

Memorias interpelantes

Un análisis de las viñetas humorísticas de la estación de subte Pasteur-AMIA



Martín Kiperman

Universidad de Buenos Aires, Instituto de Artes del Espectáculo, Argentina

ORCID: 0009-0002-4043-0198 | martinkiperman@gmail.com



Palabras clave:

viñetas humorísticas | atentado a la AMIA | memoria | judeo-argentinos

Recibido: 30 de marzo de 2023. Aceptado: 5 de junio de 2023.

RESUMEN

En el presente trabajo se realiza un análisis de las viñetas humorísticas de la estación Pasteur-AMIA, las cuales denuncian tanto la impunidad de los responsables del atentado a la AMIA, como la situación identitaria de los judeo-argentinos. Las viñetas representan la convivencia colectiva con la impunidad y los reclamos por memoria y justicia. También muestran cómo la estación se convierte en una instancia de lucha contra el olvido. Se resalta cómo los sujetos se constituyen en sus relaciones mutuas, tanto con miembros del exogrupo en términos de presencia, interacción de comprensión, prácticas y relaciones de poder asimétricas.

ABSTRACT

In this paper, an analysis is conducted of the humorous cartoons from the Pasteur-Amia station, which denounces the impunity of those responsible for the attack for the AMIA and the identity situation of Argentine Jews. The cartoons represent collective coexistence with impunity and demands for memory and justice. They also show how the station becomes an instance of struggle against forgetting and highlights the specificity of the Jewish-Argentine demand. This study highlights how subjects constitute their mutual relationships, both members of the outgroup, in terms of presence, interaction, understanding, practices, and asymmetrical power relations.

KEYWORDS

humorous cartoons | AMIA attack | memory | argentine jews

PRESENTACIÓN

En 2015, la legislatura porteña aprobó la Ley N° 5310, la cual estableció el cambio de nombre de la estación “Pasteur” de la línea B de subte por “Pasteur-AMIA”. En ella, mediante intervenciones, murales, dibujos y fotografías, se ilustra la conmemoración al atentado a la Asociación Mutual Israelita Argentina (AMIA) el 18 de julio de 1994, donde murieron ochenta y cinco personas, y otras 300 resultaron heridas. Para la realización de esta intervención, se optó por distintos artistas con trayectorias notables: Sergio Izquierdo Brown, Buenos Aires Stencil, Caloi, Luis Campos, Pito Campos, CEO, Corne, Crist, Fontanarrosa, León Gioco, Grondona White, Jorh, Langer, Liniers, Maitena, Emiliano Miliyo, Napo, Patti, Daniel Paz, Miguel Rep, Rocambole, Rudy, Sábat, Sendra, y Tute. Cabe destacar que, en el año 2015, la gestión de gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) proyectaba una campaña electoral. Además, la propuesta y aprobación de la intervención¹ de la estación de subte ocurrió luego de la muerte del fiscal Alberto Nisman, aspecto central en el éxito electoral y en la movilización en torno al proyecto de ley ya mencionado.

El objetivo del presente trabajo es analizar los murales y dibujos realizados por diversos humoristas y artistas,² que denuncian la impunidad de los responsables. En particular, se analizan siete viñetas³ que ilustran la convivencia del atentado, la memoria y la falta de justicia, al mismo tiempo muestran vacíos estructurales sin saldar. Otro objetivo secundario es examinar cómo las viñetas configuran y contribuyen al reclamo colectivo.

EL IMPACTO DEL ATENTADO

Las amenazas externas generalmente implican reinterpretar la memoria y cuestionar la propia identidad, y estos períodos son precedidos, acompañados o sucedidos por crisis en el sentimiento de identidad colectiva y de memoria (Jelin, 2011). El atentado movilizó a la comunidad judía a manifestar su duelo en paralelo a su elaboración, para luchar y exigir justicia, y también recordar a las víctimas.⁴ Actualmente, tanto los familiares de las víctimas como diferentes agrupaciones de la colectividad judía, continúan exigiendo justicia sin haber obtenido respuesta alguna.

1 “El 18 de junio de 2015, se inauguró la estación de subte ‘Pasteur-AMIA’, de la línea B. Con intervenciones, murales, dibujos, fotografías y reproducciones de 25 artistas que renovaron por completo el lugar, la estación de subte Pasteur es, desde entonces, un espacio permanente de homenaje a las víctimas del atentado a la AMIA [...] El proyecto de intervención artística que AMIA llevó adelante junto con SBASE (Subterráneos de Buenos Aires) para convertir el lugar en ‘la estación de la memoria’, tuvo como fin poder manifestar, a través del arte y en un lugar de tránsito cotidiano, el reclamo de justicia y la necesidad de frenar el trabajo corrosivo del olvido” (Amia, 2018, “La Estación ‘Pasteur-AMIA’ cumplió 3 años”).

2 Los cuales entran, en este trabajo, bajo la categoría de “viñeta humorística”.

3 Las viñetas no analizadas presentan significados similares a los abordados en el presente trabajo.

4 Volviendo al dolor, la desgracia ha implicado volver a desarrollarse continuamente (Oz, 2014: 142).

Sin embargo, estas manifestaciones no son homogéneas, ni carentes de conflictos. Las mismas generaron debates intra-étnicos acerca de cómo recordar y exigir justicia. La intervención artística no fue aceptada por toda la comunidad,⁵ y generó respuestas diversas según distintos sectores: Memoria Activa,⁶ por ejemplo, consideró que la intervención no ayudó al pedido de justicia, aunque la evaluó como una instancia informativa. APEMIA,⁷ por su parte, tampoco conceptualizó como un espacio de memoria, sino que a su parecer responde a los intereses del gobierno de turno.

MARCO TEÓRICO

Las viñetas resignifican el espacio y le otorgan una nueva finalidad. La intervención busca generar una interpelación en aquellos que transitan dicho espacio, a un “no-espectador”, a un consumidor aparentemente pasivo sin injerencia en la cuestión que lo aborda. La estación intervenida surge y se configura a partir de negociaciones de distintas trayectorias y voces; no hay una sola manera de exigir justicia ni una sola manera de comunicar el dolor. Por otro lado, que el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (GCBA) otorgue un espacio público para realizar el reclamo por la memoria, le da legitimidad al mismo y propicia su irrupción en el espacio público. Siguiendo a Meter y Huberman: “todo lugar de memoria requiere un debate público y una intervención estatal, mezclando claramente memoria con imaginario e ideologías” (2006: 42).

Como señala Massey (2005), el espacio no es el resultado de una sola voz, sino que el mismo se construye y constituye a través de interacciones entre múltiples agentes: en el caso de la comunidad judía, como AMIA, y otros del exogrupo, como GCBA o Metrovías. El espacio entonces es producto de multiplicidad de voces, trayectorias y negociaciones, y no es carente de conflictos ni disputas. Además, se construye en un paisaje que ya está preconfigurado, no es estático y se encuentra en continuo movimiento.

En este trabajo, se realiza un análisis de las relaciones entre el colectivo judío y el exogrupo, con el foco puesto desde la frontera e interculturalidad: la imagen y el posicionamiento del grupo entra en negociación con agentes del exogrupo⁸ (refiriendo a la interacción con miembros ajenos al grupo, lo que posibilita ver cómo las fronteras sociales pueden ser usadas para reforzar o cambiar estructuras de poder existentes). A través del análisis de frontera, se puede observar cómo el dolor del atentado, la impunidad y la búsqueda de justicia se configuran en el constructo identitario del grupo, y cómo esta construcción se posiciona desde un pasado histórico particular.

La frontera es concebida como un espacio físico, conceptual y simbólico (Gilman, 1999). Una zona de contornos difusos en la que las diferentes entidades socioculturales se comunican, se mezclan, comparten espacios y se confrontan. Este espacio de frontera no es necesariamente armónico; antes bien, es un espacio dialógico en el que se presentan disputas y conflictos, y los grupos se redefinen continuamente.

5 No se debe entender a la comunidad judía en Argentina como un grupo homogéneo, la misma está compuesta de diversos grupos o subgrupos, además de disputas y conflictos. Para ampliar el tema véase Rein (2011).

6 Asociación civil que lucha por la verdad y justicia en la causa AMIA.

7 Agrupación por el esclarecimiento de la Masacre Impune de la AMIA.

8 El concepto de “exogrupo” permite dar cuenta de la identificación de un grupo en contextos sociales dinámicos, donde los grupos se perciben e interactúan con otros grupos, posibilitando ver las percepciones e interacciones de identidades sociales diferenciadas y en distintas posiciones, tanto sociales como culturales.

En este artículo, la interculturalidad enfatiza las relaciones de y entre grupos en procesos dinámicos y no estáticos, en continuos movimientos y negociaciones, relaciones cambiantes, con historicidad y conflictos. Se considera como un horizonte de significación,⁹ ya que los grupos se encuentran en panoramas heterogéneos donde su representación es producto de procesos de significación (Briones, 2008).

En el análisis de estos hechos, cabe remarcar que cuando hablamos de judíos-argentinos nos estamos refiriendo a un grupo étnico en un contexto nacional específico (Rein, 2011). En el contexto de la judeidad latinoamericana, Meter y Huberman (2006: 13) postulan que analizar la memoria moviliza problemáticas de otredad y diferencia en relación con la representación de la identidad judía. Rein (2011) postula que el atentado tuvo un impacto significativo movilizándolo las bases y logró generar polémica constante entre los judíos-argentinos acerca de sus identidades y su lugar dentro de la sociedad argentina; a su vez, generó que el futuro de la comunidad fuera objeto de cuestionamiento e introspección. Slavsky (1995: 276) señala que el atentado llevó a la reflexión sobre la identidad argentina y la conformación de la sociedad en la que vivimos.

MEMORIA Y DIVERSIDAD CULTURAL

Por otra parte, la diversidad cultural no está en un momento dado, ni definida en sí, sino que es una construcción sociohistórica. No es posible comprender la heterogeneidad por fuera de las representaciones culturales que estas implican. Pensarla como una construcción socio-histórica permite concebir, en términos dinámicos, la dimensión cultural de distintos procesos (políticos, jurídicos, ideológicos, entre otros) y comprender los verdaderos puntos de fricción y posibles puntos de acuerdos en torno de distintas propuestas de reconocimiento del valor de la diversidad cultural (Briones, 2008).

La memoria, al igual que el espacio, se encuentra en constante movimiento y se construye continuamente, además de reestructurar al grupo en cuestión. A diferencia de una foto estática del pasado, su objeto no solo es representar lo que sucedió, sino que se construye como una herramienta metodológica que permite reconstruir procesos históricos y actualizar una forma de conocer y dar sentido a experiencias pasadas. Además, se entiende como un factor de transformación y lucha, donde se disputan sentidos de pertenencia, proyectos políticos y valoraciones de las diferencias. Según Meter y Huberman (2006: 15), aunque la memoria puede ser refugio, también puede ser una estrategia de supervivencia que combate y cuestiona los discursos oficiales.

Al recordar, los individuos se presentan a sí mismos como miembros de una comunidad de pertenencia. La forma en que las personas ordenan y estructuran sus ideas en recuerdos y cómo los transmiten a los demás revelan las articulaciones constitutivas de su subjetividad, es decir, quiénes son (Ramos, 2011: 141).

Las memorias son un rasgo prominente en la lucha hegemónica, ya que las interpretaciones del pasado y los orígenes comunes son terreno de disputas entre los miembros de un grupo y de ellos con el exogrupo. Por lo tanto, en las arenas de la memoria no solo están los miembros de la propia comunidad, sino que estas disputas también involucran a agentes, no solo ajenos a la propia comunidad, sino con intereses propios. Ramos postula:

9 Este proceso involucra analizar las formas en que las personas crean y comunican sentido a través de prácticas culturales, símbolos y lenguaje.

Las imágenes que conforman nuestras memorias vehiculizan sus propias relaciones y asociaciones con eventos, objetos y emociones del pasado, y son estas conexiones las que, a su vez, se entretrejen con los eventos, objetos y emociones del presente. (Ramos, 2011: 133)

Jelin (2011) considera a la memoria como categoría social, a la cual los actores sociales hacen referencia y le dan un uso social y político. El pasado, por su parte, es activado en un presente y en función de expectativas; hay momentos o coyunturas de activación de determinadas memorias. Para los grupos, la memoria es una visión del pasado construida como conocimiento cultural compartido por generaciones sucesivas y por diversos Otros. La memoria puede ser utilizada tanto para legitimar el orden social como para cuestionarlo. Las viñetas en cuestión, a través del humor, no solo hacen referencia al atentado, sino que también vinculan el pasado con demandas actuales, tales como: la falta de justicia, el esclarecimiento de la causa, el juicio para los responsables, el reconocimiento para las víctimas y sus familiares, entre otras.

LAS VIÑETAS

De la diversidad de viñetas que integran la intervención, este trabajo se centra en las de: Napo, Rudy y Pati, Jorh, Corne, Pito Campos, Crist y Langer, en las cuales se encuentra el conflicto presente vehiculado con aspectos sociales y se pone en juego aquellos significantes propios del espectador.

HUMOR Y HORROR

En la viñeta de Napo,¹⁰ se ilustra a una enfermera sonriente en una pose relajada utilizando un aerosol (el cual dice “Humor”) contra un gran, peligroso y atemorizador monstruo que tiene diferentes banderas sobre él (“Barbarie”, “Terror”, etc.). Dicho aerosol parece irritarlo, pero no generarle daño alguno. En efecto, el humorista muestra cómo el humor puede tener una visión crítica ante estas atrocidades. No obstante, también llama a reflexionar y cuestionar la finalidad de la intervención: ¿es suficiente acaso con el humor o se necesita más que esto? ¿Es posible solo hacer humor ante estas atrocidades?

Otro aspecto a destacar de esta viñeta es el hecho de que la enfermera esté sola contra el monstruo, utilizando como única arma el humor, el cual lo enfurece, pero no hará que desaparezca; se necesita más que solo el humor contra el terror. Sin embargo, también muestra que el humor está ahí haciendo frente donde otros no lo hacen. Aparece entonces mostrado con su capacidad crítica y presente ante los horrores, pero insuficiente por sí solo.

Esta viñeta es una puesta en abismo de la intervención y la finalidad del mural: el humor contra todo lo que simboliza el monstruo. Y, a la vez, quizás, una irónica incitación a involucrarse: ¿es suficiente el “aerosol del humor” contra esa bestia?

10 Antonio Mongiello Ricci “Napo” (1942-2020). Rosario, Santa Fe, Argentina.

Figura 1. Viñeta Napo.



MEMORIA Y TRANSMISIÓN

En la viñeta de Rudy¹¹ y Pati,¹² se observa a un padre con su hijo frente a unas bollards.¹³ El padre explica: “Ves estos caños, son protección contra atentados”. A lo cual el hijo responde: “Yo pensaba que eran las velitas de cumpleaños de la impunidad”. Esta viñeta apela a elementos concretos que remiten al atentado, pero también muestra cómo para la generación joven, estos tienen otro significado que va más allá del original. Esta generación no se conforma con aquello que establece, sino que reconoce el panorama mayor (la imagen general y los contextos históricos que la rodean).

La viñeta muestra al mismo tiempo la importancia de la memoria para aquellos que reconocen y luchan contra la impunidad, cuando hay otros que no van más allá: ven lo que pasa y reconocen lo acontecido, pero no están inmersos en el pedido de justicia o en los diversos reclamos. El concepto de memoria se utiliza para interrogar las maneras en que los sujetos construyen un sentido del pasado y de qué manera estos recuerdan. Pero este cuestionamiento sobre el pasado es un proceso subjetivo, el cual está activamente construido por los sujetos, que dialogan e interactúan entre sí (Jelin, 2011).

Paralelamente, se puede observar que, ante un mismo significante, se ven distintos significados. Si bien quien figura como el padre en la viñeta le intenta explicar al hijo el uso de las bollards, este las ve con una mirada crítica. No son simplemente caños por motivos de seguridad, la interpretación del actor joven los resignifica, situándose en la experiencia histórica concreta. El símbolo condensa muchas referencias en un

11 Marcelo Daniel Rudaeff “Rudy” (1956-presente) es un escritor, humorista y psicoanalista argentino.

12 Es uno de los más destacados humoristas gráficos de la actualidad. En la actualidad realiza tiras cómicas para el diario *Página 12*.

13 “Bollards” o “Bolardo” son postes cortos y robustos que se colocan en áreas públicas para evitar que los vehículos entren en zonas peatonales o edificios. En las escuelas judías y otros lugares sensibles, los bolardos se utilizan a menudo como medida de seguridad para prevenir atentados con vehículos, sobre todo después del atentado. También se pueden encontrar otros tipos de barreras físicas o controles de acceso en estos lugares.

mismo campo cognitivo y afectivo, y genera un intercambio con valores normativos (Turner, 1976). Los humoristas provocan la reflexión no solo sobre el rol crítico de la juventud, sino también sobre el posicionamiento de las distintas generaciones ante lo ocurrido, la toma de acción en torno de la memoria. En efecto, se puede ver la visión generacional sobre los mismos objetos en cuestión, pero con distintas maneras de reaccionar e interpretar. Lo que se muestra no representa lo mismo para ellos.

Los humoristas juegan con un significado implícito, ya que si bien la finalidad específica de los caños es conocida (prevenir atentados terroristas), su representación tiene que ver con razón de ser y estar ahí; por qué se representa de manera distinta para los diversos actores. Uno de ellos los ve como prevención para atentados, pero para el otro, no están ahí por protección, sino dan cuenta de la impunidad de los atentados y sus responsables. Es decir, estos caños pueden representar una manifestación concreta de la impunidad materializada a lo largo del tiempo: la impunidad “cumpliendo años” a lo largo del tiempo que no se esclarece la causa, que no hay justicia. En resumen, el significado de los caños vehiculiza e interpreta acciones concretas.

Siguiendo con este análisis, se encuentra la viñeta de Jorh,¹⁴ donde vuelven a aparecer personajes de distintas generaciones (un padre y su hijo). No obstante, Jorh presenta una viñeta explícita la cual rebosa de elementos concretos que le permiten al espectador comprenderla con facilidad. Se visualiza a un padre y un hijo viendo la televisión mientras se transmite el acto anual de memoria por la AMIA. En el televisor se ve una multitud con una bandera “Memoria y Justicia”. Frente a esto, el hijo le pregunta al padre: “Papá... ¿cuándo fue el atentado a la AMIA... ¿vos qué hiciste?”. A lo que el padre atónito por la pregunta balbucea: “¡¡Uh...Y?? Ohhh... Ehh... Ahhhh...” Y el hijo le responde: “¡Okey... y aparte de nombrar las vocales... ¿qué más?”. Se puede observar cómo hay una intención a la pregunta, una incitación a la participación.

Apuntan aquel espectador consciente de lo sucedido, pero no se involucra activamente con los hechos. Jorh va más allá, adoptando una postura que acusa y pide respuesta, mientras determinados actores no la dan. Pero también pone en énfasis el rol activo de la juventud, que no se conforma con balbuceos, sino que pide más, va más allá. Es decir, una juventud que exige y merece respuesta.

Su viñeta contiene elementos históricos particulares que contienen una carga ideológica específica, como es la movilización por la verdad y justicia, los cuales son puestos en circulación en la cotidianidad y en la vida personal, e interpelación subjetiva de los agentes. Según Jelin (2011), la memoria se produce cuando hay agentes sociales que intentan “corporizar” los sentidos del pasado en diversos productos culturales, considerados como vehículos de las memorias. En una primera lectura esta viñeta es sencilla, ya que cualquier espectador puede entenderla mirándola, pero en una segunda lectura esta se complejiza: remite a lo concreto para así dar cuenta de un panorama mayor, vehiculizado por sentimientos de pertenencias y luchas políticas.

Estas dos viñetas nos hacen reflexionar sobre el rol de los sujetos y la transmisión de las memorias. Siguiendo a Yerushalimi: “un pueblo olvida, cuando la generación poseedora del pasado no la transmite a la siguiente” (1989: 18).

14 Jorge Luís Lepera “Jorh” (Buenos Aires 1964-presente). Publicó en *Página 12*, *Billiken*, *Humor Registrado*, *Sex Humor*, *El péndulo y Descubrir*, entre otros.

Figura 2. Viñeta Rudy y Pati.



Figura 3. Viñeta Jorh.



JUSTICIA E IMPUNIDAD

Por su parte, en la de Corne¹⁵ se vuelve a hacer hincapié en la impunidad: se observa la representación de la justicia adolorida y débil, atrapada en un laberinto y apuñalada por la espalda. La justicia está con los ojos vendados, sin saber a dónde ir y guiada por una tortuga (simbolizando su lento avance). En dicho laberinto se encuentra “el atentado a la AMIA”.

La misma se encuentra lejos del “atentado a la AMIA”, el cual está rodeado de flores. Esto no es de menor importancia, ya que la viñeta reconoce la conmemoración del atentado y el duelo por parte de los familiares de las víctimas. El atentado es recordado, pero en el mismo plano hay una justicia que no solo avanza lentamente, sino que está atrapada y probablemente nunca llegue. Se muestra débil, sin saber a dónde ir y siendo guiada de manera muy lenta, una causa que no llega al lugar correspondiente, mientras los familiares continúan con el duelo. Por su parte, los responsables del Estado débil (quienes la apuñalaron) no aparecen en la viñeta.

La viñeta representa de manera simbólica la situación de la justicia en Argentina, donde la impunidad y la debilidad del sistema judicial son evidentes. La lentitud en el avance de los procesos judiciales y la falta de dirección clara en la búsqueda de justicia para las víctimas de hechos como el atentado a la AMIA. En su viñeta, analiza lo que pasa en aquel momento con la causa judicial, describiendo como “degradada por los diversos gobiernos que ayudaron a que sea ese eterno laberinto de difícil solución” (*El Abasto* Nº 181, 2015).

El avance lento de la justicia garantiza la impunidad y evita que la causa llegue a una resolución satisfactoria. Su viñeta invita a reflexionar sobre la realidad judicial de nuestro país, una justicia demasiado lenta que no logra avanzar y que es agredida para que no cumpla sus objetivos.

También en la viñeta de Pito Campos,¹⁶ se puede ver como ilustra a la justicia, con el uso de acuarelas en la cual predominan los colores cálidos (como el naranja, por ejemplo), atrapada entre edificios: esta se encuentra en la calle Pasteur ocupando el lugar donde debería estar (y estaba la AMIA). Se superpone la imagen de la justicia encerrada y escondida, ocupando el lugar de un edificio ausente. El artista juega mostrando a la justicia inmóvil en el lugar de los hechos, pero quieta, sin moverse más allá de donde figura. La justicia atrapada sin ir más allá de donde la misma figura.

En efecto, ambas viñetas abordan una misma línea conceptual al vincular la figura de la justicia y su estado actual con el vacío y pérdida generados por el atentado. La justicia está lejos de llegar a la causa, ocupando el lugar donde debería estar el edificio. En ambos casos la justicia no avanza ni llega a su destino, permanece quieta o se mueve lentamente. Sin embargo, en esta última la justicia se ve a sí misma amenazada, perseguida, la misma está escondida, inmóvil. Corne bien muestra una justicia que avanza débil y lenta, representando el estado de la causa. Por otro lado, Pito Campos va más allá mostrando que la justicia no se fue nunca de la calle Pasteur, pero inmóvil, atrapada entre edificios. En ambas viñetas se ve a la justicia sin estar donde debería; la justicia presente pero incapaz de realizarse, incapaz de moverse a la velocidad que se necesita.

15 Santiago Cornejo “Corne” nació en Buenos Aires, Argentina. Trabaja como humorista.

16 Daniel “Pito” Campos es un ilustrador y artista plástico autodidacta, que se dedica de manera fanática y exclusiva a la técnica de la acuarela.

Figura 4. Viñeta Corne.

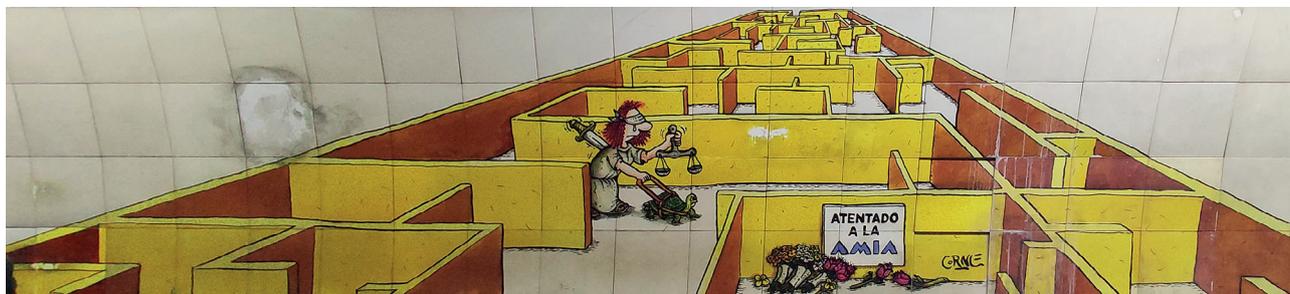


Figura 5. Viñeta Pito Campos.



CONVIVENCIA MULTICULTURAL

Aunque las viñetas analizadas hasta ahora no muestran especificidad judía en el reclamo ni interpelan al colectivo judeo-argentino particularmente, en la de Crist¹⁷ se ve un juego con la representación y la implicancia de la propia comunidad en el pedido de justicia, así como el rol que se le asigna a esta. La viñeta hace alusión a la famosa foto “Raising the flag on Iwo Jima”¹⁸ (“Alzando la bandera en Hiroshima”); en la que se

17 Cristóbal Reinoso “Crist” (1946-presente). Dibujante e historietista cordobés.

18 No solo ganó el premio Pulitzer, sino también se puede encontrar en el memorial de guerra del cuerpo de marines de Estados Unidos, también en respectivas estampillas y monedas.

ven marines norteamericanos y a un médico militar, luego de haber ganado la Segunda Guerra Mundial y explotado la bomba atómica en Japón, levantando la bandera norteamericana. Dichos soldados elevan la bandera en una montaña de escombros y destrucción. Esta fotografía posee un enorme reconocimiento y simbolización en sí.

Figura 6. Raising the Flag on Iwo Jima (1945).



La viñeta de Crist presenta diacríticos concretos en momentos específicos, poniéndolos en acción: en su viñeta, se ve un grupo del cual destaca un judío ortodoxo levantando el mástil sobre los escombros. Esta carece del uso de colores, utilizando principalmente blancos, negros y grises. Más allá de resaltar sobre el grupo, el ortodoxo se ve mirando al espectador con una expresión preocupada. En el mismo plano, el personaje judío como central en la recuperación de memoria, la construcción y pedido de por la verdad y justicia. Pero también preocupado y asustado mirando al espectador.

La viñeta apunta a los roles que los sujetos asumen en los pedidos de justicia y en la integración, es decir, quiénes pueden o no reclamar justicia y en qué condiciones y cuándo se puede hacerlo, pero también a quiénes interpelan los hechos. En efecto, se ve cómo el personaje ortodoxo en la viñeta está en medio de la sucesión de hechos, luego que haya ocurrido el atentado. La viñeta vincula a la comunidad en cuestión con el dolor y horror del atentado, en la construcción de la justicia y la verdad. Además de los pedidos de justicia y la construcción de memoria sobre una pila de escombros y destrucción, la memoria sobre los horrores y el dolor mismo. Como señala Pollack (2006), uno de los aspectos más complejos para la memoria de grupos subalternos se centra en la posibilidad de transmitirla en sus propios términos, en su forma y contenido.

Tanto en esta viñeta como en la de Langer, se ve a la etnicidad dentro de un campo amplio: la identidad complementada con valores más amplios. Retomando a Rein (2011: 31), se entiende “como una pieza más dentro de un amplio mosaico identitario”. Todo juntos, unidos por lazos y en una instantánea festiva, arriando unos contra otros bajo los brutales golpes destructores, mostrando a una comunidad plural con numerosas singularidades. Además, se presentan a los diversos personajes definidos por sus vínculos con otros (Oz, 2014). En su viñeta se observa la convivencia colectiva en torno al pedido de justicia, donde diversas poblaciones se unen y festejan, bajo una misma bandera: “Bailando por un sueño... justicia para la AMIA”. Dicha bandera parece ser transversal a la población y nuclea a la misma.

Langer, en un encuentro en el Centro Ana Frank Argentina donde recorrió su trayectoria, comenta:

a mí me gusta mucho cruzar los temas y actualizarlos [...] Con el tema de la AMIA me convocaron, Elio Kapszuk, que estaba a cargo de la AMIA por los recordatorios por el atentado, me convocaron a mí (y a muchos artistas), donde yo hice esto: hacia una historia en el diario *Clarín* que se llamaba “La Nelly” y, bueno, ahí está la Nelly, con una boliviana, una musulmana, una gringa, un chino, un wachiturro (un pibe de acá) y un negro. Nada de eso es lo que se hizo en el mural, acá está hecho el mural en la estación Pasteur. Obviamente eligieron la estación Pasteur porque es ahí a dos cuadras de donde volaron la AMIA [...] Yo recuerdo de chico que vivía a tres cuadras de la AMIA y no me olvidado nunca tiraban, la gente, los grupos tiraban bombas de alquitrán, los grupos Tacuara en los años sesenta, neonazis pasaban y tiraban bombas de alquitrán. Pasaban y tiraban, el alquitrán estaba caliente, no se podía sacar y siempre estaba el recuerdo de que ahí hay judíos. Después de la voladura de la AMIA pusieron los tanques, las barras y al día de hoy están. [...] Claramente es humor negro, que está... no sé, no soy un estudioso del tema, pero es hacer con cosas dolorosas, humor. (Centro Ana Frank Argentina, 2020)

En efecto, Langer aborda la experiencia traumática y el pedido de justicia no como algo exclusivo de la comunidad judía, sino como un asunto que concierne a la sociedad en su conjunto. En esta viñeta, se contempla una convivencia multicultural marcando la diferencia: aparecen diferentes colectivos representados que hacen pensar en la diversidad cultural vinculada con el atentado y con el pedido de justicia particular. No se ve a una comunidad homogénea, sino que se resalta su diversidad (el atentado atacando a diferentes sectores, los cuales en conjunto reclaman por la justicia). Se trata de una comunidad dinámica y cambiante que no es fija ni preestablecida, sino por el contrario que se construye y reconstruye constantemente en relación con diversos contextos. Se evidencian tensiones y contradicciones que existen al interior de las identidades colectivas.

La viñeta de Langer invita a reflexionar en la implicancia de la convivencia colectiva y en procesos y luchas políticas, sociales y culturales. Asimismo, se ven sociedades con identidades y sus construcciones de manera diversa. La diversidad cultural en la esfera pública, haciendo que la sociedad se conciba como mosaico étnico y no un todo homogéneo, sino distintos grupos movilizados ante una misma causa. De este modo, subyace una idea sobre la diversidad cultural de convivencia ante los mismos reclamos, concebidos como denominadores comunes.

Figura 7. Viñeta Crist.



Figura 8. Viñeta Langer.



A MODO DE CIERRE

Las viñetas en cuestión interpelan a los pasajeros desde referencias a la experiencia traumática del pasado y la traen al presente de forma creativa. El humor aparece como un lenguaje que vehiculiza y es pertinente para dicho objetivo. Sin embargo, la memoria cobra otra importancia en este caso, ya que se asocia con un espacio y momento específico. Para conservar la memoria es necesario nombrar el pasado, utilizar

las palabras precisas para definirlo, realizar una operación peligrosa y exponerse a sus consecuencias políticas (Meter y Huberman, 2006: 27).

Aquí, la intervención remite a sentimientos y experiencias en torno al pasado, al lugar donde se lleva a cabo y donde ocurrieron los hechos. Resignifica dicha estación vinculando el espacio a ese pasado en cuestión.

Los individuos no recuerdan solos, sino insertos en relaciones sociales, son seres sociales que se encuentran en contextos grupales y sociales específicos. Se debe prestar atención a los marcos sociales de las memorias, los cuales son portadores de representaciones generales de la sociedad, de sus necesidades y valores, pero estos marcos son cambiantes e históricos, se debe recordar que la memoria es una construcción activada en presente con determinadas expectativas.

Los lugares de memoria, lugares donde se cristaliza, refugia y expresa la memoria colectiva (Nora, 1989), en este caso la estación Pasteur-AMIA, dan cuenta de la sensibilidad histórica, que está vinculada al dolor, a la pérdida por el atentado, y al sufrimiento que genera la impunidad. Pero la memoria en este caso aparece puesta en escena en un lugar público y con notoria circulación. Cobra vigencia y se asocia a emociones y afectos, que conllevan una búsqueda de sentido. Se debe tener en cuenta que la representación del horror no es lineal ni sencilla, como tampoco lo es el desenvolvimiento del proceso traumático. Es un trabajo subjetivo que conlleva una acción colectiva, política y simbólica de distintos actores en distintos escenarios. En efecto, la intencionalidad de la estación intervenida no tapa así los objetivos políticos y electorales que tuvo el Gobierno de la Ciudad en aquel entonces.

Sin embargo, el proceso de memoria está lejos de concluir, los actores pueden tomar diversas posiciones y actualizar sus demandas sobre la base de intereses actuales, la comunidad judía no solo no es un grupo homogéneo, sino tampoco un grupo estático, la misma se actualiza, evalúa y reevalúa cómo actuar sobre la base de una multiplicidad de coyunturas. Si bien las memorias son colectivas, estas se construyen y cobran sentido en cuadros sociales cargados de valores y de determinadas necesidades sociales las cuales están enmarcadas en visiones del mundo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Briones, C. (2008). Diversidad cultural e interculturalidad: ¿de qué estamos hablando? En C. García Vázquez (ed.). *Hegemonía e interculturalidad. Poblaciones Originarias y Migrantes. La interculturalidad como uno de los desafíos del siglo XXI*. Buenos Aires: Prometeo.

---- (1996). Culturas, identidades y fronteras: Una mirada desde las producciones del cuarto mundo. *Revista de Ciencias Sociales*.

Gilman, S. (1999). Introduction: The Frontier as Model for Jewish History. En S. Gilman y M. Shain (eds.) *Jewries at the frontier. Accomodation, Identity, Conflict* (pp. 1-25). Chicago: University of Illinois.

Jelin, E. (2011). *Las tramas del tiempo: familia, género, memorias, derechos y movimientos sociales*. Buenos Aires: CLACSO.

Massey, D. (2005 [1998]). La filosofía y la política de la espacialidad: algunas consideraciones. En L. Arfuch (coord.), *Pensar este tiempo: espacios, afectos, pertenencias*. Barcelona: Paidós.

Meter, A. y Huberman, A. (2006). Memoria y representación: Configuraciones culturales y literarias en el imaginario judío latinoamericano. *Estudios Culturales*. Rosario.

Nora, P. (1989). Between Memory and History: les Lieux de Mémoire. *Représentations*, 26.

Oz, A. y Oz Salzberger, F. (2014). Cada persona tiene un nombre, o ¿necesitan los judíos el judaísmo? En A. Oz y F. Oz Salzberger, *Los judíos y las palabras* (pp. 141-176). Madrid: Siruela.

Pollak, M. (2006). *Memoria, olvido, silencio: la producción social de identidades frente a situaciones límite*. Buenos Aires: Al Margen.

Ramos, A. (2011). Perspectivas antropológicas sobre la memoria en contextos de diversidad y desigualdad. *Alteridades* 21(42), 131-148.

Rein, R. (2011). Nuevas aproximaciones a los conceptos de etnicidad y diáspora en América Latina: la perspectiva judía. En *¿Judíos-argentinos o argentinos-judíos? Identidad, etnicidad y diáspora*. Buenos Aires: Lumiere.

Slavsky, L. (1995). Después del atentado: Una reflexión antropológica sobre la discriminación”. En *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología XX*. Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata.

Turner, V. W. (2002 [1976]). La antropología de la performance. En V. Turner, *Antropología del Ritual*. México: INAH-ENAH.

Yerushalmi, Y. (1989). Reflexiones sobre el olvido. En VVAA, *Usos del olvido*. Buenos Aires: Nueva Visión.

OTRAS FUENTES

AMIA, 18 junio, 2018. La Estación “Pasteur-AMIA” cumplió 3 años. En *La Estación “Pasteur-AMIA” cumplió 3 años*. Buenos Aires: AMIA, Comunidad Judía.

Centro Ana Frank Argentina (2020). ¿Podés joder con eso? Buenos Aires: Espacio de Pensamiento Joven Otto Frank. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=AlRQFnh5Mzk>

El Abasto (2015) El mural reflexiona sobre una realidad dolorosa. En *El Abasto 181*. Buenos Aires. Recuperado de <https://original.revistaelabasto.com.ar/181-Santiago-Cornejo-mural-AMIA.htm>