



Universidad de  
**San Andrés**

Universidad de San Andrés

Departamento de Humanidades

Licenciatura en Humanidades

**Arqueología de las memorias y las luchas por justicia  
en la Ciudad de Buenos Aires:**

*Una aproximación al Corredor de la Memoria del atentado a la  
AMIA y al Santuario Cromañón*

Alumna: Catalina Aguilar Valdez

Nro. de legajo: 30004

Mentor: Diego F. Guerra

Buenos Aires, febrero de 2023

## **Agradecimientos**

*A Diego, por su buena predisposición desde nuestra primera reunión, por sus exhaustivos comentarios que enriquecieron este trabajo y por sus palabras de aliento en todo momento.*

*También me gustaría agradecer a todos los que se interesaron por el tema de investigación y me brindaron material sin siquiera conocerme. A Maxi Vernazza, Marcelo Birmajer y Pablo Semadeni.*

*A la Universidad de San Andrés por darme a mis amigos y por expandir mis horizontes.*

*A los profesores de Humanidades, por siempre despertar la curiosidad y hacer de esta carrera mucho más que un título de grado.*

*A Lía, por transmitirme su pasión por el arte desde aquella primera clase de Arte Argentino, y por interesarse y acompañarnos durante toda la carrera. Una verdadera mentora.*

*A Graciela y Joaquín, seguramente quienes más de cerca sufrieron este proceso de escritura y me instaron a seguir adelante cuando se hizo difícil.*

*Y por último, a mis amigos y familia, mi refugio en este mundo. Este es solo un paso más de los muchos que espero seguir dando a su lado.*

*Muchas gracias.*

## Resumen

El presente trabajo aborda el tema de las representaciones visuales de la memoria de eventos traumáticos contemporáneos –y las impugnaciones al Estado asociadas a ellos– en la Ciudad de Buenos Aires. Particularmente nos concentramos en las intervenciones urbanas sobre el atentado a la AMIA (1994) y el incendio de República Cromañón (2004) en el barrio porteño de Once. El objeto de estudio está compuesto por el Corredor de la Memoria –un conjunto de intervenciones artísticas y de recordación sobre los alrededores de la mutual en la calle Pasteur 633– y el Santuario Cromañón –un espacio memorial sobre la calle Mitre al 3000, donde solía funcionar el local bailable. El *corpus* consta mayormente de fotografías tomadas en trabajo de campo, aunque también se incluyen algunas de las fotografías oficiales de la página web de AMIA y otras de la serie *Once* (2018) de Maximiliano Vernazza. A partir de un enfoque teórico multidisciplinario, que incluye bibliografía sobre la espacialidad crítica (Rosales *et al*, 2016; De Certeau, 2000; Foucault, 1967; Delgado, 2004) y sobre la estética de la precariedad (Butler, 2009, 2012; Bourriaud, 2007, 2008; Giunta, 2009), el trabajo plantea al Corredor y al Santuario como heterotopías en las que el recuerdo y el reclamo se vehicularizarían mediante una subversión de las normas de la “ciudad concebida” —racionalmente planificada como espacio de nadie– y del afuera social y cultural. Como hipótesis secundaria, se postula que esta transgresión espacial se articularía con una inversión simbólica de la precariedad social de las víctimas para hacer de ella una estética que se convierta en una forma novedosa de encauzar las luchas. De esta manera, se explora la visualidad del Corredor y del Santuario en busca de nuevas prácticas de la memoria en el espacio público y urbano.

*Palabras clave: AMIA-Cromañón-memoria-espacio-ciudad-precariedad-arte urbano*

## Índice

<b>1. Introducción</b>	<b>1</b>
1.1 Presentación del tema, el <i>corpus</i> , los objetivos y la estructura	2
<b>2. Marco teórico</b>	<b>7</b>
2.1 Cultura visual	7
2.2 Espacialidad crítica	7
2.3 Estética de la precariedad	11
2.4 Recapitulación e hipótesis	16
<b>3. Estado de la cuestión</b>	<b>17</b>
3.1 Sobre los estudios del trauma y su relación con las imágenes	17
3.2 Sobre los estudios y las prácticas de la memoria en Argentina	20
3.2.1 <i>La cultura visual de los reclamos contra el terrorismo de Estado</i>	21
3.2.2 <i>La memoria localizada: el espacio de la ESMA</i>	22
<b>4. Reconstruyendo los universos de AMIA y Cromañón</b>	<b>26</b>
4.1 El caso AMIA	26
4.1.1 <i>Construcción de la impunidad en el caso AMIA</i>	26
4.1.2 <i>Abordajes sobre el atentado y sus prácticas espaciales de la memoria</i>	28
4.2 El caso Cromañón	33
4.2.1 <i>Construcción de la corrupción en el caso Cromañón</i>	33
4.2.2 <i>Abordajes sobre el incendio y sus prácticas espaciales de la memoria</i>	36
<b>5. Corredor de la Memoria del atentado a la AMIA</b>	<b>39</b>
5.1 Pasteur-AMIA. Estación de la Memoria	39
5.2 Calle Pasteur: Árboles y placas conmemorativas	48
5.3 Murales	51
<b>6. Santuario Cromañón</b>	<b>57</b>
6.1 Una nueva noche fría: Orígenes, transformaciones y transgresiones del Santuario Cromañón	58
6.2 Los invisibles: Identidad y precariedad del rock “chabón” en República Cromañón	63
6.3 Lejos del cielo: Estéticas precarias del Santuario (y del rock)	67
<b>7. Últimas consideraciones y conclusión</b>	<b>74</b>
<b>Anexos</b>	<b>80</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>103</b>
<b>Referencias</b>	<b>111</b>



## 1. Introducción

18 de julio de 1994, 9:53am, Pasteur 633. Una bomba estalla en la Asociación Mutual Israelita Argentina-AMIA (1994). De un minuto para otro deja de existir el centro de la vida y sociabilidad judía argentina, aquella institución presente desde el nacimiento hasta el entierro de los integrantes de la colectividad. Ochenta y cinco víctimas fatales y más de trescientos heridos. A diferencia del ataque terrorista a la Embajada de Israel de 1992, este objetivo es aún más siniestro: no apunta a una institución política en un barrio de élite como Retiro, sino a civiles, y en el corazón de un barrio judío como es el Once. Se trata del peor atentado terrorista sufrido en el país, y el ataque a la comunidad judía más grande fuera de Israel desde la Segunda Guerra Mundial (Caro, 2002, p. 148). Pero aun así, veintiocho años más tarde seguimos sin respuestas o condenas firmes. Lo que sí tenemos son tres procesos judiciales con muchas irregularidades —dentro de la que destaca la muerte del fiscal Nisman en 2015—, dos jueces que han tenido que ser apartados de la causa (Galeano y Bonadío), veintidós acusados de ser parte de la “conexión local” que permitió el atentado y trece procesados por participación y encubrimiento de la causa AMIA. Todos ellos han sido absueltos o los fallos no están firmes.

✱ *Diez años después, un kilómetro hacia el sur de la ciudad* ✱

30 de diciembre de 2004, 22:50pm, Bartolomé Mitre 3060. Una bengala impacta en la media sombra que cubría el techo de la discoteca República Cromañón y desata un incendio, apenas comenzado el recital de *Callejeros*. Ciento noventa y cuatro personas resultan muertas y al menos mil cuatrocientas treinta heridas. A diferencia del atentado terrorista, los hechos de ese 30 de diciembre no esconden una “voluntad maligna”, aunque sí mucha negligencia e “ineficiencia criminal” (Birmajer, 2015). Además de la edad de las víctimas —en su mayoría adolescentes— y la falta de identificación del causante del incendio, la razón de tanta conmoción se debió a las irregularidades institucionales que llevaron al desenlace de la denominada tragedia evitable<sup>1</sup>. En primer lugar, aunque la capacidad máxima era de 1031 personas, esa noche había más de 3300 espectadores. En segundo lugar, los matafuegos estaban vencidos, la manguera para incendios no funcionaba y la salida de emergencia había

---

<sup>1</sup> Esta es una denominación extendida en los medios de distintos sectores del arco político. Para referencia ver: Chamli, M. (31 de diciembre de 2022). Cromañón nos pasó a todos. *Página 12*; La tragedia evitable. (3 de enero de 2005). *La Nación*; Cromañón: A 16 años de una tragedia evitable. (30 de diciembre de 2020). *Diario Popular*.

sido cerrada con candado. Según la sentencia del último juicio, el ex-inspector del gobierno porteño, Roberto Calderini, había estado recibiendo coimas para la habilitación del local, que claramente no estaba en condiciones. Además, aquella noche puso en evidencia el colapso absoluto del sistema de salud público para atender el siniestro. A pesar de la destitución en 2006, Aníbal Ibarra, Jefe de Gobierno, nunca fue condenado. Por todos estos motivos –y aunque de los 21 condenados por el incendio, 18 pasaron por prisión– reina entre los familiares la sensación de una justicia insuficiente<sup>2</sup>.

El atentado a la AMIA y el incendio de Cromañón son eventos con diversas causas y características, que comparten un mal uso de la política: las irregularidades del proceso judicial de la voladura y las negligencias estatales que permitieron el siniestro del local podrían haber sido evitadas. Que luego de casi veinte años de Cromañón y de treinta de AMIA perdure la ausencia de justicia –o la sensación de una justicia escasa– se concibe como una falla del Estado. Precisamente, el interés que da origen a esta investigación son las imágenes que ocupan el espacio del silencio gubernamental.

### **1.1 Presentación del tema, el *corpus*, los objetivos y la estructura**

Esta tesina aborda el tema de la representación de eventos trágicos en la cultura popular urbana porteña, a través de las representaciones visuales del trauma y de los reclamos contra la impunidad para con las víctimas del atentado a la AMIA (1994) y el incendio de Cromañón (2004). Como se trata de un análisis que privilegia lo espacial, el *corpus* seleccionado se limita a las representaciones artísticas y memoriales del Once, y particularmente aquellas erigidas en las cercanías de las tragedias<sup>3</sup>. Por un lado, se estudiarán manifestaciones del Corredor de la Memoria, un conjunto de diferentes intervenciones estéticas sobre la calle Pasteur e impulsadas por la asociación AMIA para recordar el atentado a la mutual. Por otro

---

<sup>2</sup> Para más información sobre estos reclamos recomendamos: Calcagno, J. (30 de diciembre de 2019). 15 años. Cromañón: asfixia de impunidad. *La Izquierda*.

<sup>3</sup> En este trabajo se utilizará frecuentemente el término “tragedia” para homologar la voladura y el incendio. Sin embargo, al usarlo nos distanciamos de la concepción clásica del fenómeno que desarrolla Lacan (1990), en la que lo trágico aparece comandado por el destino. En el otro extremo, también nos distanciamos de la noción propuesta por Nietzsche en *El origen de la tragedia* (1992), donde esta es calificada como azarosa. Ambas concepciones podrían llevar a una despolitización de los eventos y a una absolución de la responsabilidad de los involucrados, sobre todo el Estado: el destino es inexorable y el azar es impredecible. Como justamente esto es lo contrario a lo sostenido por los grupos de víctimas y familiares, nos apoyamos en la idea de tragedia de Hegel (1985). Esta es considerada por el filósofo alemán como parte de la poesía dramática, que “descansa en circunstancias, pasiones y caracteres conflictivos y lleva entonces a acciones y reacciones que a su vez exigen una solución de la lucha y el desacuerdo” (Hegel, 1985, p. 237). Esta última concepción destaca el elemento conflictivo y disruptivo de la cotidianeidad y da cuenta de un enfoque de lucha activa interesante para pensar los reclamos de AMIA y Cromañón.

lado, se ahondará en las representaciones visuales del Santuario Cromañón, espacio de memoria dedicado a las víctimas, ubicado en las mismas premisas del establecimiento incendiado e iniciado por los familiares en las primeras horas luego del suceso.

Cabe aclarar que el *corpus* de fotografías es de autoría propia y producto de tres viajes al Once realizados con el objetivo de familiarizarnos con los espacios y estar en condiciones de extraer conclusiones de los objetos y manifestaciones en sí, más que de las imágenes producidas por terceros<sup>4</sup>. Sin embargo, por momentos también se presentarán fotos extraídas de la página web del área de Arte y Producción de AMIA, dirigida por el curador Elio Kapzsuk, y promotora del espacio de recordación<sup>5</sup>. De la misma manera, para el caso del Santuario Cromañón también se traerán a colación imágenes de la serie fotográfica que inspiró nuestro tema: *Once* (2018) de Maximiliano Vernazza<sup>6</sup>. Allí, y como parte de un proyecto personal, el reportero gráfico busca captar la esencia del Once. En esa búsqueda, el Santuario es ineludible, y aparece retratado varias veces. Aunque trataremos de dejar de lado las cuestiones fotográficas para concentrarnos en los objetos y manifestaciones de los memoriales, tenemos en cuenta que las fotografías son dispositivos opacos que median entre el espectador y la realidad -y por tanto cada decisión del lente puede tener un impacto en la interpretación de lo que vemos (Sontag, 1973; Burke 2001).

Como objetivo general de la investigación, buscamos analizar las prácticas de la memoria en eventos traumáticos nacionales. De manera específica, queremos estudiar las prácticas de la memoria de tragedias o heridas sociales contemporáneas, puntualmente AMIA y Cromañón. Además, otras preguntas que guían el trabajo son: ¿Cuáles son las posibilidades del arte para revisitarse y procesar hechos trágicos? ¿Y para cuestionar los espacios de poder? En este sentido, queremos investigar qué representaciones simbólicas nuevas surgen de un estudio de la cultura visual de los lugares -que es una arista descuidada o poco estudiada por los textos críticos. En particular, queremos rastrear los recursos comunes entre el Corredor y el

---

<sup>4</sup> Estos viajes, y las fotografías tomadas en ellos, fueron realizados entre los meses de noviembre de 2022 y febrero de 2023.

<sup>5</sup> Las fotografías del Corredor de la Memoria tomadas de la página web del área de Arte y Producción de AMIA pueden recuperarse de: <http://arteyproduccion.amia.org.ar/intervenciones-urbanas-2/> el 20 de febrero de 2023.

<sup>6</sup> Nos hemos comunicado con el autor y nos confirmó que no tiene un portfolio con las imágenes. Sin embargo, nos envió un listado de notas periodísticas donde se pueden encontrar la mayoría de las fotos. En este sentido, las fotos de la serie que se incluyen en este trabajo provienen de: Santuario: 20 fotos del Santuario de Cromañón: el lugar donde se mantiene viva la memoria. (30 de diciembre de 2019). *Infobae*. Recuperado de <https://www.infobae.com/fotos/2019/12/30/20-fotos-del-santuario-de-cromanon-el-lugar-donde-se-mantiene-viva-la-memoria/>. el 20 de febrero de 2023.

Para el resto de las imágenes que componen la serie, recurrir a <https://issuu.com/disenador/docs/once>.

Santuario, como así también revalorizar el arte callejero precario y “menor” como vehículo oportuno de la memoria y los reclamos de justicia.

Finalmente, la elección del objeto de estudio y del *corpus* también se ancla en un interés por la territorialidad del trauma y las demandas de justicia. En este sentido, nos interesa la articulación entre ciudad/espacio público y memoria: cómo, autorizada o no, hay una invasión del trauma irresuelto e impune, una migración de lo privado a lo público y una transgresión de los principios de la ciudad moderna como la racionalidad, la legibilidad, el orden y el control urbano (Delgado, 2004). Con respecto a nuestra preocupación por lo espacial, también buscamos estudiar la articulación de la memoria en un lugar tan particular como el Once. ¿Cómo se inserta la pausa reflexiva buscada por estas intervenciones en el ritmo cotidiano de un punto neurálgico del comercio y el tráfico urbano? Por último, el interés por los espacios nos insta a preguntarnos por las redes de sentido que tejen los emplazamientos de los memoriales: ¿Qué implicancias tiene crear un lugar de recordación en una estación de subte? ¿Y en las instalaciones donde se sucedieron las tragedias?

Para atender a todos estos interrogantes primero definiremos el Corredor y el Santuario como lugares de memoria en el sentido establecido por Pierre Nora (1998), es decir, como “núcleos que condensan diferentes representaciones sobre la memoria; en definitiva, “una realidad completamente simbólica” (p. 19). De esta manera, queda claro que lo que se juega en los espacios a analizar son representaciones, y como tal, no son absolutas ni únicas. Justamente son retazos de esa realidad simbólica los que pretendemos desentrañar.

En el segundo y próximo apartado del trabajo precisaremos el marco teórico que sustenta nuestro análisis. Para comenzar, referiremos mínimamente a la teoría de la cultura visual y a las posibilidades de la imagen en todas sus formas, que es el gran eje en el que se enmarca nuestro análisis.

Luego tocará elaborar sobre “la espacialidad crítica”, una corriente de pensamiento que entiende al territorio y a la arena pública como espacios no neutrales. En esta línea, destacamos las obras de dos teóricos franceses: la noción de “espacio” de Michel De Certeau (2000) y las “heterotopías” de Michel Foucault (1967). Estas nociones son fundamentales porque argumentamos que el Corredor y el Santuario pueden ser leídos según ellas.

Por último, indagaremos en el segundo concepto que permitirá encontrar puntos en común entre las representaciones de los espacios de memoria: la estética de la precariedad. Lo precario es un concepto primeramente teorizado por la investigadora contemporánea Judith

Butler, y luego ampliado por diferentes académicos. Además, para hablar de “estética de la precariedad” decidimos poner en diálogo los postulados de la autora mencionada con otros conceptos que refieran al mundo del arte. Por eso destacamos los escritos de Nicolas Bourriaud (2008, 2009) sobre la “estética relacional” y la “posproducción”. Y bien, para aplicar estos conceptos al contexto latinoamericano y argentino, decidimos hacer mención a ideas clave de la realidad local del momento en el que ocurren las tragedias y en el que aparecen las primeras representaciones al respecto. Así definimos la globalización según Reinaldo Laddaga (2006), y recurrimos a los estudios de Andrea Giunta (2009) para reconstruir los modos de hacer arte en el neoliberalismo de los noventa y de la poscrisis.

El tercer apartado del trabajo está reservado para la recuperación de antecedentes académicos de nuestro tema y *corpus*. De esta forma se trata de establecer las bases sobre las que se asienta la investigación, y de dotar al trabajo de una dimensión acumulativa. A pesar de que no existe bibliografía que estudie el Corredor y el Santuario conjuntamente -y de que los análisis visuales de estos espacios (por separado) son escuetos- no es esta la primera vez que se intenta abordar la representación visual de eventos traumáticos. Por este motivo, yendo de lo general a lo particular, primero insertamos esta tesina en la línea de los estudios del trauma, una ciencia que en las últimas décadas ha cobrado relevancia mundial, y que presta especial atención a la centralidad de la imagen en la experimentación y superación de la tragedia. Habiendo referido a la tendencia global, esta sección se aboca también a los estudios y las prácticas de la memoria en nuestro país, y puntualmente, aquellas sobre el terrorismo de estado.

El cuarto apartado funciona como una nota preliminar al análisis de obra. Allí se reconstruye la historia de la impunidad para cada caso, de modo que el lector comprenda las dimensiones de la tragedia y, sobre todo, por qué las impugnaciones al Estado son tan graves y recurrentes. Además, en esta sección también recuperamos abordajes de otros teóricos sobre los episodios, las prácticas de la memoria en el espacio público y sobre el Corredor y el Santuario. Estas voces son recuperadas para seguir delimitando el área de vacancia, porque son de utilidad para nuestra argumentación, o bien porque presentan puntos de vista con los que discutimos.

Finalmente, en el quinto y sexto apartado nos dedicamos al análisis efectivo de los objetos y manifestaciones de los memoriales. A grandes rasgos intentamos identificar cómo los lugares de memoria articulan sus visiones sobre el pasado y sus reclamos de justicia mediante una

estética precaria, y teniendo en cuenta su inserción crítica en el espacio urbano porteño. A modo de cierre, el trabajo culmina con la presentación de las conclusiones a las que arriba esta tesina y la propuesta de posibles nuevas líneas de investigación.



Universidad de  
**San Andrés**

## **2. Marco teórico**

El marco teórico de la presente tesina se conforma de diversos enfoques. Claro está que el tema de las representaciones visuales del trauma posee gran complejidad y, por ende, no existe un solo abordaje posible. A continuación se presentan las explicaciones de los conceptos necesarios para nuestro análisis y para entender desde dónde abordamos el *corpus* de imágenes. Cabe aclarar que estas aparecen de lo más general a lo más particular.

### **2.1 Cultura visual**

De un modo más general el trabajo se inscribe en las teorías de la cultura visual de Hooper-Greenhill (2000). Para la autora, la cultura visual puede ser vista como un encuentro entre la sociología y el arte, o bien como la aplicación de teorías de estudios culturales y sociales a aquellos artefactos y prácticas que estarían convencionalmente incluidas dentro de la historia del arte. En este sentido, la teoría de la cultura visual concibe la visión como una práctica cultural más que como un hecho dado, y “trabaja hacia la construcción de una teoría social de la visibilidad que se pregunte qué es lo que hace visible, quién ve qué y cómo ver, saber y poder están interrelacionados” (Hooper-Greenhill, 2000, p. 14). Según esta teoría, el acto de ver es el producto de las tensiones entre las imágenes externas u objetos y los procesos de pensamiento internos.

Estas definiciones sobre la cultura visual son pertinentes dado que nuestro trabajo se apoya en el análisis de fotografías de artefactos que podrían ingresar dentro de la categoría “arte”. Además, para Hooper-Greenhill, el asumir la opacidad de la vista implica darse cuenta de que lo que se hace visible tiene que ver con la presencia de elementos reconocibles y con el contexto en el que el objeto se inscribe (2000, p. 15). Estos postulados son particularmente esclarecedores para el objetivo de estudiar la presencia y reactualización de símbolos de eventos traumáticos pasados y de la cultura popular.

### **2.2 Espacialidad crítica**

Tanto el Corredor de la Memoria como el Santuario Cromañón consisten en espacios de conmemoración y representación de hechos traumáticos y demandas de justicia que se hacen en el espacio público y, así, pasan a formar parte permanente del paisaje del Once. Por este motivo, resulta fundamental tematizar y problematizar la noción del espacio público.



El término de “espacialidad crítica” surge del compilado de artículos reunidos bajo el título de *La espacialidad crítica en el pensamiento político-social latinoamericano. Nuevas gramáticas de Poder, territorialidades en tensión*. (2016). Editado por Marcela Rosales, Zenaida Garay Reyna y Carla Pedrazzani, esta publicación consta de dieciocho escritos presentados en el I Encuentro Internacional del grupo de Trabajo CLACSO, de nombre homónimo, realizado en Córdoba (Argentina) en 2014.

Como se describe en el prólogo, la espacialidad crítica es una revisión de la cartografía que apunta a la construcción y desarrollo de un marco teórico-epistemológico y transdisciplinar que permita entender las transformaciones del Estado latinoamericano en la era de la globalización. En términos generales, ya que lo veremos en la próxima sección, la globalización trae aparejado un debilitamiento y descreimiento del Estado, que ya no tiene tanta capacidad de acción en la vida de sus ciudadanos. Como puede imaginarse, la reconfiguración de aquella institución tendrá grandes consecuencias en todas las áreas de la actividad humana. Lo novedoso, a nuestro entender, es que los autores indagan en esas consecuencias a partir del concepto de “espacio”<sup>7</sup>. Para este trabajo, la articulación entre espacio y Estado post globalización es iluminadora, dado que los memoriales plantean una demanda abierta al Estado argentino, la de una deuda sin saldar. En definitiva, están expresando una necesidad insatisfecha e interrogando al Estado sobre sus deberes y posibilidades.

Para enmarcar la espacialidad crítica en una tradición bibliográfica, cabe destacar que desde los setenta el espacio ha dejado de ser un “referente geofísico” ligado a la noción jurídico-política de “territorio”. En vez, este ha pasado a considerarse como “producto y productor de lo social”; como un “elemento que transforma y es transformado por los procesos históricos, económicos, políticos y culturales” (Piazzini Suárez, 2008). En una palabra, en la posmodernidad el espacio deja de ser neutral. Muy por el contrario, Harvey (2008) advierte que, para la economía capitalista, el dominio del tiempo y el espacio permite cierto control sobre la vida cotidiana. Pensemos en los mapas, delimitaciones arbitrarias que

---

<sup>7</sup> Así, en el libro hay autores que hablan de países como Brasil (Ventura Fernández, Gimenes Giugliano) y Guatemala (López de la Vega); otros con enfoques más amplios como el de Centroamérica (Monge Hernández); o bien más reducidos como de provincias como Neuquén (Suárez) o Córdoba (Pedrazzani, Llorens). Además, los aportes se realizan desde distintas disciplinas como el cine y la fotografía (Antezana Barrios), la economía (Martín García), los estudios decoloniales sobre las poblaciones nativas de Latinoamérica (Uc, Aunta Peña, Solano Umanzor), etc. Pero lo interesante es que todos presentan una mirada fronteriza favorable a la reivindicación de ‘lugares otros de enunciación’” (Rosales *et al*, 2016, p. 12).



hacen posible la apropiación de las tierras para usos privados; y que también naturalizan una relación jerárquica y desigual entre los hemisferios norte y sur del mundo.

Siguiendo esta línea, existen dos teóricos franceses fundamentales que dan forma a las nuevas concepciones sobre el espacio: Michel De Certeau y Michel Foucault. En 1979 De Certeau publica *La invención de lo cotidiano* (2000), y allí marca una diferencia entre lugar y espacio. El primero se presenta como una “configuración instantánea de posiciones” (2000, p.129), en el lugar todo está estable y cada cosa única tiene su lugar. En cambio, el espacio es definido como un “lugar practicado”, transformado por la acción humana. A la luz de esta distinción proponemos pensar el caso de Once, un barrio que no existe en la cartografía de Buenos Aires: “barrio de Balvanera para el catastro de la Ciudad, o corazón de la zona del Once para los miles de ciudadanos que cada día le ponen vida a su paisaje” (Parise, 2015). En este trabajo defendemos la visión de Balvanera como lugar y de Once como espacio; espacio inexistente hasta que es nombrado por sus transeúntes y vecinos.

Para articular la oposición lugar-espacio de De Certeau con el escenario urbano al que pertenece Once, vale la pena recuperar la distinción entre ciudad concebida y ciudad practicada que realiza Delgado (2004). Para el autor la ciudad concebida es aquella diseñada por un urbanismo que pretende “organizar la quimera política de una ciudad orgánica y tranquila, estabilizada” (Delgado, 2004, p. 1). La racionalidad e inteligibilidad de este al que De Certeau llamaría “lugar” se ve amenazada por “lo múltiple, la tendencia de lo diferente a multiplicarse sin freno, la proliferación de potencias sociales [que son] percibidas como oscuras [...]. La utopía imposible que el proyectador busca establecer es la de un apaciguamiento de la multidimensionalidad y la inestabilidad de lo social urbano.” (Delgado, 2004, p. 2). Como puede inferirse, la ciudad concebida desconoce cualquier tipo de sociabilidad urbana, de donde surgiría la ciudad practicada que por naturaleza es multidimensional.

¿Cómo se puede pasar de un espacio a otro? Siguiendo esta línea, De Certeau afirma que aquello que convierte el lugar en espacio es el relato, la palabra, lo subjetivo<sup>8</sup>. El autor habla de relatos transgresores, que más que establecer, desplazan los límites: Crean un campo que

---

<sup>8</sup> A modo ilustrativo, el autor da el ejemplo de los mapas antiguos aztecas, que para describir el éxodo de los totonihuacas no marcan una ruta, sino más bien un “diario de viaje” con huellas de pasos y figuras de acontecimientos sucedidos en el curso del viaje (incluyendo comidas, combates, cruce de ríos o montañas, etc). Para más información sobre el uso de los mapas, recomendamos la lectura de Harley, J. *Maps, Knowledge and Power*. En Cosgrove, D y Daniels, S (eds). (1988). *The Iconography of Landscape. Essays on the symbolic representation, design and use of past environments*. Cambridge: Cambridge University Press.

autoriza prácticas sociales arriesgadas y contingentes, [...] bajo una forma diseminada (no única, las referencias que autorizan son heterogéneas), miniaturizada (personal o familiar) y polivalente (no especializada) [De Certeau, 2000, p. 137].

Es en este espacio complejo que se intentan establecer límites. De Certeau habla de “deslindes”, que son límites transportables, ambivalentes, que permiten lo contrario de lo que dicen. En resumen, se habla de un relato delinciente, cuya función es transgredir. “[El relato] tiene como especificidad vivir en los intersticios de los códigos que desbarata y desplaza, se caracteriza por el privilegio del recorrido sobre el estado” (De Certeau, 2000, p. 142). Esta relación de los relatos transgresores (especialmente visuales) con el espacio y la centralidad del recorrido por sobre lo estable, nos servirá para observar cómo las representaciones de los acontecimientos y los reclamos interrogan a los funcionarios públicos en la ciudad-lugar diseñada por ellos mismos.

Siguiendo la línea de las nuevas visiones del espacio crítico, diez años antes de la publicación de *La invención de lo cotidiano*, Michel Foucault ya había conceptualizado un término que dialoga con el relato y los deslindes o fronteras de De Certeau. En 1967, el filósofo francés se presenta en el *Cercle des Études Architecturales* de París con una conferencia que titula *De los espacios otros*. Allí, el autor habla de “heterotopías”, que bien pueden ser definidas como utopías realizables; lugares fuera de todos los lugares, y sin embargo localizables. Foucault se refiere a estos lugares como “contraespacios” (Foucault, 1967, p. 19) donde todos los demás emplazamientos de la cultura se ven representados, cuestionados o invertidos. En algún punto, las heterotopías se constituyen en espacios de resistencia al poder hegemónico y también en espacios de poder en sí mismas.

Asimismo, las heterotopías vendrían a cuestionar o iluminar cómo el siglo XX -y deberíamos agregar XXI- sigue sacralizando el espacio. Aunque no de forma explícita, sí es cierto que el espacio continúa reproduciendo lógicas binarias, “oposiciones que admitimos como enteramente dadas: por ejemplo, entre espacio privado y espacio público, entre espacio de la familia y espacio social, entre espacio cultural y espacio útil (Foucault, 1967, p. 17). El trabajo de las heterotopías sería poner en evidencia esos pares arbitrarios de la modernidad, a través de su “experiencia mixta, medianera” (Foucault, 1967, p. 19). A modo ilustrativo, Foucault se refiere al espejo, donde estamos y no estamos al mismo tiempo. De manera similar, sin tener un espacio empíricamente delimitable, la luna de miel también es concebida

como una heterotopía de la modernidad, ya que -tradicionalmente- era el no-lugar donde podía ocurrir la pérdida de la virginidad femenina.

En conclusión, la espacialidad crítica; el lugar y el espacio; la ciudad concebida y la practicada y las heterotopías son conceptos ligados a una noción no neutral del espacio en el que vivimos. Nosotros nos proponemos ver cómo las representaciones visuales urbanas en torno a la memoria y los reclamos de AMIA y Cromañón se inscriben en este paradigma de espacio no neutral.

### **2.3 Estética de la precariedad**

Todas estas cuestiones espacio-temporales discutidas anteriormente se enmarcan en un contexto socio-histórico particular. La globalización, el posfordismo, y principalmente, el neoliberalismo que prolifera en latinoamérica en los años 90, y que desencadena en la crisis del 2001. Aunque el Corredor de la Memoria y el Santuario Cromañón son espacios que se siguen transformando hasta la actualidad, su origen se da en 1994, y 2004, respectivamente. Teniendo en cuenta las fechas de las tragedias este trabajo busca encontrar una continuidad entre las estéticas de los 90 y la poscrisis, y las estéticas de los espacios de memoria a analizar. Para conceptualizar esa continuidad bajo la “estética de la precariedad”, nos referiremos a autores extranjeros como Judith Butler y Nicolas Bourriaud, y a otros locales, como Reinaldo Laddaga y Andrea Giunta.

Resulta adecuado comenzar con Butler, que es quien acuña el término de precariedad como concepto biopolítico. A lo largo de toda su obra, se destaca la preocupación por problemáticas sociales cada vez más amplias. Desde su ya lejano *El género en disputa* (1990), la autora no ha dejado de abordar cómo, en distintos ámbitos, se producen vidas desechables que no merecen ser lloradas. Dicha producción no es espontánea, sino *discursiva*: para que una persona sea arrojada a la muerte sin más o a una vida que se asemeja a la muerte en vida, se requieren discursos que, antes, ya las hayan *significado* como desechables.

En una primera aproximación, la autora define la precariedad como aquella condición por la que “cualquier elemento vivo puede ser suprimido y la supervivencia no está garantizada de forma alguna” (2009, p. 322). Pero en clave biopolítica, Butler afirma que la precariedad es una “condición política inducida de vulnerabilidad maximizada [...] frente a la violencia de estado, así como a otras formas de agresión no provocadas por los estados pero contra las

cuales estos no ofrecen una protección adecuada” (2009, p. 323). Así, en todos los ámbitos existen ciertas “poblaciones objetivo” a las que se puede dañar o que simplemente son prescindibles.

En *Vida Precaria* (2006) y *Marcos de guerra* (2010), por ejemplo, Butler reflexiona sobre la distribución desigual de la vulnerabilidad en el globo, considerando el reclamo de ciudadanía por parte de los inmigrantes. En pocas palabras, en las obras se observa un compromiso con las demandas de justicia de diferentes grupos, intentando incluir invisibilizaciones sobre problemáticas que amenazan a vidas concretas. Así, se reclama por una verdadera universalidad en el alcance de los derechos.

Pero para pensar una política comprometida con las demandas de justicia de los grupos excluidos, Butler parte de la aceptación de la vulnerabilidad originaria y común a toda la raza humana; un punto constantemente negado en las políticas que parten de la concepción del hombre como un ser autosuficiente. El primer paso para la autora, entonces, es la aceptación de que somos seres expuestos unos a otros, y por ende, a la violencia. Sin embargo, es de notar que hay una distribución política desigual de la vulnerabilidad, que recae siempre sobre los grupos más desprotegidos por los poderes estatales: mujeres, inmigrantes, grupos racializados, etc. Justamente es este fenómeno al que Butler decide nombrar -entre comillas- “precariedad”<sup>9</sup>.

¿Cómo reivindicar la precariedad para combatir la “precariedad”? En *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad* (2012), se explora las significaciones de una “ética de la región de lo no querido” (2012, p. 138), según la cual no se intente transformar lo no querido en querido, sino que se tome el propio carácter intolerable de la exposición a un otro como el recordatorio de una vulnerabilidad común. Además, la aceptación de la vulnerabilidad y la precariedad también implica aceptar que, por nuestra singularidad, estamos expuestos a la interdependencia. En este sentido, la vulnerabilidad es una potencia, una posible forma de vivir con otros y de una acción colectiva. No podemos subsistir solos, por eso, a pesar de la exposición a la violencia, nos solidarizamos.

Como referencia histórica-conceptual para las reivindicaciones de derechos de los grupos precarizados, tomamos *Performatividad, precariedad y políticas sexuales* (2009). Allí Butler explora la relación entre tres conceptos fundamentales para nuestro análisis: la precariedad, la

---

<sup>9</sup>Para referencia ver Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. México D.F.: Paidós y Butler, J.(2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Buenos Aires: Paidós.

acción colectiva y el espacio público. Con sus ejemplos, Butler remite a acciones performáticas de los grupos precarizados y marginados de la sociedad (como por ejemplo los inmigrantes ilegales) en los que se ocupa el espacio urbano sin el derecho de hacerlo. Aún sabiendo el peligro de la violencia que pueden enfrentar, los sujetos precarios resisten y reclaman conjuntamente, pues el ejercicio de un derecho no es algo que un individuo realice, sino que debe ser una acción pública y con otros (2009, p. 332).

Habiendo ahondado en el concepto de “precariedad” de Butler, su concepción biopolítica, su relación con la vulnerabilidad y sus potencialidades, recurriremos a los pensamientos de Nicolas Bourriaud. Este es otro autor europeo que recupera el “hacer con otros” tan fundamental para Butler, y lo constituye en una estética propia de los años 90. En *Estética de lo relacional* (2008), el parisino precisa el funcionamiento de un nuevo paradigma artístico destinado a interactuar en la esfera de las relaciones sociales. Recuperando una serie de artistas internacionales como Tiravanija, Parreno, Beecroft, Brinch y Henrik, el autor se pregunta de dónde viene esta obsesión por lo interactivo que atraviesa nuestra época.

Como primer paso, Bourriaud nos ubica en el escenario del capitalismo feroz, en el que todo aquello que no se puede comercializar está destinado a desaparecer. En este escenario, las relaciones humanas tampoco podrían existir fuera de los espacios de comercio. A modo de ejemplo podemos pensar en el slogan de Quilmes, “el sabor del encuentro”: el “estar juntos” está mediado y determinado por el consumo. En este contexto, Bourriaud detalla que el arte de los 90 es un terreno en el que se logra, parcialmente, escapar de esa lógica mediante la aparición de utopías de proximidad.

Un elemento interesante y que sigue la línea de los análisis sobre la espacialidad crítica es que es la ciudad y la urbanización creciente la que permite y genera la experiencia del encuentro. A la vez, la experiencia artística se urbaniza, los artistas actúan en el espacio público a la manera de un intersticio social. Mientras Bourriaud destaca cómo el contexto social utiliza herramientas comunicacionales que limpian las calles de toda escoria relacional y empobrecen los vínculos de vecindario (2008, p. 16), el arte de intersticio -en términos marxistas- sugiere nuevas posibilidades de intercambio. Tal es así, que la estética relacional puede ser entendida como un materialismo del encuentro, un arte donde el objeto acabado es reemplazado por una obra-proceso de sociabilidad e intersubjetividad.

Más aún, el arte relacional implica nuevos vínculos entre lo nuevo y lo viejo. El concepto de postproducción (Bourriaud, 2009) justamente implica el abandono de la creación de un objeto

inexistente y la selección de elementos anteriores que, combinados e insertados en un contexto diferente, generan significados nuevos. En palabras del autor, se trata de apoderarse de todos los códigos de la cultura, de todas las formalizaciones de la vida cotidiana, de todas las obras de patrimonio mundial, y hacerlos funcionar” (Bourriaud, 2009, p. 14). En algún punto, es un intento de navegar el caos cultural de la ciudad en la era de la información inaugurada con el internet, como así también la multiplicidad y líneas de fuga que trae un arte centrado en las relaciones y no en objetos. Asimismo, un punto fundamental de la postproducción es la inclusión dentro del mundo del arte de formas hasta entonces ignoradas o despreciadas, halladas en el mercado de pulgas o bazar. A modo de resumen, para Bourriaud el arte es un contrapoder que siempre estará comprometido a no dejar ningún signo intacto.

Para terminar, recurriremos a Andrea Giunta (2009), quien permitirá entender cómo la “precariedad” de Butler, la estética relacional y la posproducción se articulan en el plano local. Para ello, resulta fundamental aclarar que las reflexiones de Bourriaud se enmarcan en el contexto de la globalización y se enuncian desde una potencia europea como es Francia. Para Reinaldo Laddaga (2006), la globalización es un proceso de conexión y desconexión de formas de vida que habían sido garantizadas, tales como la familia, la profesión o la nacionalidad, pero ¿Qué implica una familia cuando las familias se vuelven electivas? ¿Qué es la nacionalidad cuando la gente empieza a migrar? En definitiva, hoy en día estos colectivos se vuelven incapaces de capturar identidades individualizadas. La estética relacional justamente apunta a salir de la individualidad insolvente para construir nuevas formas de identidades colectivas.

Sin embargo, Andrea Giunta en *Poscrisis* establece que, en nuestro país, el hacer con otros y la posproducción no es una elección, sino una necesidad imperativa (2009, p. 55). Para nosotros, los 90’s no solo representa una aceleración en las comunicaciones, la aparición del internet y la globalización, sino también el auge de la política neoliberal del menemismo. A grandes rasgos, esta doctrina económica apuesta por el libre mercado como catalizador del desarrollo, el Estado debía tener injerencia mínima en la economía. Sumado al ajuste y las privatizaciones, la política menemista da cuenta de la debilidad del estado<sup>10</sup> -que era entendido como ineficiente- y del auge del individualismo (Díaz y Monserrat Llairó, 2008).

---

<sup>10</sup> La debilidad del Estado llega a su punto cúlmine en el 2001, que puede resumirse en la famosa frase que se escuchaba por las calles “que se vayan todos” (Giunta, 2009, p. 28).



En términos urbanos, el neoliberalismo individualista se expresa en Buenos Aires en el proceso de gentrificación, cuya triste contracara es la desgentrificación: mientras proliferan los shoppings y countries, también crece la Villa 31 y demás barrios marginales. Los micromundos de élite, tales como Puerto Madero, desplazan a las personas en situación de precariedad de las zonas de alto valor adquisitivo a las fronteras. Y no debemos olvidar que estos cambios se dan a la par de la informalización del empleo, el abandono de las políticas sociales y el aumento de la desocupación.

El paisaje de la ciudad transformado y profundamente dividido denota una “precariedad” impuesta -para retomar a Butler- que solo es catalizada por el estallido del sistema bancario y político de 2001. Con respecto al arte, este contexto fuerza a la cultura a repensarse para lograr subsistir. Es por esto que decimos que la precariedad es una condición (económica) más que una elección. Con el cierre de las fábricas, el default y la pesificación, los artistas se dan cuenta de que necesitan elaborar una poética sin insumos. Se hace arte desde los márgenes y para los márgenes. Pero además, la solidaridad entre artistas y las obras relacionales son formas contestatarias de trabajar desde lo colectivo cuando la norma es el individualismo. Emergen colectivos en vez de artistas individuales y salen a la calle en vez de quedarse en el taller. Esto va en consonancia con el pasaje de la casa y el barrio a la barricada, la plaza y las calles de las gentes que protestan (cuya imagen más representativa es el corte de las vías y la quema de llantas). En ambos casos se trata de energías solidarias, autogestivas y horizontales. Al igual que Butler describe a los manifestantes que generan ciudadanía sin ser ciudadanos en Los Angeles, Giunta habla de las acciones cotidianas –creativas y urgentes– que ocupaban la ciudad de Buenos Aires sin pedir permiso (piquetes, asambleas, trueques en las plazas, etc). En este sentido, aunque se trate del espacio público, muchas veces estas acciones son micropolíticas y tematizan lo íntimo, lo pequeño, lo antirracional, lo dejado de lado.

En conclusión, durante la crisis y los años subsiguientes asistimos a una colectivización de la ciudad y los modos de hacer arte. Lo estético y lo político son parte de un mismo mecanismo de producción que busca subvertir los mensajes institucionales, infiltrarse en el lenguaje del sistema y, desde allí, provocar quiebres y desenmascaramientos a través de la denuncia (Giunta, 2009, p. 62).

## 2.4 Recapitulación e hipótesis

Apoyándonos en la noción de “cultura visual” de Hooper-Greenhill (2000), las ideas sobre espacialidad crítica y sobre la estética de la precariedad articulan nuestro análisis. Laddaga (2006), Giunta (2009) y Rosales *et al* (2016) nos dan la pauta de que la globalización trae transformaciones para el Estado, que junto con la debacle del 2001, sufre una fuerte crisis de legitimidad. En este sentido, el caso de AMIA genera una sensación de impunidad inamovible que profundiza esta herida, mientras que Cromañón debilita la posición del Gobierno de la Ciudad por su irresponsabilidad previa e ineficiencia para atender el siniestro.

Nuestra investigación parte de las siguientes preguntas: ¿Cómo se genera un espacio de reflexión crítica en la ciudad racional y acelerada? Y dentro de esa urbe planificada, ¿Cómo se puede usar la precariedad –tan conocida por las víctimas y motivo de tanto dolor– para las reivindicaciones visuales de memoria y justicia?

En este contexto, planteamos como hipótesis principal que el Corredor y el Santuario funcionarían como heterotopías, desde una condición de “contra-espacios” que subvierten las normas del afuera heterotópico (de los demás espacios físicos y culturales construidos por la sociedad) problematizando, así, la lógica racional de la ciudad planificada mediante la invasión de “relatos transgresores” (De Certeau, 2000), visuales y simbólicos, que denuncian al mismo Estado productor de la ciudad concebida, de la ciudad-lugar. En el caso del Corredor, estos relatos se inscribirían a lo largo de la calle Pasteur en espacios de gran tránsito urbano, que hasta el momento no habían sido significados; mientras que en el Santuario, la transgresión se observaría en la instalación colectiva de un memorial por fuera de toda iniciativa estatal o institucional, así como en la construcción de una atmósfera de intimidad que individualiza la experiencia urbana y rivaliza con la idea de lo “público” como algo de todos y de nadie a la vez.

Como hipótesis secundaria, proponemos que esta transgresión espacial se articularía con una inversión simbólica de la precariedad: así, la elección de una retórica de lo marginal, lo viejo, lo postproducido y lo relacional invertiría positivamente el sentido de vulnerabilidad asignado en el afuera a las respectivas colectividades de víctimas –la comunidad judía y los “pibes” del rock “chabón”– produciendo, al interior de ambos memoriales, una estética de la precariedad que encauza la resistencia contra el olvido y los reclamos contra el Estado.



### 3. Estado de la cuestión

Para comenzar, es necesario aclarar que no existe bibliografía académica en torno a los sitios de memoria analizados, o al menos no desde la perspectiva del análisis visual. Por este motivo, aunque recuperaremos los escuetos documentos sobre el Corredor de la Memoria y el Santuario Cromañón, queremos dar un anclaje más amplio a nuestro análisis. De lo más general a lo particular, primero nos detendremos en los estudios sobre el trauma o mejor conocida como *trauma studies* en inglés, que es una ciencia desarrollada en las últimas décadas. Puntualmente, referiremos a los teóricos que se enfoquen en la relación del trauma moderno y contemporáneo con las imágenes, ya que de esa coyuntura surge nuestro *corpus*.

En segundo lugar, abordaremos las prácticas de la memoria en la Argentina, y puntualmente aquellas que tienen que ver con la última dictadura militar. Esta decisión se debe a que consideramos que este evento tiene un papel fundante en nuestro país como disparador de los debates en torno a la memoria y a las representaciones del trauma colectivo; debates que nutren las representaciones de los episodios AMIA y Cromañón en nuestro *corpus*.

#### 3.1 Sobre los estudios del trauma y su relación con las imágenes

En 2007, Fassin y Rechtman declararon que estamos ante un “imperio del trauma”, es decir, que este se ha convertido en un significante de la época en la que vivimos. Para los autores, las víctimas de todo tipo de desastres, naturales o no, tienen en común que son analizadas y atendidas según el modelo del trauma. En *Más allá del principio del placer* y en *Conferencia 32*, Freud (1984) define el trauma como una cantidad pulsional excesiva para el aparato psíquico, algo que sobrepasa cierto límite y, en tanto tal experiencia no puede ser simbolizada. Así, el trauma se presenta como una pulsión de muerte que tiende a repetirse indefinida y dolorosamente.

Aunque hace cuarenta años el término era raramente citado por fuera de la psiquiatría y la psicología, hoy en día es completamente esperable que los profesionales de la salud mental se involucren en tragedias individuales o sociales. En este sentido, para Fassin y Rechtman el trauma es tanto un shock psicológico como un evento trágico y, sobre todo, una herida abierta en la memoria colectiva (2007, p. 2). En efecto, en la época posmoderna signada por el giro subjetivo y el retorno a los caracteres irracionales del hombre, los discursos sobre el trauma se han constituido en un saber válido en el ámbito público y académico.

Desde los noventa se han desarrollado y legitimado los llamados estudios del trauma, una disciplina que hila psicología, humanidades, las prácticas de la memoria y los estudios mediáticos (Radstone *et al*, 2013). Como se observa, el abordaje de eventos traumáticos implica un alto grado de complejidad y un desdibujamiento de las áreas de conocimientos tradicionales. Por un lado, el diálogo con los estudios de la memoria es fundamental, pues para Freud, la única posibilidad de olvido es el recuerdo. Hay que recortar el pasado que, lejos de ser inmóvil, se produce por vía de la interpretación. Esto quiere decir que hay que enfrentar ese pasado y repetirlo mediante la memoria para evitar que siga atormentando el presente. Siguiendo esta línea, Elizabeth Jelin (2002), desde una mirada nacional y más contemporánea señala que todo trauma requiere una construcción de identidad --individual o colectiva-- que se deriva de una lectura significativa de la violencia irracional del pasado. De esta manera vemos cómo la memoria no solo es necesaria para la superación del trauma, sino que también se entrelaza con lo más íntimo del afectado, con su propia identidad. Como menciona la autora - y Freud ya había tematizado en *Psicología de las masas y análisis del yo* (1984) - los procesos son idénticos para individuos o grupos, ya que los grupos también tienen sus aparatos psíquicos.

Por otro lado, la relación del trauma y la memoria con las imágenes también es destacable para nuestro análisis. En primer lugar, cabe recuperar el debate en torno a lo irrepresentable que proviene de la estética filosófica francesa, con autores como Georges Didi-Huberman y Jacques Rancière. Así también, Walter Benjamin habla de las situaciones traumáticas como “crisis de la experiencia”, al recordarnos cómo los soldados de la primera guerra mundial “volvían mudas [...], no enriquecidas, sino más pobres en cuanto experiencia comunicable” (Benjamin, 1987, p. 167). Hablar de pobreza en cuanto a “experiencias comunicables” supone una crisis o pobreza de palabras. En resumidas cuentas, no hay forma de nombrar el dolor de un trauma sin precedentes, el lenguaje -que es arma de sentido- no puede dar cuenta de semejante irracionalidad.

Ante esta crisis de representación, Didi-Huberman (2004) propone el *malgré-tout* o “el pese a todo” como una manera de constatar la imposibilidad de recuperar esas experiencias traumáticas e incommunicables, a la vez que permite señalar la necesidad de recurrir a los testimonios existentes -entre ellos, las imágenes- por más precarios e incompletos que sean. En una palabra, hay que hablar de lo irrepresentable e indecible, mirar el pasado “a pesar de todo”. Por su parte, como respuesta a estas problemáticas, Rancière (2005) especula sobre el viraje de la estética hacia la ética. Lejos de tratarse de un retorno a la moral, el autor sugiere

que hoy en día el arte tiende a consagrarse “al servicio del lazo social y [...] al testimonio interminable de la catástrofe” (Rancière, 2005, p. 35). No importa si se puede representar, sino si se quiere hacerlo y de qué modo.<sup>11</sup> A modo de conclusión, el francés dice que, si se devuelve al arte su condición de ambigüedad –de forma tal que pueda alojar lo prohibido en lo imposible– entonces este puede ser un documento destinado al testimonio de lo irrepresentable.

En definitiva, la crisis del lenguaje (arma de sentido) y la inclinación por las artes (armas de ambigüedad) para hablar del trauma que se aprecia en los debates liderados por los escritores nombrados, dan cuenta de la relación fundamental entre trauma e imágenes. Pero cabe destacar que estos debates forjados al calor de las crisis del siglo XX, cobran un sentido particular en el nuevo milenio.

Como señalamos al principio, para Radstone (2013) los estudios del trauma son indisolubles de los estudios mediáticos. Hoy en día el internet y las redes sociales han hecho moneda corriente la visualización de catástrofes en vivo. Decapitaciones, aviones que se caen, tiroteos, todo se consume en vivo y mediante un flujo constante de imágenes y videos. Siguiendo esta línea, en un mundo donde la visión es el sentido privilegiado para la experimentación y la comunicación, la cultura visual se convierte en un factor indisoluble

---

<sup>11</sup> Burucúa y Kwiatkowski, autores de *Cómo sucedieron estas cosas* (2015), son dos referentes de los debates acerca de la representación de las masacres en el plano local. En este libro los autores proponen cuatro fórmulas históricamente utilizadas para la representación de masacres, pero que –en consonancia con Didi-Huberman y Rancière– siempre se presentan como parciales e incompletas: la fórmula cinegética, la fórmula del martirio, la fórmula infernal y las siluetas/máscaras/fantasmas. Con los años, los autores siguen explorando las posibilidades y limitaciones de las diferentes formas de representar las masacres y, particularmente en *La historieta y la representación de la masacre. Algunas hipótesis a partir del uso de la metáfora del dolor animal* (2012), estudian el abordaje de traumas colectivos a partir del *comic* y el humor. Resulta útil recuperar estos aportes dado que nos servirán para reflexionar sobre los murales realizados por humoristas en la Estación Pasteur-AMIA.

En esta línea, cabe recuperar que es la *Shoah* el trauma colectivo por excelencia, y por tanto, uno de los disparadores para la creación de nuevas fórmulas de representación –entre ellas, el humor. En efecto, uno de los objetos de estudio del artículo de Burucúa y Kwiatkowski es *Maus* (Spiegelman, 1992), la historieta gráfica que reconstruye la *Shoah* a través de la recuperación de la historia de vida del padre del autor y narrador. Pero además de este caso al que referiremos en el capítulo 5, en el plano local el Holocausto fue abordado por el *comic*, por ejemplo, a partir de los chistes del humorista Catón en la revista *Humor*. Como señala Burkart (2009), estas representaciones generaron un gran debate, dividiendo al público lector en dos grupos, uno que cuestionaba esta fórmula representativa, y otro que apoyaba la publicación: ¿Eran banalizaciones o aportaban una mirada crítica del mal? Mientras que para un gran sector (conformado por la mayoría de los judíos) sostenía que el tema era un límite para el humor, los realizadores de la revista –apoyados por muchos lectores– afirmaban: “el humor no debe tener otras barreras que las normales en cualquier forma de expresión escrita, o sea, las morales y estéticas. Pensamos que el humor no debe temer ni soslayar la muerte, no debe ocultar las miserias y las tragedias humanas, no debe retroceder ante los temas ‘espinosos’. Sabemos que el humor es casi invariablemente una forma de crítica, constructiva como pocas. Y que su calidad depende de la calidad de quienes lo practican, pero nunca de los terrenos que invade” (Burkart, 2009, p. 8).

del análisis del trauma. Incluso si pensamos en el trauma colectivo reciente de la pandemia, seguramente nuestras primeras asociaciones sean fotográficas. Desde las panorámicas de ciudades vacías, los retratos de médicos atendiendo enfermos o hasta memes<sup>12</sup>, es evidente que incluso los traumas menos visibles (como un virus) son experimentados a través de imágenes.

En “The Voice of the Visual in Memory” (2004), la teórica Barbie Zelizer trata de dilucidar cómo las imágenes se han convertido en un modo efectivo de recordar el pasado y una herramienta clave de la memoria colectiva. Para la autora, las imágenes del pasado congelan un momento aislado y significativo de una secuencia que el espectador ya conoce. Además, las imágenes poseen un “tercer sentido” (Barthes, 1986), fuera de lo literal y lo simbólico, que atrae inexplicablemente al espectador y hace que cale en la memoria. Finalmente, otro elemento importante para las imágenes es lo que Zelizer llama voz subjuntiva. Esta se presenta como un “*what if*”, que surge del congelar una imagen a la mitad. En el contexto de ambigüedad de la imagen congelada en la mitad de una secuencia, el espectador puede imaginar futuros alternativos sobre lo que podría haber sido.

### 3.2 Sobre los estudios y las prácticas de la memoria en Argentina

En la sección anterior revisamos algunos conceptos fundamentales sobre el trauma y las imágenes que anteceden a nuestra investigación. Antes de pasar al análisis de los casos que nos atañen, vale la pena restablecer el desarrollo prácticas de la memoria en el escenario local. A partir de la revisión de las fuentes, buscamos demostrar cómo los estudios sobre el trauma y la memoria en Argentina han estado mayormente ligados a la última dictadura militar (1976-1893).

Como primera aproximación, es necesario recuperar *Los trabajos de la memoria* (2002) de Jelin. Allí, la autora establece que

La urgencia de trabajar sobre la memoria no es una inquietud aislada de un contexto político y cultural específico. Aunque intentemos reflexiones de carácter general, lo hacemos desde un lugar particular: la preocupación por las huellas de las dictaduras que

---

<sup>12</sup>Referencia sobre la visualidad de la pandemia: Zalamea, P; Vives, M. & Rodríguez, F. (2022). Visual representations of the COVID-19 pandemic and its iconography on a local/global scale: Crossing borders between scientific and non-scientific imagery. *Cogent Arts & Humanities*, 9:1, DOI: 10.1080/23311983.2022.2055710

gobernaron en el Cono Sur de América Latina entre los años sesenta y la década de los ochenta y lo elaborado en los procesos posdictatoriales en los años noventa. (p. 4)

Referir a la dictadura es importante porque permite situar nuestro análisis en la línea crítica comenzada por escritores como Jelin, que ponen en agenda el tema de la memoria a través del caso de la desaparición forzada de personas entre 1976 y 1983. Además, inscribirnos en esta tradición permite nutrirnos de las herramientas teóricas, visuales y espaciales de las prácticas de la memoria posdictatoriales, y de sus modos de representar -artísticamente- el pasado trágico y los reclamos de justicia. Por último, podríamos establecer estos motivos -y también por las similitudes del rol del Estado durante el gobierno militar y las administraciones subsiguientes, y el rol del Estado en las tragedias de AMIA y Cromañón, los memoriales que analizamos siempre tienen en el horizonte el pasado dictatorial.

### *3.2.1 La cultura visual de los reclamos contra el terrorismo de Estado*

En el Corredor de la Memoria y el Santuario Cromañón la construcción del pasado trágico está puesto a disposición de los reclamos por justicia y contra la impunidad. Estos reclamos son los mismos que surgen en el ocaso de la dictadura y la primavera democrática: castigar a los culpables, el juicio a las juntas, la aparición de los cuerpos desaparecidos, etc.

Si hablamos de cultura visual de los primeros reclamos, resaltan como íconos los pañuelos blancos de las Madres de Plaza de Mayo y el Siluetazo de 1983. Es en 1977 cuando las madres de desaparecidos deciden recorrer la Plaza de Mayo, frente a la casa de gobierno, con fotografías de sus hijos para reclamar su aparición. Rápidamente, esta intervención pública comienza a repetirse y a volverse cada vez más performativa: las madres adoptan el pañuelo blanco para identificarse e inician sus famosas caminatas en círculos por la Pirámide de Mayo --jugando levemente con el límite de lo que sería considerado una conglomeración ilegal. En definitiva, la presencia de estas madres en la Plaza hasta el día de hoy es un recordatorio permanente de la justicia sin hacer y un desafío a los observadores a unirse a la construcción de la memoria colectiva (Torre, 2006, p. 20). En este sentido, y dado nuestro interés por las marcas de memoria en la ciudad, destacamos las representaciones de los pañuelos que fueron pintadas en las baldosas que rodean la pirámide<sup>13</sup>. De esta forma, incluso cuando las Madres no estén, su reclamo se materializa en aquel lugar significativo.

Como adelantamos, otra de las marcas de memoria urbana es el Siluetazo. Longoni y Bruzzone (2008) son dos académicos que han analizado aquella acción artística colectiva que

---

<sup>13</sup> Fotografía en Anexo 1

consiste en trazar el perfil del cuerpo de diferentes manifestantes presentes en la Tercera Marcha de la Resistencia, para así denunciar la ausencia de los desaparecidos y reclamar su aparición con vida. Pero lo más interesante es que estas siluetas se exhibieron en las paredes, monumentos, e incluso árboles vecinos a la Plaza de Mayo<sup>14</sup>. Al igual que en las acciones de las Madres -y luego Abuelas e H.I.J.O.S- el Siluetazo implica una apropiación del espacio urbano muy patente. Siguiendo a Borja (2000), estas acciones esconden una visión de la ciudad como espacio público vinculante, y así desafían la visión dictatorial de la ciudad como espacio militar. Además, son varios los autores que señalan cómo esta performance implica una unión entre memoria y arte popular (Ohanian [2011], Gil [2013]). Mediante el dibujo del contorno con aerosoles y pintura, se vuelven tangibles los reclamos sobre temas tan frágiles como la ausencia. Cabe aclarar que la acción de 1983 se repite en varias ocasiones y así cala hondo en la cultura visual: “la realización de siluetas es la más recordada de las prácticas artístico-políticas que proporcionaron una potente visualidad en el espacio público de Buenos Aires [...] a las reivindicaciones del movimiento de derechos humanos” (Longoni y Bruzzone, 2008, p. 1). A los fines de nuestro trabajo, estas acciones funcionan como antecedentes claves para el objeto de estudio, ya que presentan una vinculación indisoluble entre arte y política, una forma novedosa de reclamar al Estado, y por sobre todas las cosas, una invasión del trauma y la memoria en la ciudad.

### 3.2.2 La memoria localizada: el espacio de la ESMA

Habiendo referido a los íconos de la cultura visual de fines de la dictadura, queda ahondar sobre el “Espacio para la Memoria y para la promoción de los Derechos Humanos” emplazado en el ex centro de detención ESMA<sup>15</sup>. También ubicado en la Ciudad de Buenos Aires, destacamos este espacio porque probablemente sea el correlato dictatorial de nuestro *corpus*, el Corredor y el Santuario. A diferencia de los memoriales que analizamos, este espacio es creado mediante un decreto presidencial de Néstor Kirchner en 2004. Concretamente, este estipula el desalojo de la Armada para la construcción del recinto del recuerdo y la gestión del espacio de los organismos de derechos humanos y de diferentes estamentos del Estado.

Larralde Armas (2017) escribe su tesis de doctorado sobre las relaciones entre espacio, memoria y visualidad a partir del análisis de los usos, prácticas y “dispositivos de mediación

---

<sup>14</sup> Fotografía en Anexo 2

<sup>15</sup> Para un recorrido exhaustivo por las “señales” del terrorismo de Estado existentes en la Ciudad de Buenos Aires véase Memoria Abierta. (2009). *Memorias en la ciudad: señales de terrorismo de estado en Buenos Aires*. Buenos Aires: Eudeba



memorial”, concepto acuñado por Claudia Feld (2011). En primer lugar, se caracteriza al predio como “espacio heterogéneo, superpuesto, simultáneo, contradictorio y múltiple” (Larralde Armas, 2017, p. 5).

Por un lado, se decide dejar intacto el edificio del Casino de Oficiales, aquel espacio que albergó a cientos de secuestrados y fue testigo de miles de torturas. La idea perseguida es la de dejar al lugar “hablar por sí mismo”, que la misma materialidad de cuenta de la violencia del pasado. Por el otro, la ex ESMA también es concebida como un espacio para el aprendizaje y la promoción de derechos. Así, diferentes dependencias estatales usaron el predio para instalar proyectos ajenos a las representaciones del espacio como ex centro clandestino de detención: el Museo Islas Malvinas, el Canal Encuentro, Paka Paka y el portal Educ.ar son algunos ejemplos. Por su parte, los organismos de derechos humanos también crearon espacios como el centro cultural ECUNHI, la Casa por la identidad, la Casa de la Militancia, el Centro Internacional de Promoción de Derechos Humanos, etc. Como se puede apreciar, a diferencia del Corredor de la Memoria y el Santuario Cromañón, se trata de un lugar no solamente dedicado a la memoria del pasado dictatorial. En cambio, allí el concepto de memoria es complejizado a partir de la producción de reflexiones críticas desde el presente, y desde actividades diversas –no solo políticas– sino también culturales o académicas.

Por último, es interesante mencionar las marcas territoriales presentes en el predio, ya que estas reeditan matrices de representación visual históricas en la lucha por la memoria, la verdad y la justicia que pueden sernos de utilidad para el análisis. Larralde Armas destaca las memorias performativas, que se relacionan con la impronta callejera de las marchas y el “poner el cuerpo” en la denuncia. Por ejemplo; refiere a la centralidad de la figura del desaparecido; que se expresa en siluetazos, primeramente en papel, y luego en metal soldado a la reja del predio. A diferencia de la performance original, en estas intervenciones urbanas solo participan miembros de los organismos, con un claro objetivo de denuncia y con un uso planificado del espacio. Además, también se instauran monumentos y se hace gran uso del stencil, como maneras de apropiación simbólica del espacio. A este respecto, cabe destacar que existen tres murales realizados en el marco de las “Jornadas de Arte Urbano y Memoria” por el grafitero Nazza. Impulsados por la asociación H.I.J.O.S, el género del arte urbano y la temática del mural traen simbólicamente al predio la historia de la agrupación, que está marcada por el reclamo en la vía pública, los escraches y el reclamo de juicio y castigo.

Finalmente, resulta pertinente rescatar una distinción marcada por Larralde Armas acerca del carácter de las políticas de memoria realizadas en el espacio público del predio. Por un lado, encontramos la matriz de solemnidad, centrada en la ausencia de los desaparecidos y con simbologías de la ceremonia fúnebre. Por el otro, la matriz “carnavalesca”, sostenida por las Madres e H.I.J.O.S, y sustentada en un énfasis de la vida en un amplio espectro: la idea era construir un lugar “de respeto por los derechos humanos en su sentido más amplio y total, y llenarlo de vida donde había habido muerte, llenarlo de luz donde había habido oscuridad y conservar ese lugar”<sup>16</sup>. A modo de ejemplo, destacamos la modalidad de festival, que es adoptada en múltiples ocasiones para las actividades en el espacio público del predio<sup>17</sup>.

En conclusión, decidimos referirnos al “Espacio para la Memoria y para la promoción de los Derechos Humanos” para anclar nuestro análisis en una línea más amplia de luchas por los derechos y las prácticas de la memoria espaciales en la ciudad de Buenos Aires. El trabajo de Larralde Armas nos brinda una sólida ilustración de las diferentes líneas de acción y algunos proyectos ideados para el espacio público del (múltiple) predio de la ex ESMA. En algún punto, se trata de una apropiación del espacio público de un espacio de memoria. En esta línea, también podríamos hablar de una apropiación de lo marginal del predio: mientras cada edificio alberga en su interior diferentes proyectos curatoriales, educacionales y comunicacionales, los proyectos nombrados pertenecen a las rejas, las calles y las paredes del predio -que de otra manera quedarían en blanco.

A su manera, el Corredor y el Santuario también se presentan como apropiaciones de la ciudad, que también son múltiples y contradictorias, con un amplio y dispar repertorio de

---

<sup>16</sup> Extracto de entrevista a Gabriela Alegre, militante por los DDHH y ex legisladora de la Ciudad. Recuperado de Larralde Armas, F. (2017). *Arte y política: el lugar de la imagen fotográfica en las luchas por la memoria en la Argentina, durante la institucionalización de la memoria (2004-2014)*. [Tesis de posgrado]. Universidad Nacional de La Plata.

<sup>17</sup>El primer festival realizado en la ex ESMA tuvo lugar el 28 de febrero de 2009 y fue organizado por el ECUNH con el objetivo de festejar el carnaval. Bajo el lema “los tambores no callan”, se invitaba a un colectivo de candombe para articular memoria, luchas sociales y baile. Sin embargo, cabe destacar que la propuesta carnavalesca no siempre es recibida gratamente por todos los sectores de la sociedad. De hecho, un caso mediático que fue disparador de debates en torno a las formas de ejercitar la memoria se dio en diciembre de 2013, cuando el ministro de Justicia Alak y militantes de H.I.J.O.S realizaron una murga y un asado en el predio. Ante esta situación, la Asociación Ex Detenidos Desaparecidos (AEDD) emitió un comunicado diciendo: “la E.S.M.A. no debe ser un espacio de jolgorio y festejos sino de interpelación con respecto al genocidio perpetrado en la Argentina y sus consecuencias hasta el presente [...]. Repudiamos una vez más la banalización que desde el Gobierno Nacional, sectores afines y cooptados se realiza en el lugar con el objetivo de “resignificarlo” (Anred, 2013). Por su parte, la Junta Interna de Delegados de la ex ESMA contestó con las siguientes afirmaciones: “La Junta Interna repudia la tergiversación del sentido de ese encuentro y rechaza que se haya tratado de ‘un asadito en la ex ESMA’ [y no comparte que] haya sido un desatino realizar el brindis de fin de año en ese lugar” (Página 12, 2013). Semejante conmoción no sólo da cuenta de la problemática de cómo recordar el horror del pasado, sino también de la diversidad de líneas de acción dentro de los grupos que reclaman memoria por los detenidos y desaparecidos en dictadura.



registros visuales. Además, lo marginal, la reutilización de símbolos, el retratar a los ausentes, el arte urbano y lo “carnavalesco” son claves que se reinventan en nuestro *corpus*. Por ese motivo, y aunque intentamos distanciarnos de la hegemonía de los análisis sobre la memoria del terrorismo de estado, tendremos en cuenta de qué modo el Santuario y el Corredor retoman y se distancian de las formas de hacer y la cultura visual de los reclamos posdictatoriales.



## 4. Reconstruyendo los universos de AMIA y Cromañón

En esta sección, primero revisaremos los procesos judiciales que sucedieron al 18 de julio y el 30 de diciembre. Así, intentamos entender con mayor precisión por qué se habla de impunidad y de un Estado ineficaz. Luego, recuperaremos algunos de los estudios principales sobre las tragedias para entender qué puntos de vista fueron privilegiados en el análisis. Así también, referiremos a los aportes que se han hecho desde el arte sobre estas tragedias, y finalmente, aludiremos a lo escrito sobre el Corredor de la Memoria y el Santuario Cromañón.

### 4.1 El caso AMIA

#### 4.1.1 Construcción de la impunidad en el caso AMIA

Como adelantamos, el ataque a la AMIA es el mayor atentado terrorista de la historia argentina. Además, si tenemos en cuenta la explosión de la Embajada de Israel de 1992 -que deja un saldo de 22 muertos y 242 heridos- la Argentina se posiciona como uno de los dos países americanos en ser víctima de la violencia del terrorismo fundamentalista contemporáneo (Memoria Activa, 2013). A pesar de la gravedad del asunto, casi treinta años más tarde seguimos sin respuestas. En cambio, lo que sí tenemos es un laberinto de irregularidades por parte de la Justicia. Por este motivo, es importante reconstruir las tres causas que se abren tras la explosión de la mutual (AMIA I, Causa Brigadas y AMIA II), como así también las impugnaciones contra el Estado<sup>18</sup>.

La primera causa se inicia en 1994 cuando, entre los escombros, se encuentra el motor de una camioneta Traffic. El dueño, convertido en el primer detenido, declara haberla entregado a las Brigadas de Lanús y Vicente López de la policía bonaerense. Al año siguiente, se abre la causa “Brigadas” que justamente investiga a la policía bonaerense por extorsiones a Telleldín, el dueño de la camioneta. Sin embargo, en 1997 se filtra un video que muestra al juez apuntado, Juan José Galeano, negociando con Telleldín. Según la filmación, este obtuvo 400 mil dólares como pago por su declaración contra la policía bonaerense. De esta forma, el funcionario judicial es desplazado y “Brigadas” queda anulada en 2004, junto con la causa “AMIA I”. Los implicados quedan absueltos. Lo que es peor, en tres años el Estado se ve comprometido dos veces. Es por eso que, en 2005, luego de que una agrupación de familiares

---

<sup>18</sup> La reconstrucción de este proceso judicial está basada en el siguiente artículo: Juárez, M. M. (2020). A 26 años del atentado a la AMIA. *Anuario en Relaciones Internacionales del IRI*, 2020.

(Memoria Activa) denunciara al Estado argentino frente a la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) por la obstaculización de la justicia, se publica el “Informe Grossman”. Este valioso documento detalla las irregularidades cometidas por el Estado durante la investigación. Aunque el presidente Néstor Kirchner reconoce la responsabilidad del Estado y se compromete a cumplir con una serie de medidas de reparación, al día de hoy estas siguen siendo palabras en el aire<sup>19</sup>.

Dos años después, en 2006, el presidente Kirchner crea una fiscalía especial para investigar lo ocurrido y designa a Alberto Nisman como fiscal titular. Ese mismo año, Nisman emite un dictamen en el que acusa a la República de Irán de ser el autor intelectual del atentado, y a la agrupación libanesa Hezbolá de la ejecución. Como consecuencia, la Interpol emite un pedido de captura para seis ex funcionarios iraníes y un libanés perteneciente a la Hezbolá. Ninguno de ellos está preso hoy en día.

El 27 de enero de 2011 los gobiernos de Argentina e Irán firman el Memorándum de Entendimiento donde se establece que los sospechosos serían interrogados en Irán ante una “Comisión de la Verdad” integrada por juristas internacionales y miembros de ambos países. En enero de 2015, Nisman acusa a Cristina Kirchner y a otros funcionarios de haber buscado encubrir a los autores del atentado a través del memorándum. Según el fiscal, nuestro país habría accedido a negociar la impunidad de los iraníes a cambio de petróleo y otros acuerdos económicos.

Más aún, ese año también eleva a juicio oral la causa AMIA II, que justamente investiga el encubrimiento durante los primeros diez años. Por un lado, se cuestiona la interrupción de las investigaciones de lo que se denominaba la “pista siria”<sup>20</sup> y por el otro el pago de cuatrocientos mil dólares de la SIDE a Telleldín por dar declaraciones falsas. Dentro de los acusados, destacan el ex presidente Carlos Menem, el juez Galeano, dos ex fiscales y el ex secretario y subsecretario de Inteligencia.

En resumidas cuentas, luego de tantos años y procesos las víctimas siguen sin tener culpables. Hace unos pocos meses, en julio de 2022, se filtró un documento del Mossad (agencia de

---

<sup>19</sup> Dentro de las medidas a tomar, Juárez (2020) destaca la transparencia de los fondos reservados de la ex SIDE, la promoción de juicios políticos a los funcionarios responsables, el tratamiento de una ley de reparaciones contra familiares (votada por el Congreso recién en 2015), y la creación de una unidad especializada en catástrofes (p.4)

<sup>20</sup> Para más información ver: Blinder, D. (2017). El atentado a la Asociación Mutual Israelita Argentina y la “pista siria”: construcción de un imaginario del terrorismo (1994-2007). Recuperado de: [https://repositoriosdigitales.mincyt.gob.ar/vufind/Record/SEDICI\\_db1c20a182249ea3cf2ad4d596404b27](https://repositoriosdigitales.mincyt.gob.ar/vufind/Record/SEDICI_db1c20a182249ea3cf2ad4d596404b27) el 24 de enero de 2023.

inteligencia de Israel) que ratifica la última versión oficial de la Argentina: el atentado fue ejecutado por Hezbolá siguiendo las órdenes de Irán<sup>21</sup>. No obstante, este país niega su participación y existe una ley por la que los iraníes no pueden ser extraditados. Por este motivo, durante el gobierno de Macri se busca incorporar al Código Penal la figura del juicio en ausencia para los responsables. Sin embargo, esto no deja de ser una respuesta pobre del Estado, una condena simbólica a falta de una condena judicial.

En una palabra, treinta años más tarde no hay condenados por el atentado ni una respuesta seria frente a las irregularidades cometidas durante el proceso judicial. Aunque se ha insinuado que la causa de que no haya respuestas es también parte de las instituciones judías<sup>22</sup>, es innegable que la verdadera responsabilidad es del Estado, que “dice mucho pero hace poco”. A pesar de que toda la élite política ha buscado apropiarse de la lucha contra la impunidad, hoy no hay ni Memoria ni Justicia.

#### 4.1.2 Abordajes sobre el atentado y sus prácticas espaciales de la memoria

Dado el poco esclarecimiento sobre los culpables materiales e intelectuales del crimen, los casi 30 años sin justicia y el caso emblemático de la muerte del fiscal que investigaba la causa -Alberto Nisman- los abordajes sobre el atentado son diversos. En primer lugar, la mayoría de los escritos son -naturalmente- de índole política y criminológica. ¿Por qué el atentado se dio en Argentina? ¿Quiénes posibilitaron -desde dentro- su materialización? ¿Hubo coche-bomba? ¿Cómo se relaciona AMIA con el atentado a la Embajada de Israel sucedido apenas dos años antes? ¿Cuál fue el uso político del caso AMIA? Aunque son miles los análisis y teorías al respecto, destacamos los dos libros que más visibilidad tuvieron. Por un lado, rescatamos *Cortinas de humo* (1994) de Jorge Lanata y Joe Goldman, que sale a la venta pocos meses después del atentado. Por otro, *AMIA, la gran mentira oficial* (2007), por los periodistas Christian Sanz y Fernando Paoletta. Aunque se tratan de publicaciones con imprecisiones y, por momentos, un registro demasiado informal que cuestiona su rigor

---

<sup>21</sup> Para más información visitar Lejtman, R. (29 de julio de 2022). Exclusivo: el informe final del Mossad sobre el ataque terrorista que Irán y Hezbollah ejecutaron contra la AMIA. *Infobae*. Recuperado de <https://www.infobae.com/politica/2022/07/30/exclusivo-el-informe-final-del-mossad-sobre-el-ataque-terrorista-que-iran-y-hezbollah-ejecutaron-contr-la-amia/> el 23 de enero de 2023. Cabe destacar que Infobae había subido el informe completo a su web, pero este ya no se encuentra accesible.

<sup>22</sup> En Julio de 2004 -la entonces senadora- Cristina Kirchner dialoga con el diario judío Itón Gadol y sostiene que la razón por la que el atentado continúa siendo una incógnita “es estrictamente de las instituciones, no [le] cabe ninguna duda, y no habl[a] sólo de las instituciones del Estado, habl[a] de las instituciones que representaban a la comunidad judía: quienes la representaban no estuvieron a la altura de las circunstancias” (Itón Gadol, 2004).

académico, hay que nombrarlas por la gran difusión en la prensa general. Además, al tratarse de investigaciones paralelas, dan cuenta de la desconfianza en la Justicia y el Estado argentino, cuestión fundamental para el trabajo.

En segundo lugar, otro abordaje recurrente es aquel que enfatiza los efectos del atentado para la comunidad judía. Mientras algunos se concentran en la noción de “archivo” como transmisor de memoria y herramienta educacional para la colectividad (Fidel y Kacowicz [2011]), otros refieren al caso como evidencia de la falta de pluralidad en la Argentina (Aizenberg, [2000]; Rullansky [2020] Fischman [2005]). En este sentido, son muchos los autores que señalan la tendencia de la memoria colectiva judía por asociar el atentado con las grandes tragedias de su pueblo: la *Shoah* -en el plano internacional- y el terrorismo de Estado en el plano local. Arfuch (2008), por ejemplo, homologa las fotografías de desaparecidos con las de las víctimas de AMIA, y evoca las fotografías de Bukowski de la Varsovia destruida<sup>23</sup> mediante la reflexión sobre los escombros de la mutual. Además, la ropa tendida en una de las fotos le hace pensar en cómo la tragedia destruye lo cotidiano y nos pone en situación de “proximidad” con el otro: ellos podríamos ser nosotros.

En tercer lugar, resulta importante destacar a los autores que trabajan sobre la memoria de AMIA en el espacio público, ya que en esta línea se inscribe nuestro análisis<sup>24</sup>. Siguiendo la línea de asociar la tragedia con la dictadura, Fischman (2005) señala cómo el espacio de la AMIA es utilizado para homenajes de otros eventos, como por ejemplo el “homenaje al judío desaparecido” de 2004. En ese entonces, se colocó en la mutual un altorrelieve de Sara Brodsky<sup>25</sup> -madre de una víctima del terrorismo de Estado dictatorial- y así, el edificio de AMIA se convirtió en un lugar de memoria compartida/expandida.

Por último, Annette Levine (2015), que ha estado trabajando en el caso durante años, hace un planteo interesante sobre lo espacial en su obra *Landscapes of Memory and Impunity. The*

---

<sup>23</sup> Tadeusz Bukowski fue un reportero gráfico polaco que fotografió varias escenas del Levantamiento de Varsovia comenzado en 1944. Aunque casi toda su obra fue destruida por los alemanes, pueden encontrarse algunos ejemplares en [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Photographs\\_by\\_Tadeusz\\_Bukowski](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Photographs_by_Tadeusz_Bukowski)

<sup>24</sup> Nosotros nos centraremos en el espacio público bonaerense, ya que es aquí donde se sucede la tragedia y donde se emplazan los memoriales que analizaremos. De todas maneras, la memoria urbana de AMIA no se limita a CABA, sino que tiene repercusiones en todo el país. Tolcachier, por ejemplo, desarrolla interesantes planteos sobre la memoria en la ciudad de Bahía Blanca. Para más información ver: Tolcachier, F. (2009). Memorias traumáticas en el paisaje urbano. En *III Jornadas de investigación en Humanidades*. y Tolcachier, F. (2009b). Marcas de la Memoria: el caso AMIA en el espacio público de la ciudad de Bahía Blanca. En *III Jornadas de investigación en Humanidades*. Recuperado de <http://conti.derhuman.jus.gov.ar/areas/contacto/buscar.php?sa=&q=tolcachier%7D&cx=013215028966257994344%3A57mgshskqtcc&cof=FORID%3A11&ie=ISO-8859-1&siteurl=conti.derhuman.jus.gov.ar%2F&ref=&ss=> el 19 de enero de 2023.

<sup>25</sup> Fotografía en Anexo 3

*Aftermath of the Bombing in Jewish Argentina*. En el cuarto capítulo, ella estudia la plaza Lavalle -ubicada frente a la Corte Suprema- y la calle Pasteur como “*spaces of return*”. Estos espacios son lugares que, por su indexicalidad (de los hechos y la justicia), son apropiados para que los grupos de familiares realicen actos significativos allí. Puntualmente, la autora observa cómo cada grupo se disputa la representación de la memoria. Durante diez años, el grupo Memoria Activa<sup>26</sup> se reúne en la plaza Lavalle todos los lunes a las 9:53hs (hora del atentado) para denunciar la injusticia ante el órgano de justicia que es la Corte. Así ella señala que estas representaciones en la plaza se convierten en un monumento vivo que mantiene vivo el recuerdo del terror en la arena pública (Levine, 2015, p. 79). Inevitablemente esta forma de protesta deriva en una ampliación de la memoria para otras injusticias del país, pero esto no agrada al grupo de familiares “18-J”<sup>27</sup>. En cambio, ellos prefieren reunirse en la calle Pasteur, frente al edificio de AMIA, los dieciocho de cada mes para así realizar actos de memoria exclusivamente en relación al atentado. De esta manera, Levine sostiene que el lema “Memoria y Justicia” se desdobra espacialmente en Pasteur y la plaza Lavalle, correspondientemente.

En definitiva, tanto Fischman como Levine hablan del espacio público de AMIA, pero siempre en relación a las performances y manifestaciones que allí se suceden, y con un énfasis en las asociaciones que surgen del atentado. A diferencia de nuestro trabajo, los autores no se enfocan en la realidad material del espacio, ni en prácticas auténticamente artísticas.

Siguiendo esta línea, el Centro de Arte y Producción de AMIA, dirigido por Elio Kapszuk, es el mayor promotor del Corredor de la Memoria. Sin embargo, el Corredor no es la única intervención urbana del grupo, sino que el área ha desarrollado muchas acciones, performances e instalaciones en la vía pública “entendiendo que la relación entre arte y memoria encuentra, en el territorio urbano, no solamente un soporte sino también parte del mensaje”<sup>28</sup>. Entre ellos, destacan la *Intervención Fachada Viejo AMIA* (2007), el *Carro de la Memoria* (2013) la *Antimarcha* (2015) y *Bs As Stencil* (2020)<sup>29</sup>. En estas intervenciones, el

---

<sup>26</sup> Memoria Activa es una asociación formada en 1994 por familiares y amigos de las víctimas. Al comienzo trabajaba junto a AMIA, pero luego se distanció debido a diferencias ideológicas. Las madres y esposas que encabezan el grupo han sido llamadas las madres de la Calle Pasteur, en analogía con las legendarias Madres de la Plaza de Mayo que se reunían en la plaza principal de Buenos Aires, exigiendo saber dónde estaban sus hijos desaparecidos. Nuevamente, el presente se lee a raíz del pasado.

<sup>27</sup> 18J es una asociación que nuclea a familiares y víctimas que, si bien ha denunciado públicamente el uso político del Atentado, trabajan en conjunto con AMIA y el Gobierno de la Ciudad.

<sup>28</sup> Cita extraída de la introducción de la sección “Corredor de la Memoria” de la página web de Arte y Producción: <http://arteyproduccion.amia.org.ar/intervenciones-urbanas-corredor-de-la-memoria/>.

<sup>29</sup> Todas estas intervenciones pueden recuperarse de <http://arteyproduccion.amia.org.ar/intervenciones-urbanas/>



arte, lo lúdico, la postproducción y lo performativo se reúnen para combinarse con la memoria urbana.

Finalmente, nos gustaría recuperar una de las propuestas más recientes de AMIA, que encontramos mientras recorriamos las calles del Once y que es, en parte, la que inspiró la hipótesis de este trabajo: *Mi memoria no se vende* (2022), por el artista callejero Nandon<sup>30</sup>. Son esas palabras las que rezan los quinientos carteles colgados en semáforos y postes de luz del barrio, en letras rojas y sobre un fondo aguamarina. El artista es mejor conocido por los populares carteles de *Vendo mi ego*. Sin embargo, esta vez no se negocia. Junto con esos cuadros se exhiben también ochenta y cinco carteles con los nombres de las víctimas fatales.

Resulta interesante el formato reminiscente de los carteles de aquellos trabajadores que ofrecen sus oficios en la ciudad. Estas tragedias ocurren durante el auge del neoliberalismo, donde todo se vende y donde las víctimas son compensadas solamente con dinero<sup>31</sup>. Pero el cuerpo muerto no puede ser productivo, en términos capitalistas, ni la impunidad puede silenciarse de esa forma. La precariedad de la obra se observa en los materiales, la madera y pintura al agua, la escritura a mano. Según el artista estos carteles “quedarán en la dinámica de la calle, que es imprevisible. Podrán arruinarse por la lluvia y el paso del tiempo, pero la gente los respeta”<sup>32</sup>.

Además, en esta línea, resulta interesante la elección de llamar a un artista no consagrado, de hecho, Nando señala que es la primera vez que es convocado por una institución. Así también, llama la atención como el “ego” de su otra obra da paso a un anonimato absoluto. En todo caso, por sobre el nombre del artista prima la estética relacional de Bourriaud. De hecho el artista señala que el momento de colgar los carteles fue más conmovedor que el pintarlos porque muchos vecinos se acercaron a contarles historias de ese 18 de julio: “fueron pequeños encuentros pero muy significativos”<sup>33</sup>. Por último, esta intervención resuena en nuestro *corpus* por la potencialidad de irrumpir en la ciudad planificada para reclamar por la

---

<sup>30</sup> Para observar las fotos de la intervención de Nandon ver el Anexo 4

<sup>31</sup> Durante el gobierno de Carlos Menem se intenta resarcir a las víctimas con una compensación económica. Si bien esta es necesaria para muchas familias, estas no sustituyen la Justicia ¿Cómo se cuantifica el precio de la muerte y el dolor?

<sup>32</sup> Palabras de Nando, en diálogo con Infobae. Para ver la nota completa visitar: “Mi memoria no se vende”: el artista de “Vendo mi ego” intervino con carteles la zona de AMIA, en un reclamo de justicia. (17 de julio de 2022). *Infobae*. Recuperado de <https://www.infobae.com/sociedad/2022/07/17/mi-memoria-no-se-vende-el-artista-de-vendo-mi-ego-intervino-con-carteles-la-zona-de-amia-en-un-reclamo-de-justicia/> el 24 de enero de 2023.

<sup>33</sup> Cita obtenida de la misma nota referida en la nota al pie 16.

memoria. Interpela al transeúnte y genera un espacio de reflexión en el movimiento frenético del Once. Por más contaminación visual que haya, el arte urbano capta la mirada.

Habiendo señalado los principales abordajes sobre el tema de la memoria en el caso AMIA, y fundamentalmente en las intervenciones en el espacio público, queda referir a los escritos sobre el Corredor de la Memoria. Dado que se trata de un conjunto de acciones que se han desarrollado desde 1999 hasta 2019, no existe bibliografía que aborde la totalidad de las manifestaciones. En su tesis de doctorado, Fernando Fischman (2005) reseña los memoriales judíos de CABA. Entre ellos, destaca las huellas iniciales del Corredor. Por un lado, refiere a las inscripciones de los nombres de las víctimas con aerosol, que se aprecian en el exterior del edificio de AMIA. Al respecto, sostiene que dicho memorial surge de forma espontánea y que se desconoce su autoría (Fischman, 2005, p. 63). Este dato es interesante, en tanto implica una movilización desde las bases ausente en el resto de las acciones del memorial.

Por otro lado, el autor refiere mínimamente a las placas conmemorativas con los nombres de las víctimas, acompañadas de 85 árboles plantados sobre Pasteur, desde la avenida Corrientes hasta la avenida Córdoba. Aunque es una descripción escueta, lo que nos interpela de Fischman es cómo enmarca la presencia de las placas en una línea iniciada con la temprana monumentalización del espacio público del país, en el que las estatuas e inscripciones se relacionaban sobre todo con la necesidad de forjar una identidad nacional (Fischman, 2005, p.65). Esta asociación nos permitirá pensar cómo se oponen las placas de la memoria a las estatuas de próceres, o cómo se vinculan las formas de conmemoración urbanas con la “historia oficial” que se intentaba forjar en la ciudad en el siglo XIX y principios del XX.

Más aún, no encontramos bibliografía crítica sobre las intervenciones más recientes tales como la *Estación de la Memoria* (2015) en la ex-estación Pasteur de la línea B; el *Muro de la Memoria* en la fachada de AMIA (2018) y los murales del Hospital de Clínicas (2019). Sí existen notas de prensa que cubren la apertura de cada espacio, pero naturalmente estas son de corte descriptivo-informativo<sup>34</sup>. Además, en la página web de AMIA podemos encontrar

---

<sup>34</sup> Un ejemplo de nota sobre la *Estación de la Memoria PASTEUR-AMIA* (2015): La estación Pasteur, un espacio de homenaje permanente a las víctimas del atentado a la AMIA. (15 de junio de 2015). *Itón Gadol*. Recuperado de <https://itongadol.com/noticias/87820-la-estacion-pasteur-un-espacio-de-homenaje-permanente-a-las-victimas-de-l-atentado-a-la-amia> el 22 de enero de 2023. También hay notas sobre el *Muro de la Memoria* (2018) como por ejemplo: El Muro de la Memoria: los últimos vestigios del edificio original de la AMIA se transforman en una obra de arte. (28 de junio de 2018). *Clarín*. Recuperado de [https://www.clarin.com/ciudades/muro-memoria-ultimos-vestigios-edificio-original-amia-transforman-obra-arte\\_0\\_HJnUFBZMm.html](https://www.clarin.com/ciudades/muro-memoria-ultimos-vestigios-edificio-original-amia-transforman-obra-arte_0_HJnUFBZMm.html) el 22 de enero de 2022. Y por último, dejamos una nota sobre la inauguración de los murales del Hospital de Clínicas: Tres murales para recordar a las víctimas de la AMIA. (25 de julio de 2019). Página 12. Recuperado de



unas palabras alusivas a cada intervención, como así también un video educativo. De nuevo, estos son documentos poco extensos y de corte ilustrativo.

Finalmente, pero no menos importante, cabe referir al único texto crítico sobre el Corredor, particularmente sobre la *Estación de la Memoria*. El breve artículo *Estación Pasteur-Amia, ¿un espacio para la memoria colectiva?* (Jakimczuk et al, 2016), sugiere que la estación no constituye un verdadero dispositivo de memoria colectiva, sino más bien, una intervención desde los espacios de poder de una “memoria pasteurizada” y “naif”: “la mera decoración de una estación del subte, aunque aluda explícitamente a un hecho histórico, no deviene, por sí sola, en instancia de reflexión colectiva” (Jakimczuk et al, 2016, p. 90). Asimismo, se sostiene que es una propuesta que excluye a los ciudadanos, que no es una demanda surgida “desde abajo”, y que simplemente presenta un hecho cerrado, listo para ser consumido por los usuarios. Como puede intuirse, esta es una concepción muy diferente a la sostenida por este trabajo. Nuestro objetivo será demostrar por qué, aunque surgida de un convenio entre AMIA y SBASE<sup>35</sup>, la estación interpela activamente al transeúnte e implica una multiplicidad de sentidos. Así también, veremos cómo lo mediático y supuestamente “naif” denota una manera particular de trabajar la memoria mediante lenguajes y estéticas populares, asequibles y novedosas.

## 4.2 El caso Cromañón

### 4.2.1 Construcción de la corrupción en el caso Cromañón

Como es sabido, el incendio de República Cromañón aquel 30 de diciembre de 2004 es comúnmente asociado con AMIA bajo el lema de la impunidad y, fundamentalmente, la corrupción. Se trata de otra oportunidad en la que se desnuda la ineficiencia del Estado y su incapacidad para resarcir a las víctimas. Pero en este caso, a diferencia de AMIA, las irregularidades no están en el proceso judicial, sino –sobre todo– en los controles de los espacios culturales que son el vehículo catalizador del incendio.

En consecuencia de estas irregularidades, y excediendo el ámbito del trauma individual, los familiares de los fallecidos y los sobrevivientes conformaron colectivos de movilización pública y demanda de justicia al Estado por las muertes y los daños por estrés

---

<https://www.pagina12.com.ar/208153-tres-murales-para-recordar-a-las-victimas-de-la-amia> el 22 de enero de 2023.

<sup>35</sup> SBASE es una empresa que depende del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y que es la propietaria legal de toda la red de subterráneos

postraumático<sup>36</sup>. En pocas palabras, el debilitamiento estructural del Estado -provocado por el neoliberalismo y la globalización descriptos por Giunta (2009)- le imposibilita intervenir en esferas de la sociedad y son los jóvenes uno de los sectores más descuidados<sup>37</sup>.

Cromañón, en este sentido, es un síntoma de la época. La desorganización estatal de los noventa da lugar a la “violación sistemática de las leyes y la generalización de prácticas de corrupción” (Blanco, 2007, p. 3). Alejandra Blanco define a la corrupción como “las relaciones irregulares y/o delictivas que establecen, en forma ocasional o sistemática, agentes del sector público y el sector privado, con el propósito de generar beneficios indebidos para unos y otros” (Blanco, 2007, p. 3). En esta línea, las irregularidades de Cromañón vienen de la corrupción. Es por eso que desde la primera noche luego del incendio se popularizó el siguiente lema: “Ni la bengala ni el rock & roll, a los pibes los mató la corrupción”.

Puntualmente, la corrupción tuvo que ver con la falta de inspección del local (y locales en general) por parte del Gobierno de la Ciudad. Esto es lo que permitió que Cromañón funcionase a pesar de tener la habilitación de los bomberos vencida y los matafuegos despresurizados, la cuadruplicación de la capacidad permitida, la presencia de materiales inflamables y el mal funcionamiento de las salidas. Además, existía el soborno a un oficial de la Policía Federal para que no se realizaran contravenciones debido a las irregularidades existentes en el local. Por medio de estas fue posible que no se revisara con profundidad a los asistentes, que en definitiva es lo que permite el ingreso de la pirotecnia.

Por estos motivos, es que tras el incendio también se dictó la orden de captura de Omar Chabán, el gerente del local, a quien se procesó por homicidio simple con dolo eventual. Luego fue procesado Raúl Villareal, coordinador del local, por incendio culposo seguido de muerte y cohecho activo. El 3 de junio de 2005 los integrantes de Callejeros también fueron procesados por homicidio culposo agravado. Aunque de ese mismo juicio participaron varios funcionarios estatales, para fines de ese año solo el exsecretario de Seguridad López seguía

---

<sup>36</sup> A modo ilustrativo, hay estudios que demuestran que 5 años después del hecho un 30% de los afectados seguía bajo tratamiento psicológico, que se habían reportado varios intentos de suicidio y tres casos efectivos (Zenobi, 2014).

<sup>37</sup> “Así como las tasas de actividad crecieron para la mayoría de los grupos según sexo, edad, nivel de ingresos, las tasas de empleo se incrementaron para las mujeres y disminuyeron para los jóvenes, debido a su baja empleabilidad (lo que equivale a un insuficiente nivel de calificaciones). El monto de los ingresos disminuyó (cayó el salario real individual y creció el familiar por el incremento del número de perceptores por hogar); y aumentaron las diferencias entre estratos en la distribución de ingresos. La informalidad fue mayor, aumentó el cuentapropismo y predominó la precariedad. El empleo no registrado siguió creciendo, al igual que las consecuencias del trabajo precario, la duración de la jornada de trabajo, el desempleo (que aumentó, principalmente, entre los de menores ingresos y entre mujeres y jóvenes) y la pobreza e indigencia” (Blanco, 2007, p. 20)

procesado. En definitiva, la responsabilidad de los hechos caía casi enteramente sobre la banda. En 2006 fue sobreseído Aníbal Ibarra, el ex Jefe de Gobierno de CABA; se revocó la inhabilitación de bienes que pesaba sobre el exmandatario y se rechazó el pedido de las familiares para revertir el sobreseimiento. .

En 2008, comienza el juicio efectivo. De todas las personas que fueron procesadas durante la instrucción, quince fueron condenadas. Finalmente Chabán recibió veinte años de prisión por incendio doloso calificado y cohecho activo, junto con el manager de Callejeros –que fue condenado a dieciocho años– y algunos funcionarios que recibieron condenas menores. Asimismo, el edificio fue restituido a Rafael Levy, el propietario que alquiló el local a Chaban.<sup>38</sup>

Además del largo proceso judicial y las condenas percibidas como insuficientes, la corrupción, la negligencia y el uso de pirotecnia se materializaron en la realidad de los recitales post Cromañón. En 2011, por ejemplo, en un recital de La Renga en La Plata uno de los asistentes lanzó una bengala que se incrustó en el cuello de otro fanático, provocando su muerte. Por lo mismo, José Guzman, en representación de todos los padres de los pibes de Cromañón advierte en un acto de recordación: “Pedimos cárcel para Ibarra y para todos los ‘Chabanes’ que andan sueltos” (Sangiorgio, 2019).

Antes de continuar, vale aclarar que, aunque para el caso de los nombrados por Guzman el entendimiento es general, los distintos grupos de familiares se disputan constantemente la atribución de responsabilidades. Hay quienes rechazan el uso de bengalas, otros que quieren perpetua para los integrantes de Callejeros y les molesta que sigan sonando en la radio, e incluso otros que siguen a Don Osvaldo –banda presidida por Pato Fontanet– en cada recital. Dada estas diferencias, toda administración de justicia es percibida como insuficiente para algún sector.

Hoy seguimos doliendo lo predecible y evitable de aquel 30 de diciembre. Seguimos doliendo por la desidia de la burocracia y por un sistema político económico, heredero del neoliberalismo capitalista, que pisotea la vida joven. Dolemos por los sobrevivientes que perdieron su trabajo o no pudieron continuar sus estudios. Por los intentos de suicidio y los

---

<sup>38</sup> Vale aclarar que en octubre de 2022 los familiares de las víctimas lograron la expropiación del edificio donde funcionaba República Cromañón, para así crear un espacio de memoria colectiva. Para más información ver: Millenaar, F. (12 de octubre de 2022). Por unanimidad, Diputados aprobó la expropiación de Cromañón para crear un espacio de la memoria. *Infobae*. Recuperado de <https://www.infobae.com/politica/2022/10/13/por-unanimidad-diputados-aprobo-la-expropiacion-de-cromanon-para-crear-un-espacio-de-la-memoria/> el 18 de enero de 2023

suicidios efectivos de las víctimas ante la incapacidad de superar el trauma. Por todos estos motivos y más, esta tragedia permanece una herida abierta y un motivo de lucha.

#### 4.2.2 Abordajes sobre el incendio y sus prácticas espaciales de la memoria

Como puede inferirse de la complejidad de los hechos, la tragedia ha sido abordada desde muchísimas perspectivas –la economía, el derecho, la salud y la cultura rock son algunas de ellas. Como mencionamos, nuestro trabajo se destaca por utilizar una perspectiva poco analizada: la cultura visual urbana de la memoria.

En primer lugar, podríamos destacar aquellos autores que trabajan la impunidad desde las herramientas político- institucionales empleadas para con las víctimas, familiares y sobrevivientes. Es interesante la cantidad de escritos que refieren a la reparación económica de los gobiernos como un intento de saldar el trauma y la responsabilidad del Estado (Schillagi, 2017; Zenobi, 2014 y 2017). Zenobi (2014), por ejemplo, detalla los distintos programas que puso en marcha el Estado para pagar un subsidio a las víctimas y sobrevivientes del incendio. Aunque necesarias y deseables, estas medidas nunca serán suficiente para resarcir a las víctimas. Tal vez es por esto que en el Santuario, como veremos en el capítulo 6, se proponen otras maneras simbólicas, y más bien anticapitalistas de hacer memoria y sanar el trauma personal y colectivo.

En segundo lugar, cabe destacar aquellas lecturas que se preocupan por la encrucijada en la que Cromañón puso a la salud pública. Todos concuerdan en el colapso absoluto del sistema de salud de aquella noche: la falta de camas en los hospitales, la falta e inoperancia de las ambulancias, la falta de respiradores para todos los chicos que esa noche se quedaron sin oxígeno. Además, también fue preocupante la saturación de las morgues de los hospitales, y la improvisada utilización del depósito del crematorio del cementerio de la Chacarita. Laura Cambra, en uno de los libros fundacionales de Cromañón *Callejeros en primera persona* (2008), reconstruye los hechos de aquel 30 de diciembre con las voces de los protagonistas. Al hablar del sistema de emergencias, sostiene cómo el SAME no daba abasto. Más que los bomberos y los policías, eran los mismos chicos quienes entraban a sacar al resto de los muchachos, incluso sin conocerlos. Para Cambra, todo esto daba cuenta de que la crisis institucional que atravesaba el Gobierno de la Ciudad autónoma de Buenos Aires era inocultable. En términos políticos, podría argumentarse que Cromañón – y la destitución del gobernador Ibarra– termina de evidenciar las consecuencias del desguace de los 90 en la Ciudad de Buenos Aires, que parecía haber salido menos afectada de la crisis del 2001 que

los demás distritos del país<sup>39</sup>. Una vez más esto resulta importante para nuestro análisis, ya que remite al contexto de la poscrisis de Giunta (2009) y puede ser asociado con sus formas de hacer arte. En este sentido, la mera idea de hacer un memorial en un espacio público, desafiando el orden de la ciudad, demuestra la preponderancia de los grupos autogestionados por sobre las instituciones.

En tercer lugar, hay muchos autores que se dedican a estudiar la responsabilidad del rock “chabón” o barrial de los 90<sup>40</sup> – caracterizado por el uso de bengalas- y el nuevo rumbo que toma este género en nuestro país luego de 2004 (Ratti y Tosato, 2006; Cambra, 2008; Korstanje, 2013; Ballestrini, 2021). En algún momento, todos estos textos refieren a la “cultura del aguante” del rock chabón de los 90, del que Callejeros era un exponente. *Crónicas del aguante*, de Pablo Alabarces (2004), detalla bien cómo el aguante se vincula a la noción de violencia física y la utilización del cuerpo para ejercerla y soportarla. Prestamos especial atención a las formas del rock analizada por estos autores porque uno de nuestros objetivos será establecer nexos entre la estética de la precariedad del Santuario y la cultura del rock y de Cromañón.

En cuarto lugar, destacamos algunos trabajos que abordan la tragedia desde el análisis del discurso en los medios de comunicación (Do Carmo Norte, 2015; Codaro, 2021; Rodríguez, 2018). Por un lado, tenemos un grupo de autores que destacan la construcción de las víctimas como culpables “estúpidos”. Este es el caso, por ejemplo, de Do Carmo Norte (2015). Aunque el grueso de su análisis se concentra en las representaciones del rock previo a la tragedia según el diario Clarín, el autor menciona que, luego del incendio, el periódico analizado publica una nota donde se lee:

De este horror que vivimos tendremos que aprender algo: a ver quiénes son los que se roban nuestras vidas, cuáles son los intereses que se esconden detrás de la inocencia actuada, quiénes acusan de "caretas" por no adherir a la "fiesta" ritualizada que se convierte en sacrificio pagano, al negocio montado para enriquecer el ego y el bolsillo de algunos [...]¿Cómo seguir?". Evaporadas casi todas las certezas, ya se insinúa una punta de la respuesta: siendo más caretas, pero menos estúpidos. (Do Carmo, Norte, 2015, p. 58)

---

<sup>39</sup> Invitamos a pensar las posibles razones que explican este resultado político. En 1993, Kheyvis –discoteca de Olivos– también se incendió y provocó la muerte de 17 adolescentes que asistían a una fiesta de graduación. Al igual que en Cromañón, la capacidad estaba excedida por mucho, las puertas estaban cerradas y el causante de desatar el fuego no fue identificado (se cree que alguien prendió fuego un sillón como una broma). Sin embargo, el incidente no tuvo mayores repercusiones políticas como sí tuvo el incendio de 2004. Por este motivo, cabe preguntarse cuáles son los motivos de la conmoción desencadenada por Cromañón ¿Fue simplemente una cuestión de cantidad de víctimas? ¿Tuvo que ver con la ubicación céntrica del local? ¿Con el perfil de los fallecidos y heridos? Para más información ver: Kheyvis, el antecedente más cercano. (30 de diciembre de 2005). *El Cronista*. [edición impresa].

<sup>40</sup> Para más información sobre el rock “chabón” ver Semán, P y Vila, P. (1999). Rock chabón e identidad juvenil en la Argentina neoliberal. En Filmus, D(comp.) *Los noventa. Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*. Buenos Aires: Eudeba.

Esta es una representación de las víctimas muy distinta a la que propone este trabajo. Sin embargo, es útil en tanto permite entender contra qué tipo de discursos reacciona el *ethos* construido en el Santuario sobre las víctimas.

Por otro lado, y refiriendo específicamente al Santuario, existe un grupo de investigadores que aborda los discursos del espacio de memoria y, por tanto, tiene una mirada más benigna de los muertos. Tanto Lacarrieu (2006), como Flores y Penelas (2008), Diz (2010), Korstanje (2013) y Rodríguez (2018) hablan de las prácticas de sacralización del Santuario, y por tanto, de las víctimas. La misma idea de “santuario” es una apelación a lo celestial. Así también varios destacan la bandera en la entrada del memorial que reza “ángeles del rock, 30-12-04”.<sup>41</sup>

Para Rodríguez (2018) “el Ángel del Rock reelabora la figura individual del joven injustamente muerto en Cromañón, y lo reubica en una dimensión sobrehumana y colectiva de víctimas - mártires” (p.6). Claro que la categorización como “sujetos excepcionales” es esperable de todas las muertes disruptivas, y sobre todo cuando se trata de personas jóvenes. Sin embargo, creemos que es necesario distinguir dentro de la dimensión sobrehumana de las víctimas. Ángeles y mártires no son lo mismo, como pareciera sugerir Rodríguez. Mientras la figura angelada esconde una despolitización de la muerte, sostenemos que la construcción de las víctimas como mártires genera un *ethos* más combativo. En el capítulo dedicado al Santuario, precisaremos cómo las víctimas son visualmente representadas como mártires, adoptando la estética de la precariedad y desafiando la visión hegemónica de los “Ángeles de Cromañón”.

A modo de cierre, los autores nombrados son los que han teorizado sobre el Santuario como espacio de la memoria. Como se ve, hay un gran interés por las prácticas de sacralización que allí operan, pero se descuidan otras aristas interesantes, como por ejemplo, cómo la materialidad misma del espacio puede constituirse en un reclamo de justicia. Además, cuando estos autores analizan imágenes, son más propensos a inclinarse por las fotografías mediáticas de las primeras horas luego de la tragedia, de los inicios de ese santuario improvisado. En cambio, las referencias a la realidad actual del Santuario son escasas y, cuando las hay -como en el caso del artículo de Flores y Penelas- son más bien descriptivas. Es este vacío el que pretende dilucidar la siguiente sección del trabajo: el de un análisis profundo desde la cultura visual y a partir de la estética de la precariedad.

---

<sup>41</sup> Fotografía en Anexo 5



## 5. Corredor de la Memoria del atentado a la AMIA

En el corazón del barrio del Once se creó el Corredor de la Memoria, transformando la calle Pasteur, desde la avenida Corrientes hasta la avenida Córdoba, en una marca permanente de memoria en la ciudad.

La intervención inicia en la nueva estación Pasteur AMIA de la Línea B de subte, que incluye dibujos, fotografías, obras y reproducciones de 25 artistas que transformaron un lugar de tránsito cotidiano en una estación dedicada enteramente a la memoria y el reclamo de justicia.

Saliendo de la estación, en sentido a la avenida Córdoba, las veredas de ambos lados de la calle Pasteur recuerdan, con árboles y placas conmemorativas con sus nombres y apellidos, a las 85 víctimas fatales.

Al llegar a Pasteur 633, el edificio de la AMIA es también una invitación a la memoria. Reinaugurado en el mismo lugar donde funcionaba su histórica sede, en su fachada están presentes los 85 nombres. Y, sobre una de sus paredes exteriores, se encuentra el *Muro de la Memoria*, una gigantesca obra conmemorativa creada por el artista Martín Ron a pedido de la institución.

Tres cuadras después se llega a la avenida Córdoba, donde tres enormes murales representan tres momentos o temas clave: el momento exacto de la voladura y sus consecuencias catastróficas, el protagonismo del Hospital de Clínicas en el tratamiento de los heridos, y, finalmente, la falta de justicia en la actualidad.

### 5.1 Pasteur-AMIA. Estación de la Memoria

En este apartado tenemos cuatro preguntas guía que estructuran nuestro análisis: ¿Qué consecuencias tiene para la memoria y la denuncia de la impunidad el emplazamiento subterráneo del lugar de recordación? ¿Cómo afecta al espacio público? ¿Cómo afecta a la noción tradicional del tiempo? ¿Qué elementos “marginales” se usan para intervenir la estación? ¿Cómo esta intervención presenta una estética relacional?

La modificación de la estación incluye tanto el cambio de nombre, como la ornamentación con manifestaciones estéticas que aluden al atentado. Las obras son producto de un convenio firmado en el año 2014 por SBASE, empresa que depende del Gobierno de la Ciudad y que es la propietaria legal de toda la red de subterráneos, y AMIA. Finalmente, el 16 de julio de 2015 se sanciona la Ley n° 5.310, que establece el cambio de nombre de la estación.

Al descender por la boca del subte, los usuarios pueden iniciar el recorrido por un Centro de Interpretación que contiene información sobre el hecho. Además, se puede dejar mensajes a través de pantallas táctiles<sup>42</sup>. Allí, es de notar cómo desde el primer momento el espectador es invitado a participar de la construcción de memoria. La disposición a modo de “caja” permite al interesado apartarse del andar frenético de los demás transeúntes para reflexionar. Existe primero esa instancia en la que uno puede conocer la historia de vida de cada una de las 85 víctimas, individualizar esas muertes y luego está la posibilidad de dejar un testimonio. Hay quienes habitan el Once -y por tanto posiblemente frecuenten esta estación- que dejan sus propios recuerdos de aquel día. También hay personas allegadas a las víctimas que les dejan mensajes, y finalmente también encontramos transeúntes sorprendidos por la intervención de la estación, que dejan su testimonio sobre las impresiones del espacio y de los hechos. Así, los espectadores se convierten en participantes activos de la obra, que, lejos de ser un “hecho cerrado”, se transforma con cada persona que deja su marca. Como una bitácora, la pantalla del centro de interpretación permite a futuros transeúntes verse reflejados en las experiencias de otro, inspirarse a partir de las palabras ajenas y compartir desde el anonimato, dando lugar a una verdadera vivencia relacional. Mientras que los textos de las paredes y pantallas son más bien informativos sobre los hechos, la memoria colectiva se construye con retazos que aporta cada ciudadano.<sup>43</sup>

Más aún, en ese primer espacio de memoria también encontramos un elemento fundamental, que es la presencia de una máquina de escribir en yiddish, totalmente destruida tras el atentado. Aquí podemos identificar una reelaboración sobre el concepto de postproducción: en lugar de aplicarse a la fotografía o al arte de los 90 -como lo hace Bourriaud- lo aplicamos a la memoria. Ese elemento de uso cotidiano para los trabajadores de la mutual hoy se convierte en uno de los testigos mudos del crimen. Partiendo de la base de que muchas veces el arte de la posproducción recurre a objetos provenientes del proceso sobre el que reflexiona, es interesante que en este caso el dispositivo no sea adquirido de un mercado de pulgas, tan común entre los artistas a los que refería Giunta, sino de los mismos escombros del edificio derrumbado. La máquina de escribir se exhibe casi como una reliquia, y su estado deja ver no

---

<sup>42</sup> Ver imágenes en el Anexo 6

<sup>43</sup> Debemos admitir que hay un elemento a tener en cuenta y que surgió de nuestros recorridos por la estación. Lamentablemente, las pantallas táctiles no siempre funcionan o están prendidas, y por este motivo, se pierde uno de los grandes atractivos de la intervención. Sería interesante preguntarse hasta qué punto los ideadores del espacio se preocupan por la construcción de la memoria con soportes novedosos, y hasta qué punto el uso de tecnología (y el proyecto en general) apunta a una exhibición de poder del Gobierno de la Ciudad, teniendo en cuenta que la inauguración de la estación renovada fue en julio de 2015 –es decir– a pocos meses de las elecciones.

sólo el paso del tiempo, sino también un pedazo de la historia: la destrucción del impacto de la bomba. En términos capitalistas, este objeto es totalmente inútil, pues su funcionalidad está comprometida.

Ahora bien, el espacio heterotópico de la memoria tiene sus propias reglas. La valoración de lo destrozado e inservible permite convertir la máquina en un “dispositivo de mediación memorial” (Feld, 2011). El hecho de que sea un dispositivo para escribir, es decir, de lenguaje (y por tanto de sentido), nos recuerda una vez más a la irracionalidad del trauma, y a aquellos soldados descritos por Benjamin, que venían mudos de la guerra. Esta máquina también está muda porque nunca más escribirá una palabra, pero su materialidad habla por sí sola<sup>44</sup>. Si las palabras no alcanzan, entonces la visualidad construye su propio relato. En este sentido, el nivel de destrucción material da cuenta de la imperiosa necesidad de aprender del pasado para que jamás se vuelva a repetir. La marca de la violencia está frente a nuestros ojos, y la podemos presenciar aún sin haber vivenciado ese 18 de julio. Cabe aclarar que si la máquina hubiese sido rescatada intacta, sin exhibir la precariedad, el efecto sobre el espectador seguramente sería menos tajante. Sea cual sea el caso, estas interpretaciones sobre las significancias de la inclusión de dicho objeto en la estación no están dadas ni explicadas. Son simplemente algunas de las reflexiones que nos suscitó recorrer el espacio e interpretarlo a la luz de nuestro marco teórico, nuestra propia experiencia de vida y nuestros vínculos con la memoria colectiva. Por este motivo, reiteramos el cuestionamiento a la concepción de que este es un espacio “naïf” donde todo está listo para consumirse acríticamente.

Habiendo establecido cómo -a pesar de ser una iniciativa institucional- existe lugar para la reflexión y creación colectiva desde las bases, nos proponemos analizar las implicancias de reclamar por la memoria y la justicia literal y espacialmente “desde abajo”, desde lo subterráneo.

Luis Tapia es uno de los autores que se inserta en la línea de la espacialidad crítica, que procura repensar en clave espacial la resistencia a los “diseños globales” hegemónicos como el neoliberalismo y el posfordismo. En *Política salvaje* (2008), el pensador aporta un término para la “justicia social” ligado a una espacialidad otra -que nosotros podríamos entender como heterotopía. Este concepto es el de “subsuelo político”, aquel margen de los no-reconocimientos de identidades y prácticas desconocidas por el Estado. Aunque

---

<sup>44</sup> Las palabras mutiladas de la máquina toman otro tinte cuando consideramos que se trata de una máquina yiddish. La destrucción del dispositivo remite también al intento de destrucción de la memoria y de toda una forma de vida de un grupo entero, teniendo en cuenta el centro archivístico y de sociabilidad judía que representa AMIA.

originalmente Tapia piensa en las identidades indígenas de Bolivia, dado la naturaleza del espacio de memoria analizado, podríamos extrapolar el concepto al ámbito de los reclamos por justicia de los grupos de familiares y víctimas. En definitiva, allí también el Estado demuestra un desconocimiento de las demandas de la ciudadanía.

A este respecto, el curador de las estación intervenida -Kapszuk- sostiene que allí “la memoria sigue viva, pero bajo tierra”. ¿Cuántos años han pasado y todavía seguimos sin identificar a los culpables o siquiera ponernos de acuerdo sobre los hechos? Al igual que las comunidades que señala Tapia, las víctimas son desplazadas a condiciones de marginación por las instituciones y prácticas dominantes del capital y el Estado.

No obstante, el hacer un espacio de memoria subterráneo también implica una marginación elegida –en términos simbólicos, pues se trata de aquello que está por debajo de la vida cotidiana y la política que se desarrolla en la ciudad. Siguiendo a Tapia, Rosales (2012) argumenta que el subsuelo se basa en una negación del sistema institucional y del principio organizador de la superficie (p. 67). Si el arriba es el lugar de la impunidad, entonces desde abajo se pretende socavar el imperio del olvido. Así, la resistencia de lo enterrado y lo marginal se convierte en un método de denuncia. Pero además, cabe destacar que la “recordación subterránea” no quiere decir “memoria escondida”. Por el contrario, la elección del subte da cuenta de un intento por masificar las experiencias y luchas. De esta forma, la memoria se hace presente en un lugar que poco tiene que ver con la tragedia, pero que la hace irrumpir en la vida cotidiana. El pedido de justicia se hace innegable, pues son miles de personas las que transitan por esa estación cada día y que se encuentran físicamente “encerradas” por los mensajes de las intervenciones. Aquel “no lugar” de anonimato moderno (Augé, 2000) es invadido por la omnipresencia de la memoria<sup>45</sup>.

Luego de haber reflexionado sobre la ubicación del espacio, procederemos con el análisis de los murales que se encuentran en los andenes, y que son la gran atracción del proyecto. Puntualmente, destacamos el recurso humorístico allí presente -el formato cómic- como una forma de ejercitar la memoria y de pensar en formas de lucha no violentas para articular los reclamos. Tenemos tres preguntas pertinentes que buscamos atender: ¿En qué sentido el uso del cómic es precario y cuál es su vínculo con la memoria del trauma? ¿Qué efectos tiene este

---

<sup>45</sup> En cuanto a la omnipotencia de la memoria también destacamos cómo toda la estación se encuentra intervenida: paredes, sí, pero también los techos, las alzadas de escaleras, los túneles que bajan hacia los andenes, etc. No se puede apartar la mirada de los hechos ni aunque se intente. Ante la falta de documento de estas otras intervenciones menores en el archivo de AMIA, hemos tomado personalmente algunas fotografías, que se presentan en el Anexo 7 .

sobre el espectador este formato? Y finalmente, ¿Cómo este recurso es innovador en la lucha contra la impunidad?

En el subsuelo de la calle Pasteur nos encontramos -precisamente- con 26 murales de 25 artistas nucleados en el proyecto de AMIA “Memoria Ilustrada”<sup>46</sup>: Sergio Izquierdo Brown, Caloi, Luis Campos, Pito Campos, CEO, Corne, Crist, Fontanarrosa, León Gieco, Grondona White, Jorh, Langer, Liniers, Maitena, Emiliano Miliyo, Napo, Pati, Daniel Paz, Miguel Rep, Rocambole, Rudy, Sábat, Sendra, Buenos Aires Stencil, y Tute. Nacido en 2006, el proyecto del que estos artistas forman parte reúne a dibujantes, ilustradores de historietas y humoristas gráficos con el objetivo de crear piezas alusivas al atentado y los reclamos de memoria, verdad y justicia.

Primeramente, podríamos decir que el cómic encarna una estética precaria, en tanto se trata de un género menor que no goza del reconocimiento de “bellas artes”. Las estaciones de subtes de la Ciudad de Buenos Aires presentan una gran tradición de decoración mural, recientemente compilada en la publicación *Arte en el Subte de Buenos Aires* (2017). Al revisar el catálogo de las intervenciones de las distintas líneas, resaltan las obras de artistas canónicos como Florencio Molina Campos, Benito Quinquela Martín, Cándido López, Prilidiano Pueyrredón, Raúl Soldi, Alfredo Guido, Luis Wells, Luis Felipe Noé, Martín Noel, Antonio Seguí, y Martha Minujín. Es entonces que nos preguntamos: ¿Qué posibilidades ofrece el cómic humorístico -género menor- frente al arte de aquellos grandes artistas consagrados en museos?

Ya en los ochenta, la novela gráfica *Maus* (1992) de Art Spiegelman explora las posibilidades de narrar una tragedia (la *Shoah*) con dicho arte menor<sup>47</sup>. El cómic aparece como una manera de hacer frente a la ya nombrada “crisis de palabras y representación”. Al unir texto e imagen se trata de transmitir algo del horror que el lenguaje por sí solo no alcanza a describir. Sin embargo, no hay una forma correcta de representar esa experiencia ni el dolor, nunca puede hacerse de forma completa. Ahora bien, como se sostiene en la presentación del proyecto en la página web de AMIA, la memoria es una necesidad para poder “frenar el trabajo corrosivo del olvido”<sup>48</sup>. Hay que recordar a pesar de todo, y una vía posible es a través de la historieta

---

<sup>46</sup> Para una panorámica de la estación intervenida ver el Anexo 8

<sup>47</sup> Si bien Spiegelman recurre al género menor de la historieta para narrar su historia, en 1992 *Maus* es galardonado con un premio Pulitzer, el primero otorgado a una novela gráfica. Este hecho, inevitablemente, representa un hito en la jerarquización del cómic como arte.

<sup>48</sup> La nota completa puede encontrarse en <http://arteyproduccion.amia.org.ar/estacion-de-la-memoria-pasteur/>

gráfica. Allí la memoria encuentra un lugar de resistencia contra el olvido que, aunque es un documento precario, frágil y deficiente, constituye un documento de todas formas.

A modo de ejemplo del potencial y de la forma ética de representar el horror, traemos a colación las imágenes del Anexo 9, que comparten la exhibición del cuerpo muerto. Si se tratase de fotografías, difícilmente podrían ser toleradas y tal literalidad sería censurada de las paredes públicas. Sin embargo, las pilas de cuerpos o cabezas dibujadas nos permiten reflexionar sobre la violencia ejercida sobre esas vidas. Son víctimas deshumanizadas -ya sea porque tienen cara de rata o bien porque son solo caras sin cuerpo- que al ser apiladas parecieran convertirse en montículos de objetos. En la obra de Sábat sobre el atentado hay rostros que simulan estar dormidos, otros tienen expresiones lúgubres. Sea como sea, al mirarlos el mensaje de impunidad se hace claro.

Otra de las potencialidades del uso del cómic -género literario y artístico menor- radica en el efecto de este formato sobre el espectador. Luciano Sálliche cuenta cómo fue la elección de la intervención con historietas gráficas:

En lo primero que se pensó a la hora de trabajar el contenido fue en la figura del usuario del subte. ¿Cuánto tiempo permanece en la estación? ¿Qué ángulo y rango de visión tiene? ¿De qué forma se lo puede interpelar sin caer en la espectacularidad ni en la solemnidad de los memoriales y monumentos? Fue entonces cuando todo el trabajo que se venía haciendo con el programa Memoria Ilustrada sonó con fuerza. [...] Color, mucho color, ironía, chistes... pero, sobre todo, un reclamo inequívoco de justicia. (2020, p. 1)

Nuevamente, el uso de este género menor es ideal para el espacio de memoria, si consideramos la recepción dispersa referida por Benjamin (1989). Los usuarios que transitan la estación generalmente cuentan solo con unos pocos minutos para observar los dispositivos de memoria, y la historieta, corta y concreta, se presenta como una manera rápida y visceral de reflexión y recordación. Además, el carácter popular del formato y los artistas, permite una conexión rápida con el mensaje, ya que parte de un universo cultural compartido. Lejos de una memoria *naïf* y “pasteurizada” por la imagen mediatizada, creemos que el uso de la cultura popular permite que la reflexión se active en poco tiempo, y en un grupo numeroso de gente diversa.

Por último, queda hacer referencia a cómo el carácter cómico e irreverente de la historieta articula la lucha contra la impunidad de forma novedosa. En el marco de la espacialidad crítica, Rosales señala que el subsuelo de Tapia despliega la crítica contra la superficie a través de una multiplicidad de recursos expresivos, entre los que se destaca el desdén, la parodia y el sabotaje (Rosales, 2012, p. 67). A la par, Giunta refiere al surgimiento de las



estéticas precarias de la poscrisis como el “momento en el que la creatividad se mezcló con la protesta. La ironía y el humor, la búsqueda de nuevas formas para hacer visible el eje de las demandas, se democratizó (2009, p. 54).

En el video de presentación de la nueva estación<sup>49</sup>, se escucha una música carnavalesca y pícaro, que sorprende al tratarse de un tema tan serio. Sin embargo, la seriedad no ha traído justicia, y por eso hay que salir a explorar otra vía. Así, el humor y lo carnavalesco surge como oposición a tanto odio y dolor. Como destaca Bourriaud “parece más urgente inventar relaciones posibles con los vecinos, en el presente, que esperar días mejores” (Bourriaud, 2008, p. 54). Frente a la desesperación que provoca la falta de justicia, la risa compartida puede ser una manera alternativa de salir de la victimización y ayudar a sanar la herida colectiva. Así, por ejemplo, el mural de Langer<sup>50</sup>, muestra una diversidad de mujeres que están “bailando por un sueño”. Hay una alusión a la cultura popular mediante el guiño al famoso *reality* homónimo<sup>51</sup>, a la vez que se refiere a un tipo particular de poner el cuerpo a la lucha por justicia. En lugar de la protesta violenta, aquí el cuerpo protesta mediante el baile. Esas personas, todas de diferentes etnias, religiones y culturas, se unen en una denuncia desde la alegría. Así tal vez el sueño de la justicia se haga realidad.

Pero además, la risa y el humor también pueden ser subversivos. Incluso uno de los mismos artistas participantes, Pati, en el video inaugural sostiene que se trata de “un tema difícil para hacer humor, no es un tema cómodo” (AMIA online, 2015, 1:14). Ahí está la clave: el humor tiene que incomodar para sacarnos de la naturalidad de la impunidad. Nos acostumbramos a escuchar de AMIA como una deuda sin saldar y las palabras de memoria y justicia a veces parecen eslóganes vacíos. En este esquema, el humor aporta un punto de vista novedoso que puede volver a reactivar la incomodidad frente a la tragedia.<sup>52</sup>

Así, por ejemplo, el mural de Rudy y Pati<sup>53</sup> juegan con la similitud entre los pilotos anti atentados y las velitas de cumpleaños. Presentes en cada institución judía, estas medidas de seguridad separan aquellas entidades del resto de la población, casi como señalando un

---

<sup>49</sup> El video completo puede encontrarse en AMIA online. [@AMIAOnline]. Estación de la Memoria PASTEUR - AMIA. [video]. Youtube. Recuperado de [Estación de la Memoria PASTEUR - AMIA](#) el 25 de enero de 2023.

<sup>50</sup> Ver Anexo 10

<sup>51</sup> Bailando por un sueño fue un concurso de talentos de gran difusión a nivel nacional. Fue el segmento principal del programa de televisión argentino Showmatch, emitido por Canal 13 y conducido por Marcelo Tinelli.

<sup>52</sup> A modo de articulación con Cromañón, aunque el humor no se hace presente en el Santuario, sí tuvo lugar en otros ámbitos, como se puede observar en algunas portadas de la revista satírica Barcelona. En el Anexo 11 pueden encontrarse las portadas del nro 70 y 78, alusivas al incendio.

<sup>53</sup> Fotografía en el Anexo 12

peligro inminente. A decir verdad, los pilotes son marcas asimiladas al diseño urbano y el imaginario del Once para siempre, señalamientos de la presencia de una institución judía. Pero lamentablemente, a veces se normalizan hasta el punto de que nos olvidamos de su origen y mensaje. En la obra de Rudy y Pati se vuelve la mirada sobre los pilotes, que el niño confunde con las velas del cumpleaños de la impunidad. El humor desnuda una cruda verdad: esos caños son también marcas de la impunidad<sup>54</sup>, ya que sin justicia y castigo para los culpables, la posibilidad de otro atentado está siempre al acecho.

En resumen, el humor gráfico presenta un constante ejercicio del absurdo y de la ironía. Son estas herramientas, a veces incómodas, las que permiten reflexiones punzantes y viscerales únicas, que dan una nueva perspectiva al tema. A fin de cuentas, ¿hay algo más absurdo que la priorización de cualquier explicación estratégica o geopolítica sobre la vida humana? (Kapszuk, 2007, p.1) . Como parecería sugerir el mural del rosarino Napo<sup>55</sup>, el “spray” del humor no es una solución efectiva contra el monstruo de la tragedia y la impunidad. Sin embargo, ese remedio pequeño, precario y defectuoso es lo único que nos queda para combatir la barbarie.

Por último, vale la pena hacer referencia a las dos obras que no son murales ni pertenecen a ilustradores o humoristas. También ubicadas en nivel de los andenes, el artista conceptual Miliyo y el realizador de videoarte Campos donaron dos instalaciones que aluden a la cuestión temporal de la impunidad<sup>56</sup>.

La obra del primero consiste en un reloj colocado en las columnas que separan los andenes. Este señala la fecha y hora exacta del estallido de la bomba: 18 de julio de 1994 a las 9:53hs. Para un observador distraído, el reloj parecería estar fuera de servicio, la hora no cambia. Sin embargo, al observar detenidamente notamos que el minuterero funciona, pero siempre vuelve al minuto 53. Como sostiene Kapszuk, “no está detenido, sino que mientras no haya justicia seguirá dando la misma hora” (La Nación, 2015). Por su parte, la obra del segundo artista consiste en una pantalla en la que se proyectan las fechas de todos los días desde aquel 18 de julio. A modo de calendario, se señala la fecha del día y luego la cantidad de días sin justicia.

---

<sup>54</sup> En “Una AMIA, todas las AMIAS” (2020), Rullansky, a quien ya mencionamos como uno de los teóricos que han abordado el atentado críticamente, propone otra relación entre los pilotes y la impunidad. Allí él teoriza sobre cómo aquellos caños e concreto pueden pensarse como golems, aquella figura mítica que vigilaba a los judíos de Praga hace muchos años. De esta forma, el autor muestra lo lamentable de que, ante la falta de justicia real, la comunidad judía necesite medidas de seguridad que recuerden a un ente fantástico.

<sup>55</sup> Fotografía en el Anexo 13

<sup>56</sup> Fotografías en el Anexo 14

Si pensamos la estación como una heterotopía, la cuestión del tiempo se vuelve fundamental. El cuarto principio de estos espacios-otros justamente tiene que ver con el quiebre de la línea temporal tradicional. Foucault sostiene que todas las heterotopías constituyen una heterocronía, es decir, un tiempo otro. A modo de ejemplo, Foucault habla del tiempo de los cementerios como el tiempo de la eternidad: “esa extraña heterocronía que es, para un individuo, la pérdida de la vida, y esta casi eternidad en la que no cesa de disolverse y de borrarse” (Foucault, 1967, p. 23).

¿Qué pasa con el tiempo en estas obras? Podríamos decir que proponen una heterocronía de la impunidad, donde la cronología lineal se rompe en pos de una lógica circular. No importa cuanto tiempo pase, mientras no haya justicia siempre será el 18 de julio de 1994 a las 9:53.<sup>57</sup> En términos psicoanalíticos, el trauma sin sanar se repite de manera intrusiva, uniendo pasado y presente en una temporalidad dolorosa. Además, cuando el tren pasa por detrás del reloj se puede percibir un interesante contraste entre la rapidez de la contemporaneidad y del ritmo urbano, y la lentitud de la justicia. La ciudad y el Once siguen adelante con su frenetismo. Sin embargo, bajo tierra se presenta la contracara escondida de aquel progreso. El mundo puede continuar, pero las víctimas y familiares llevarán la cuenta de cada día que pase hasta que se haga justicia.

Recapitulando, la estación Pasteur constituye un espacio de memoria único, tanto por las características de su ubicación, como así también por las herramientas que presenta para mantener viva la memoria y los reclamos contra el Estado. Por un lado, hicimos un análisis a la luz de la espacialidad crítica sobre las implicancias de un lugar de recordación subterráneo y en un medio de transporte tan concurrido. Vimos las herramientas puestas a disposición del transeúnte ocasional -ajeno a la tragedia- y también cómo se valora el aporte de los ciudadanos en la construcción de una memoria colectiva. En la línea de la espacialidad crítica, también rescatamos el concepto de heterocronía y lo aplicamos al espacio a partir de los efectos generados por las obras de Miliyo y Campos. Por el otro lado, rescatamos dos recursos visuales que pueden enmarcarse en la estética de la precariedad: el objeto indicial destruido (la máquina de escribir) y los murales humorísticos.

---

<sup>57</sup> En la línea de una temporalidad circular cabe destacar las acciones desarrolladas por el grupo de familiares Memoria Activa desde 1994 hasta 2004. Cada lunes desde el día del atentado, exactamente a las 9:53 de la mañana, los activistas y simpatizantes se reunieron en la plaza frente Tribunales, bajo el lema del mandato bíblico de “justicia, justicia perseguirás”.

En definitiva, la Estación de la Memoria constituye una heterotopía en tanto subvierte las reglas de la vida cotidiana y convierte lo marginal en esencial. Entre estos pares de posible oposición destacamos la tematización del arriba-abajo; lo nuevo-viejo (destruido); la aceleración-reflexión; lo lineal-circular, lo serio-cómico, entre otros.

## 5.2 Calle Pasteur: árboles y placas conmemorativas

Abandonamos la estación con dirección al Hospital de Clínicas. Al caminar por la calle Pasteur, antes de llegar a AMIA, nos encontramos con el nombre de una víctima del atentado escrito sobre una placa en el piso, a los pies de un árbol. Pero cuando prestamos atención, nos damos cuenta de que a ambos lados de la calle se replica la misma escena: hay 85 árboles plantados y cada uno presenta una baldosa conmemorativa con un código QR<sup>58</sup>. Al escanearlo con el celular nos remite a un video donde los familiares de esa persona cuentan pequeños recuerdos de sus familiares y expresan sus deseos de justicia<sup>59</sup>.

El análisis de esta sección del Corredor se articulará en torno a dos binomios: el binomio caos-orden y el binomio presencia-ausencia. De esta forma, se siguen explorando las formas (precarias) de traer la memoria al espacio público.

Comenzamos preguntándonos por el binomio caos-orden. Cuando decimos que la memoria irrumpe en la ciudad planificada, en la ciudad-lugar (para ponerlo en términos de De Certeau), pareciera que debe tratarse de una invasión caótica y anárquica. Sin embargo, sostenemos que la irrupción ordenada también puede ser revolucionaria y amenazante para el *status quo*. En su célebre conferencia, Foucault destaca un tipo particular de heterotopía: la heterotopía de compensación. Esta tiene la particularidad de crear un “espacio real, tan perfecto, tan meticuloso, tan bien arreglado cuanto el nuestro está desordenado, mal organizado y enmarañado” (Foucault, 1967, p. 25). ¿Acaso la calle Pasteur no funcionaría como una heterotopía de compensación? Si se está atento, el observador notará la disposición geométrica de los árboles, una perspectiva perfectamente calculada. En esta línea, una bomba es un elemento sumamente disruptivo para el espacio público. Árboles, carteles, locales, la bomba lo arrasa todo. Además, el caos peligroso de las calles también refleja una sociabilidad trastornada. Posiblemente Butler argumentaría que existe una resistencia a aceptar la vulnerabilidad común a la que estamos expuestos como especie. Ante el terror de reconocer

---

<sup>58</sup> Fotografía en el Anexo 15

<sup>59</sup> Link a la lista de reproducción de youtube:

<https://youtube.com/playlist?list=PLI5NAsXkOj5avuFX07dY9GXaZZRxHivf>

que cualquiera podría haber estado en Pasteur aquel ese día, un sector considerable de la sociedad opta por circunscribir el peligro a un grupo identificable: los judíos. Como sostiene Aizenberg, luego del atentado

ciertos clubes deportivos rehusaron competir con sus contrapartes israelitas, ciertos vecinos de escuelas judías juntaron firmas para pedirles que se fueran, y ciertos comentaristas sugirieron que sería prudente aislar a todas las instituciones judeoargentinas en una suerte de ghetto criollo, una zona remota y abandonada del puerto de Buenos Aires. Los fuegos del prejuicio habían sido avivados. (Aizenberg, 2000, p. 341)

En pocas palabras, la destrucción de la bomba siembra la desconfianza en los judíos y su percepción como sujetos amenazantes. El espacio público se vuelve peligroso por la misma existencia de este grupo, por ende, pareciera que la solución es echarlos del centro urbano. Es por estos motivos que el orden puede servir para combatir esos prejuicios.

En la misma línea, el orden puede contribuir a hacer sentido del caos. Por más insignificante que parezca, restablecer un cierto orden se presenta como imperativo para afrontar la disrupción -espacial, social y psíquica- de la bomba. Es una acción pequeña, pero establecer orden donde hubo destrucción es una forma de resistir desde lo cotidiano. Además, para la herida de AMIA el establecer un método -aunque sea espacial- también contrasta con el desorden y las irregularidades del proceso judicial. Aunque podríamos pensar en la geometrización y reglamentación del “lugar” (De Certeau, 2000) y de la ciudad planificada, lo cierto es que el Corredor pone en primera plana el componente humano y social de la urbe: los nombres y apellidos de cada fallecido, los procesos de duelo y las demandas de los familiares.

Como mencionamos, el segundo binomio que nos interesa analizar en esta sección del Corredor es la presencia-ausencia de las víctimas. Aquellos que ya no están siguen vivos en los corazones y memorias de sus familiares y conocidos, pero con esta intervención también en el espacio público.

Claro está que la práctica de plantar árboles en memoria de víctimas de eventos traumáticos no es una novedad de la calle Pasteur<sup>60</sup>. Sin embargo, adentrarnos en los efectos simbólicos

---

<sup>60</sup> En el plano local, hay un antecedente en los árboles plantados en conmemoración a las víctimas del atentado a la Embajada de Israel, en la plaza construida en el sitio donde solía estar el edificio. Pero esta tradición se remonta siglos atrás. El historiador turco Bahattin Ögel sostiene que, en la Antigüedad, los árboles plantados junto a las tumbas ayudaban al alma de los muertos a ascender a Dios o al cielo, tal como el chamán ascendía al cielo durante un trance (Koto, 2023). Así también, hay estudios que destacan el rol funerario del ciprés en la Antigua Roma (Minor Herrera, 2017). Hoy en día, son habituales los cementerios-parque, donde se conjugan la muerte humana y la vida vegetal. Además, en los últimos años han proliferado los emprendimientos de urnas biodegradables (como por ejemplo Capsula Mundi o Urna Bios), que justamente se presentan como catalizadores de vida después de la muerte.

de la perduración de una vida en otra especie vegetal permite hablar de una heterotopía con un tiempo-otro, a la vez que da fuerza a los reclamos sociales. En este caso, los nombres escritos a los pies de cada árbol fácilmente permiten pensar en una conversión metafórica de aquel fallecido en otro ser. Un renacer, una forma de combatir la muerte en vida.

Similarmente a la ya nombrada heterotopía del cementerio, esta “columna vertebral” -como Kapszuk llama al conjunto de árboles- permite un encuentro de la vida y la muerte, y una heterocronía donde convergen presente y pasado. La metáfora humana del curador ya da cuenta de la unión de las imágenes que tenemos sobre los árboles y las personas estudiada por Appleyard (1980). Sin embargo, en este caso la fusión de ambos es deficiente y precaria: los 85 ejemplares plantados buscan representar a las víctimas, pero en ese mismo intento desnudan la imposibilidad de traer al presente los cuerpos ausentes. En realidad, solo hay nombres disgregados de su materialidad física. De hecho, la única manera de “hacer aparecer” a la víctima es mediante los videos escaneables de las placas; es decir, de manera virtual y cuasi fantasmagórica.

De todas maneras, por más ineficaz que sea, esta herramienta arraiga -como las raíces de los árboles- la memoria en el espacio público. En este sentido, Appleyard habla de los árboles como anclas de estabilidad en la escena urbana<sup>61</sup>. Independientemente de la vorágine citadina, los árboles perdurarán como señalizaciones de lo que no hay que olvidar. Además, otra ventaja de esta estrategia de recordación es la “conversión” simbólica de las víctimas en un bien público. Los árboles de las veredas no pertenecen a nadie en particular, son de todos. Así también, la causa AMIA se posiciona como una causa nacional, algo de lo que todos tendríamos que participar. Finalmente, podríamos pensar en otros dos sentidos en los que esta práctica memorial contribuye al sostenimiento de la denuncia contra la impunidad. Por un lado, esos árboles -y por connotación las víctimas- podrían, tal vez, ser capaces de “infundir oxígeno” a la causa para seguir el combate tras tantos desalientos. Por otro, los árboles permanecen pero no congelan el tiempo. En oposición, estos crecen, pierden las hojas, cambian de color. De esta manera, como la obra de Campos de la estación Pasteur-AMIA, hay un testimonio del tiempo que pasa sin hacerse justicia.

Por último, vale la pena marcar la diferencia de las baldosas con los nombres de los fallecidos con el origen de la tradición de placas conmemorativas en el espacio urbano bonaerense. Fischman (2005) rescata dichas láminas como parte de un proceso de monumentalización

---

<sup>61</sup> La traducción es nuestra. El original dice “*anchors of stability in the urban scene*” (1980, p.145).



conmemorativa iniciado a fines del siglo XIX. Durante varias décadas estas contribuyen a un proyecto ideológico que instaura ciertos términos de pertenencia al colectivo nacional. Así, las estatuas de próceres y las placas que remiten a fechas patrias apuntaban a construir una argentinidad gloriosa y católica, un imaginario en el que -vale aclarar- los judíos no tenían (ni tienen) lugar.

¿Cómo se oponen las baldosas de Pasteur a los monumentos patrióticos? Lejos de ser una manifestación orgullosa, los nombres de las víctimas de AMIA denotan una necesidad urgente. En lugar de estar emplazadas en monolitos de bronce, se encuentran sobre el suelo<sup>62</sup>. La precariedad retorna con el peligro de deterioro por la acción de los cientos de personas que caminan sobre ellas cada día. Pero a pesar de soportar el “pisoteo” de la justicia y la sociedad apática, las placas captan tanto la mirada de aquellos transeúntes absortos en sus celulares (o simplemente con la mirada fija en el piso) como así también de aquellos que intentan “mirar para otro lado” al pasar por la fachada de la mutual.

Para recapitular, en esta sección primeramente abordamos cómo la heterotopía del Corredor subvierte las connotaciones del caos y el orden. Mientras que comúnmente se suele escuchar la frase que dice “*sin revolución no hay orden*”, vimos como el orden también puede ser motivo de revolución. Así también notamos cómo la presencia de los árboles permiten articular un espacio-otro en el que conviven (seres) vivos y muertos y un tiempo-otro en el que pasado y presente no son excluyentes. Finalmente, notamos cómo las placas con los nombres de las víctimas irrumpen en el espacio público, no para exhibir una grandilocuencia patriótica, sino más bien una experiencia íntima y precaria que debe hacerse pública.

### 5.3 Murales

Siguiendo el camino flanqueado por los árboles conmemorativos, llegamos a Pasteur 633, la histórica sede de la AMIA. Además de los pilotes, hay dos elementos visuales que llaman la atención: un mural con los nombres de los 85 fallecidos durante el atentado, y una gran pintura sobre una de las paredes del edificio -el *Muro de la Memoria* (2018), de Martín Ron. Así también, al llegar a la calle Córdoba nos encontramos con tres murales sobre los edificios

---

<sup>62</sup> En línea con la idea de colocar placas sobre la vereda, queremos destacar el proyecto “Baldosas por la memoria” del Espacio de Memoria y Derechos Humanos. Estas rinden homenaje a los detenidos-desaparecidos por el Terrorismo de Estado, antes y durante la última dictadura cívico militar Argentina. A través de ellas se deja una marca, una huella de su paso al señalar en la vía pública los lugares donde vivieron, estudiaron, trabajaron, militaron o donde fueron secuestrados o asesinados. Para más información se puede visitar el sitio web de la iniciativa: <https://www.espaciomemoria.ar/baldosas-por-la-memoria/>

del Hospital de Clínicas (2019) realizados por “El Marian” (Mariano Antedomenico), Martín Ron y Mariela Ajas.

Como primera aproximación, vale la pena esbozar rápidamente los vínculos del muralismo con la política en Latinoamérica. Las culturas nativas de nuestro continente siempre han estado ligadas a este tipo de expresión. Pero es en México en la década del veinte -de la mano de artistas como Rivera, Siqueiros y Orozco- que el muralismo se instaura en el espacio público urbano. Como parte del proyecto político y educativo del gobierno de la revolución de 1910, los artistas son contratados para narrar la historia y cultura del Antiguo México y plasmar las bases del nuevo sistema político. Octavio Paz (1989) y Rita Eder (1990) son dos de los muchos autores que han estudiado el muralismo mexicano. Ambos describen cómo hacer pinturas monumentales y figurativas sobre paredes de edificios públicos perseguía el objetivo de educar al pueblo analfabeto de forma eficaz para amalgamar el conjunto heterogéneo bajo una nueva identidad nacional. En nuestro país, esta tendencia proyectada a partir del caso mexicano, cobra relevancia con la visita de Siqueiros, quien colabora con el Equipo Poligráfico -conformado por artistas argentinos- para realizar el famoso mural *Ejercicio Plástico* (1933) en la casa de Natalio Botana.<sup>63</sup>

A pesar de no ser un arte oficial como en México, AMIA tiene como referente al arte mural de los tres grandes. Tal es así que en 2007, junto a la SIGEN, la mutual crea el proyecto “Murales por la memoria” que, en palabras de los impulsores, “retoma el legado del muralismo mexicano, el valor pedagógico y comunicacional del arte” (Kapszuk, 2016, p. 1). En lugar de constituir una identidad nacional, estas pinturas comisionadas por la institución a determinados artistas apuntan a “detener el avance cotidiano y corrosivo del olvido” bajo el hilo conductor de la pregunta: ¿De qué no nos tenemos que olvidar los argentinos?” Excediendo el atentado de la institución, también hay obras que recuperan otras memorias de eventos trágicos, incluyendo la *Shoah* y la última dictadura. Es en esta línea en la que se inscriben los murales a analizar; una línea política tanto por su carácter denunciante como por su afectación colectiva.

---

<sup>63</sup> Claro está que la tradición del mural político de nuestro país no se limita a los años treinta, sino que a partir de ese entonces esta solo proliferó. Para más información sobre el muralismo argentino en las distintas décadas recomendamos consultar: Belej, C. (2012). Muralismo y proyecto moderno en Argentina entre las décadas de 1930 y 1950. *Repositorio Filo UBA*; Ferreyra Macedo, A. E. (2014). El grupo Espartaco entre 1959 y 1968. *Arte e Investigación*, 16; Soneira, I. (2019). Muralismo y posdictadura en Argentina: el itinerario de Ricardo Carpani entre 1984 y 1997. *On the w@terfront* 61. *Universidad de Barcelona*.

Aunque no es nuestro interés detenernos en la placa con los nombres de las víctimas que se exhibe en la fachada del portón de la mutual<sup>64</sup>, vale la pena mencionar establecer su diferencia con los otros murales. Como sostiene Fischman (2005), este memorial surge de manera espontánea y su autoría no está clara (p. 63). En esencia, un verdadero ejemplo de arte relacional donde el reclamo se hace desde las bases y donde el nombre del artista se esconde detrás de lo colectivo para priorizar el mensaje. Además, la utilización del aerosol como material da la pauta de una acción rápida, furtiva, similar a los graffitis callejeros que dibujan símbolos políticos en las paredes o insultan a representantes políticos. De algún modo, pareciera una obra más clandestina que las detalladas figuras realistas presentes en las pinturas que el espacio de arte de la mutual encarga a los artistas murales.

Ahora bien, el objetivo político de Kapszuk de hacer obras que posicionen el tema como un asunto público y una herida para todo el país también puede verse reflejado en aquel panel gracias a la ausencia de apellidos. Leemos los 85 nombres y sabemos que se trata de las víctimas. Sin embargo, para un transeúnte distraído leer el nombre “Carlos” o “Silvia” puede llevarlo primero a evocar al recuerdo de un amigo o pariente de igual nombre. Además de provocar una respuesta afectiva y visceral, inevitablemente este artilugio nos lleva a pensar que podríamos ser nosotros los que estamos en aquel muro, que la AMIA nos pasó a todos.

La búsqueda de visibilidad pública y mediática de la voladura y los reclamos de justicia se hacen aún más patentes en el llamado *Muro de la Memoria*<sup>65</sup>, sobre una de las paredes laterales del edificio. La decisión de destinar su encargo a Martín Ron no es inocua: el artista callejero cuenta con aproximadamente 450 trabajos pintados tanto en Argentina como en el exterior, y hasta fue galardonado con el título de uno de los diez mejores muralistas del mundo, según la publicación neoyorquina *Art Democracy*<sup>66</sup>. Por este motivo, era esperable que el contratar un artista de élite y de talla mundial como Ron atraería la atención de medios nacionales y extranjeros.

Además, las enormes magnitudes de la pieza ubicada sobre el único muro que se ve desde fuera del edificio dan cuenta de una clara intención: que su mensaje traspase las paredes de la sede. Como sostuvo el entonces presidente de AMIA, Agustín Zbar, “es una creación que compartimos con toda la sociedad, porque –como decimos siempre– el atentado nos sucedió y atravesó a todos” (Infobae, 2018). En este sentido, resulta simbólico el hecho de que sea

---

<sup>64</sup> Fotografía en Anexo 16

<sup>65</sup> Fotografía en Anexo 17

<sup>66</sup> Link a la edición virtual del número de *Art Democracy* dedicada a Ron y a su arte: [https://issuu.com/artdemocracy1/docs/artdemocracy\\_4](https://issuu.com/artdemocracy1/docs/artdemocracy_4)

Zbar -junto con dos trabajadores de la mutual- quien da las pinceladas finales a la obra<sup>67</sup>. Aunque pueda parecer un oxímoron, de algún modo esto constituye una estética relacional institucionalizada. El artista se une a la institución y a la sociedad entera, porque este compromiso es la única forma de convertir el arte en reclamo vivo.

En cuanto al tema, para recordar a las víctimas y la lucha contra la impunidad se elige representar una de las tantas marchas de los 18 de julio de cada año, donde la consigna es llevar pancartas con los rostros de los fallecidos para hacerlos presentes. Delante de esta escena, una figura andrógina sube una escalera, mientras otra idéntica desciende desde el cielo. Los ideadores del mural querían representar la escalera de Jacob, aquella que, según el pasaje del Génesis, se le apareció al patriarca en un sueño y por la que los ángeles ascendían y descendían a la tierra. Si tuviéramos que leer esta imagen religiosa en términos memorialistas, resulta clara la asociación afectiva entre los que se fueron y los que quedan, una cierta cercanía reconfortante. Así también, resulta claro que los personajes andróginos no son ángeles en el sentido tradicional. Podríamos incluso pensar que se trata de una representación universalizante de las víctimas, que también son los ángeles de la causa; otra asociación posible también es la idea de que aquella persona es la personificación del reclamo, que emerge desde abajo para encontrarse con la justicia que desciende.

Por último, resta referir al aspecto más interesante y el punto de partida de la obra: el mural se pinta sobre dos mochetas del edificio original, que ahora pasan a ser parte de la escalera de Jacob. Aquí retomamos la potencia de lo precario y la posproducción. Aquella muestra de la vulnerabilidad y el horror siempre estuvo allí, pero se perdía en el paisaje urbano. En cambio, el mural funciona como un señalamiento de aquellos testigos mudos que cuentan su propia historia. Pero a diferencia de la máquina de escribir de la estación, los escombros del edificio adquieren una significación particular para el caso.

El nuevo edificio es una construcción de cemento armado color gris y está diseñado con el más sofisticado sistema de seguridad. Sin embargo, los familiares no asistieron al acto de reapertura: “‘Están construyendo sobre la sangre de nuestros seres queridos’, dijo uno de ellos. No había que tocar los escombros, la nueva sede no representa un triunfo sobre la vida” (Aizenberg, 2000, p. 344)<sup>68</sup>. La lógica de la arquitectura urbana sigue la línea del progreso:

---

<sup>67</sup> Fotografía de Zbar finalizando la obra en el Anexo 18

<sup>68</sup> Aunque obviamente se tuvo que avanzar sobre el solar original, llama la atención cómo el edificio nuevo presenta un diseño que no sustituye enteramente al edificio destruido, sino que –construido unos metros hacia adentro del predio– señala un vacío o un hueco de aquello que ya no está más. De esta manera, también permite una clara visión del Muro de la Memoria para todos los transeúntes de la calle Pasteur.

las casas antiguas suelen ser compradas para construir torres, las fachadas en mal estado tienden a ser reformadas. Para Kapszuk se trata de hacer lo contrario, de reivindicar los escombros como testimonio, pues en definitiva existe la creencia de que “la memoria descansa enteramente en la materialidad de la huella, en la inmediatez del registro, en la visibilidad de la imagen” (Nora, 1996, p. 8)<sup>69</sup>.

Particularmente para el caso AMIA, los escombros tienen una historia particular que hace de su exposición un acto contestatario. Luego del rescate de los cuerpos, los restos del edificio fueron cargados en trescientos camiones y arrojados como relleno en la ribera del Río de la Plata, cerca de Ciudad Universitaria. Paradójicamente, es sobre ese mismo terreno donde se construiría el Parque de la Memoria, destinado al recuerdo de las víctimas del terrorismo de Estado. Aunque lejos de buscarlo, el lugar de memoria de un evento se erige sobre el “lugar de olvido” del otro. En una entrevista con una investigadora del Conicet, los vecinos de Villa Rosa, el asentamiento sobre el que se monta el Parque, afirman: “Esto es ganado al río ilegalmente, por lo de la Amia (...) Si vos hubieras visto las cosas que hay acá debajo te querés matar. [...] Sacaban los huesos, sacaban los cráneos de los escombros de la Amia y la Embajada” (Carman, 2011, p. 155)<sup>70</sup>.

Es este entierro de la causa (y de las víctimas) lo que enfurece a los familiares y lo que hace la reapropiación de las mochetas tan significativa. En el mural de Ron esos restos precarios de los que se quisieron deshacer resisten y desafían. Se aferran a la pared para resignificar su violencia en lucha. Ahora son las escaleras que llevarán de la tierra al cielo y son ellas el sostén del reclamo de cada 18 de julio. Así vemos cómo la posproducción de objetos precarios bien puede aplicarse a la memoria. En la heterotopía del espacio memorial, el arte urbano, marginal por su estatus inferior en el mundo de las artes, se vuelve fundamental para visibilizar lo que permanecía oculto o desapercibido y para transformar la vulnerabilidad en una manera de vehiculizar los reclamos.

---

<sup>69</sup> No está de más agregar que esta es simplemente una de las propuestas acerca de las formas de ejercer la memoria. No podemos hablar de una única manera de conmemorar, pues existen tantas como personas que recuerden. Al ser subjetiva, en su proyección colectiva la memoria siempre generará disputas.

<sup>70</sup> Marcelo Brodsky, fotógrafo argentino, dedica un capítulo de su ambicioso proyecto sobre la Memoria *Nexo*, a los restos de AMIA encontrados en las orillas del Río de la Plata: ““Desde hacía meses, yo había estado fotografiando los escombros que había en ese terreno, donde habían sido arrojados los restos de la AMIA, porque sabía que esos restos desaparecerían con las obras del Parque de la Memoria y me interesaba preservarlos del olvido” (Brodsky, 2001). Aquí el link para observar las fotos del Cap 9, *Restos*: <https://marcelobrodsky.com/nexo-9-restos/>

Por último, el *street art* también resulta provocador de la reflexión en el tríptico de murales que adornan las paredes laterales del Hospital de Clínicas<sup>71</sup>, que dan a la calle Uriburu. Con una intención narrativa y pedagógica en la primera obra -a cargo de “El Marian”- la pregunta es qué pasó ese 18 de julio de 1994. Una decisión temática interesante es la representación de la voladura a partir de la colaboración de los civiles en las tareas de rescate: no se ve a la policía ni a los bomberos, sino a vecinos del Once, pasantes ocasionales y tal vez los mismos sobrevivientes. Como advierte Butler, la interdependencia nos lleva a solidarizarnos, a pesar de la constante amenaza de la violencia.

En la pared central, otra pintura de Martín Ron refiere a la ayuda del Hospital en aquellos días, y a su rol en las tragedias en general. Por último, en el muro de la derecha, Mariela Ajras contribuye con una representación del hoy, y particularmente, de la Justicia ¿Cómo estamos en la actualidad, casi 30 años después de las otras dos pinturas? La Justicia humanizada y vendada mira hacia arriba, pero se esfuma por abajo. Cada día que pasa sin respuestas es un día más lejos de un futuro sin justicia.

Recordemos que para Bourriaud, “la obra suscita encuentros y da citas, administra su propia temporalidad” (Bourriaud, 2008, p. 32). Según Kapszuk, estas obras -que son las intervenciones más recientes del Corredor- son una poderosa herramienta visual y artística para dejar claro que no existe construcción del presente sin el entrenamiento permanente de la memoria. De vuelta, hay una temporalidad que considera al pasado inseparable del hoy. Pero además, el ejercicio de unir ambos a través de la memoria es de aquellos a quienes miran preocupados los médicos del mural de Ron. Nosotros somos víctimas porque, como ya mencionamos, “AMIA nos pasó a todos”. De la misma manera, podríamos pensar que también necesitamos un médico que nos cure de la indiferencia y nos haga cuestionar nuestro rol como espectador de estos eventos trágicos. El arte urbano -ineludible e interpelador- puede ser el desfibrilador que devuelva la chispa de la empatía.

---

<sup>71</sup> Para la fotografía de las obras ver el Anexo 19



## 6. Santuario Cromañón

El Santuario está ubicado en el llamado “Pasaje de los pibes de Cromañón”, una vía peatonal que comprende la cuadra entera en la que se encontraba la discoteca que fue el escenario del horror. Al ingresar por Mitre y Ecuador pasamos debajo de un arco multicolor que reza las palabras clave: “memoria” y “justicia”. En ese mismo lugar nos encontramos con un cofre que contiene una escultura de dos zapatillas, constreñidas por una cadena y un candado cerrado, con la leyenda: “El cielo no es cielo si ustedes no están”. Allí también hay otros pequeños monumentos, como aquel dedicado a los padres y madres de las víctimas que se quitaron la vida o enfermaron drásticamente por no poder seguir adelante<sup>72</sup>; o un monolito metálico del que surgen dos manos abiertas, ofreciéndose vacías al espectador. Justo por delante del cofre, hay una gran placa de cerámica y piedra en la que se lee “Justicia. 30 12 04. Los chicos presentes ahora y siempre” sobre un fondo de estrellas coloridas y una representación de un par de zapatillas.

Al ingresar por el arco que da la bienvenida al Pasaje vemos ocho bancos de colores, dispuestos de a pares. En línea recta las víctimas se hacen presentes a través de fotografías de sus rostros ubicadas en tres grandes carteleras, que representan a los 194 fallecidos. A la misma altura a la izquierda, hay algunas “ermitas” improvisadas para un número de los “pibes”. Además, también hay símbolos religiosos como una cruz, una estrella de David y la media luna musulmana. Sobre las paredes de la peatonal resaltan los múltiples murales que recuerdan las vidas perdidas y el horror de aquel día, a la vez que impugnan la justicia estatal y a los responsables del local. Al llegar a Mitre 3060, una chapa metálica designa el emplazamiento de Cromañón y un cartel más pequeño señala la entrada con una flecha. Sobre la puerta soldada que fue el horizonte entre la vida y la muerte, están escritos los 194 nombres de las víctimas. Por último, a lo largo de toda la cuadra son recurrentes los dibujos y objetos escultóricos de zapatillas, como así también la presencia de zapatillas reales: en la vereda, en las paredes y en los cables de luz que cruzan por encima. Así también,

---

<sup>72</sup> Hasta 2017, se calcula que fueron 43 los fallecidos por suicidios o enfermedades agravadas por el trauma. Para referencia: Luna, M. (30 de diciembre de 2017). Los otros muertos de Cromañón: cómo el cáncer, los infartos y los ACV mataron a los familiares de muchas víctimas. *Infobae*. Al respecto, Enrique Stola –médico psiquiatra– explica: “La muerte de un ser muy querido produce un estrés postraumático en donde las alteraciones emocionales -si no son tratadas- pueden convertirse en enfermedades letales. Eso es lo que le sucedió a muchos padres y familiares de Cromañón” (Luna, 2017). En la nota pueden encontrarse los casos personales, referidos por los mismos familiares de las víctimas post-Cromañón.

encontramos banderas, objetos como árboles de navidad, colgantes móviles, velas, camisetas, flores e incluso altares a santos populares como el Gauchito Gil.

En definitiva, el Santuario se trata de un espacio diverso y presenta múltiples representaciones que en apariencia no siguen un hilo. Esto tiene sentido si consideramos el origen del espacio que –a diferencia del Corredor de la Memoria– surge inmediatamente luego del siniestro, casi de manera accidental e inconsistente. Sin embargo, nosotros sostenemos que la diversidad encontrada puede articularse bajo lo que hemos denominado “estética de la precariedad”. Más aún, sostenemos que, para el caso de Cromañón, la resistencia desde la marginalidad, lo vulnerable y lo colectivo también se asocia con la identidad de grupo de aquellos “pibes” a los que su pasión por el rock llevó al boliche aquel 30 de diciembre.

En términos organizativos, el análisis se articula en tres apartados que priorizan una lógica temática por sobre un recorrido lineal de los “sub-espacios” como hicimos en el capítulo anterior. Creemos que aquella modalidad no es la más adecuada para este espacio (¿y tal vez hasta sería una traición?) ya que la extensión del Santuario es mucho más acotada que la del Corredor, y además se trata de un lugar de recordación no institucional, surgido colectivamente “desde abajo” y, por tanto, heterogéneo.

Así, el primer apartado -centrado en el espacio donde se emplaza el Santuario- recupera el origen del memorial para comprender las transformaciones atravesadas desde 2004 y ver cómo en todo momento se amenaza la “ciudad concebida”. El segundo apartado, a modo de hilo entre los otros dos, se interesa por el espacio físico de la tragedia: el local República de Cromañón. Particularmente, se busca plantear la discoteca como espacio central del *under* de la época, donde argumentamos que existe una exaltación de la precariedad. Finalmente, en el último apartado, observamos la visualidad precaria de las manifestaciones conmemorativas para comprender cómo éstas se pueden convertir en una forma diferencial de recordar a los muertos y en una estética del combate contra el olvido y la corrupción.

## **6. 1 Una nueva noche fría: Orígenes, transformaciones y transgresiones del Santuario Cromañón**

El Santuario Cromañón comienza en la valla colocada por la policía en las inmediaciones del incendio. Justo frente a la puerta del local es donde fueron depositados esa noche, los primeros cuerpos rescatados del fuego. Es aquí donde los padres y familiares se juntaron por

primera vez, y también el lugar de reencuentro con las víctimas, vivas y muertas. En un gesto espontáneo y de autoría desconocida, se cree que lo primero en arribar al lugar fue una corona de flores, a la que siguieron objetos religiosos, imágenes, banderas argentinas y zapatillas. Diz (2010) cuenta cómo a partir de este momento sobrevivientes de la tragedia, familiares y amigos de las víctimas se acercaron para dejar otros objetos simbólicos que dotaron de cierto sentido de sacralidad, evocando a los “muertos de Cromañón”, en aquel área marginal<sup>73</sup>.

Rápidamente la circulación por la calle Mitre al 3000 quedó interrumpida por la apropiación del espacio en pos del duelo y la memoria. Esto, como bien señala Gorelik (2008), no había ocurrido en los sitios de tragedias anteriores en la vida de Buenos Aires, ni en los centros de detención de la dictadura ni en la voladura de AMIA. Siguiendo y completando la argumentación del autor, podríamos notar una diferencia con el Corredor, donde cada acción tiene una coordinación previa entre la institución y el poder estatal. En el Santuario la invasión de la ciudad concebida también es mucho más radical y disruptiva porque –lejos de tratarse de una institución como AMIA– ni los fanáticos del rock ni sus familiares constituyen una agrupación única y definida, capaces de articular cohesivamente con el gobierno. Además, como afirma Gorelik, la apropiación total de la calle se extendió tanto tiempo porque la dirigencia política del municipio buscó diluir su responsabilidad delegando su autoridad. Así, los familiares quedaron como los únicos responsables del espacio y el Santuario se convirtió en “materialización política de ese vacío de representación, la cicatriz urbana de la crisis” (Gorelik, 2008, p. 35).

Tal es así, que solo otra tragedia logra revitalizar las conversaciones para reabrir Mitre en la agenda pública. El descarrilamiento del tren Sarmiento el 22 de febrero de 2012, a unas pocas cuadras de Cromañón, dejó en evidencia esta necesidad cuando el equipo de atención médica perdió minutos valiosos -que bien podrían haber costado una vida- intentando rodear el Santuario para llegar a la estación (Palacios y Rodríguez, 2013, p. 333). Así es como en menos de un mes, el 13 de marzo de 2012, el Gobierno de la Ciudad acuerda con las familias de Cromañón reabrir la calle, aunque conservándola como peatonal. El Santuario no se desarmaría y se construiría una arteria paralela para el tránsito vehicular.

---

<sup>73</sup> En su artículo, Diz (2010) incluye fotos de esos primeros momentos del Santuario, a partir de las referencias aparecidas en los diarios. Para observarlas, ver Anexo 20

Lo que vemos hoy cuando vamos al lugar del incendio es producto de aquel entendimiento. Los bancos de cemento, la placa conmemorativa de la entrada y las veredas despejadas dan cuenta de cierto orden impuesto sobre el Santuario anárquico<sup>74</sup>. No obstante, haber resistido a su borramiento es un gran logro por parte de los familiares. En este sentido, cabe recordar las palabras de Giunta, quien argumenta que los artistas precarizados de la poscrisis buscan muchas veces insertarse en el sistema para generar denuncias desde adentro (2009, p. 62).

De hecho, la misma existencia del espacio de memoria presupone una amenaza a la ciudad concebida de la modernidad y el mundo contemporáneo, en la que el espacio público está más bien regido por una lógica de mercado. Como dice Gorelik citando a Habermas, mercado y espacio público son “las dos caras inevitables de la moneda que resulta la ciudad moderna” (2008, p. 37). Sobre todo en un barrio como Once, tan cercanos a la bulliciosa estación de tren y a las cuadras de mercados mayoristas, la heterotopía abierta por el Santuario desafía “la temporalidad prosaica y mercantil del espacio público burgués” (Gorelik, 2008, p. 37). En algún punto, en la calle Mitre al 3000 hay un tiempo y espacio-otro, muerto. A diferencia del Corredor, en esos metros no hay hogares ni comercios de ningún tipo. El único objetivo del lugar es ser un punto de encuentro entre el aquí y el más allá, y un disparador para la reflexión. Habiendo visitado el Santuario varias veces, llegamos a la conclusión de que quien camina esas cuadras suele hacerlo por elección, y cuando no, es notable cómo el ritmo de caminata disminuye para dejar que el ojo aprehenda algo de ese espacio que no permite ser ignorado.

Además, la resistencia de los familiares a mover el Santuario de lugar es destacable por el valor indicial de su locación. No sería lo mismo montar el memorial en otro lugar, porque, como señala un grupo de los familiares, “allí quedaron los cuerpos de sus hijos muertos” (Palacios y Rodríguez, 2013, p. 333). En este sentido, la puerta de la discoteca se encuentra correctamente señalizada con una flecha. Sobre la fachada, los 194 nombres están escritos en letras negras sobre un fondo blanco.<sup>75</sup> De esta manera, se lleva la atención hacia ese lugar específico del horror. Mientras el edificio de AMIA original solo se hace presente en las columnas del *Muro de la Memoria*, aquí todo el establecimiento (y la calle) son los testigos del incendio.

---

<sup>74</sup> Fotografías en Anexo 21

<sup>75</sup> Fotografías en Anexo 22

Sin embargo, antes de la intervención mural difícilmente una persona poco informada sobre los hechos reparara en que allí funcionaba Cromañón. A este respecto, Rosales (2016) reflexiona sobre las nuevas formas de participación ciudadana en el espacio público. En su artículo, la autora analiza la intervención del Puente Pueyrredón con los rostros de Maximiliano Kosteki y Darío Santillán –dos jóvenes asesinados por la policía en 2002– y sostiene: “un puente que hasta ese momento era un objeto más del espacio urbano por donde todos los días transitaban miles de peatones y vehículos. Pero desde la muerte de los jóvenes, ya no fue el mismo puente” (Rosales, 2016, p. 166). Similarmente, de la mano del arte urbano, en lugar de caer en el olvido, Cromañón se vuelve un lugar de peregrinación y un recordatorio constante de la corrupción y la negligencia de los involucrados. En este sentido, la lucha contra el olvido desde el lugar indicial es fundamental. Por ese motivo, los familiares nunca dejaron de insistir en la expropiación del terreno para hacer un lugar de memoria. Hasta 2022, el establecimiento seguía perteneciendo a Rafael Levy, quien lo alquilaba a Chabán. Según los rumores, hasta se sospechaba que este quería instalar un paseo de compras en las zonas linderas al lugar (Tiempo Judicial, 2019). Aunque esto implicaría una sumisión a la lógica mercantil de la ciudad moderna y a la ambición desmedida, que es en parte responsable del incendio, el plan nunca pudo ser concretado. Para alegría de los familiares y sobrevivientes, el 27 de octubre de 2022 el senado aprobó la expropiación del inmueble para hacer de él un espacio de memoria permanente.

Más aún, el Santuario desafía la ciudad-lugar y la noción de espacio público en tanto habilita que la intimidad invada la arena política. Desde la polis griega, la ciudad se constituye como el lugar de lo público, donde se toman las decisiones colectivas y se ejerce la política. Con la Ilustración, se impone el ideal racionalista sobre la urbe y la separación de la esfera pública de la privada. Por oposición, si lo público es el lugar del hombre, el hogar se convierte en el lugar de la mujer. Como tal, allí queda relegada la familia, lo emocional e incluso lo irracional (la religión, por ejemplo), asociado a lo femenino. Además, en el plano local las crisis de legitimidad de la globalización, las políticas neoliberales y su fuerte individualismo inciden en que la sociedad pierda el sentido de lo público. Siguiendo a De Certeau y Delgado, podríamos decir que la ciudad se convierte en tierra de nadie, son solo calles y edificios.

En este sentido, las propuestas artísticas colectivas descritas por Giunta en *Poscrisis* se presentan como intentos de reapropiarse de aquella ciudad abandonada. Similarmente, en el Santuario las apropiaciones también se hacen desde lo colectivo pero para exaltar lo íntimo y

privado. En el Corredor, las víctimas sólo aparecían a través de nombres genéricos, sin apellidos (en la placa de la fachada de AMIA), o bien con sus nombres completos pero visualmente “representados” por árboles, en definitiva un bien público. En cambio, al caminar por Mitre nos encontramos con fotos de los rostros de los “pibes”, con objetos que les pertenecieron, con datos como el club de fútbol por el que hinchaban.

Son varios autores los que destacan las fotografías como íconos de las luchas emprendidas por los organismos de derechos humanos (Catela da Silva, 2001; Sarlo, 2002; Langland, 2005; entre otros). Beatriz Sarlo destaca que en los reclamos posdictatoriales las fotos de las víctimas pasan a ser parte de un texto visual colectivo que ella llama “discurso iconográfico de la ausencia” (2002 p. 44). De esta manera, las fotos extraídas del álbum familiar salen del ámbito privado para articular la denuncia al Estado. Todorov (2002) decía que una muerte es una tristeza, pero un millón de muertes es un número. Al recomponer la individualidad de cada uno de los fallecidos, el Santuario articula el reclamo desde la empatía con cada una de esas vidas. Se resiste a la masividad y al olvido, haciendo eco de la frase que dice “lo personal es político”.

Es interesante que en ninguna de las fotos de las carteleras figure la fecha de muerte. Este detalle puede suscitar reflexiones de diferente índole. Por un lado, es una manera de diferenciar la experiencia personal en una tragedia colectiva. Dado que la fecha del fallecimiento es la misma en todos los casos, lo que individualiza a cada “pibe” es su fecha de nacimiento (y su rostro, claro). Además, como sugiere Nilda Gomez, madre de una de las víctimas, el hincapié en esta fecha y no en la del 30 de diciembre destaca la tragedia del arrebato de la vida joven: “Los chicos no tenían fecha de vencimiento, no tenían que morir ese día: fue la negligencia, los sujetos corruptos y codiciosos que solo buscaron cuidarse y llenar sus bolsillos” (Luna, 2017). Así también, el no colocar la fecha de muerte remite a la idea de que esos jóvenes serán “pibes” eternos que permanecerán allí en el Santuario y en el recuerdo. En este sentido, las fotografías podrían funcionar como un nexo entre los vivos y los muertos. A modo de ejemplo, podemos ver cómo las fotos están “intervenidas” con *post its* que dicen “te extraño” o con pequeñas ofrendas como flores u estampitas religiosas<sup>76</sup>.

Similarmente, hay murales en los que también hay mensajes dirigidos a un interlocutor ausente: “pasarán los años y tu abrazo seguirá siempre conmigo”<sup>77</sup>. Junto con las ermitas,

---

<sup>76</sup> Fotografías de las carteleras en Anexo 23

<sup>77</sup> Fotografías de los mensajes de los murales en Anexo 24



estas manifestaciones dan cuenta de un tiempo y espacio otros en donde confluyen vida y muerte, el tiempo eterno y el prosaico, los familiares y las víctimas. Así lo confirma el mural cercano al ingreso del Pasaje que reza: “Los pibes de Cromagnon PRESENTES”<sup>78</sup>. Como ya mencionamos, estas prácticas religiosas y de encuentros espirituales pertenecen más a la intimidad del hogar o la iglesia que al espacio público. Sin embargo, el Santuario invade la ciudad con una lógica de lo privado que desafía la pretendida racionalidad de la ciudad-lugar. Siguiendo a Foucault, la heterotopía desarma aquellas “oposiciones que admitimos como enteramente dadas: por ejemplo, entre espacio privado y espacio público” (Foucault, 1967, p. 17).

Con lo expuesto queda claro que los familiares hacen del espacio un lugar de encuentro, o, dicho de otro modo, se apropian de la ciudad concebida para construir una ciudad practicada. A modo de cierre, queremos destacar el espíritu relacional y de comunidad que se imprime al Santuario a través de los eventos que se desarrollan allí. Algunas veces se trata de marchas y actos conmemorativos, otras veces son recitales. En este último caso, es interesante la invitación recurrente a llevar –a modo de entrada– algún alimento no perecedero u otra contribución no económica para asistir a grupos vulnerables. De esta manera, se promueve la solidaridad ante la (nueva) ausencia del Estado<sup>79</sup>. Pero sea cual sea la ocasión, la invitación de los eventos en el Santuario siempre es a compartir con otros, con desconocidos, con sobrevivientes y las familias; en otras palabras, a crear comunidad en la ciudad del anonimato. Por todos estos motivos, la agrupación encargada de la organización del acto del último 30 de diciembre afirma con seguridad: “Las calles son nuestras”<sup>80</sup>.

## **6.2 Los invisibles: Identidad y precariedad del rock “chabón” en República Cromañón**

La música siempre ha permitido generar lazos sociales y grupos de identidad. Es común que en la adolescencia, cuando uno está descifrando quién quiere ser, comience a definirse por la música: no es lo mismo escuchar rock (habría que marcar la diferencia entre nacional y extranjero o incluso entre Cerati y Los Redondos) que pop o trap. Cada uno de estos géneros está asociado con un tipo de persona, de vestimenta y de gustos. Además, cada grupo tiene

---

<sup>78</sup> Fotografía en Anexo 25

<sup>79</sup> Dicha solidaridad se observa también en el desarrollo de proyectos sociales por parte de las asociaciones de familiares que surgen de la falta de acción estatal. Por ejemplo, se han desarrollado programas para brindar asistencia psicológica a los sobrevivientes y otros para brindar charlas informativas sobre las prácticas riesgosas en discotecas en escuelas y universidades de todo el país. Para más información recomendamos visitar la página web de No Nos Cuenten Cromañón: <https://nonoscuenten.com.ar/>

<sup>80</sup> Los flyers de la convocatoria donde se expresa el lema pueden recuperarse del perfil de instagram de la Asociación No Nos Cuenten Cromañón: [@nonoscuenten.nccc](https://www.instagram.com/nonoscuenten.nccc).

sus mecas: para 2004, Cromañón era la del llamado rock “chabón”, vertiente del género iniciada en los noventa (Vila y Semán, 2013).

Para entender las pasiones despertadas por Callejeros, La Renga, Viejas Locas y Jóvenes Pordioseros -todos exponentes del rock “chabón”- es necesario remitirnos una vez más al contexto de la época. Cuando la globalización y la crisis de legitimidad del Estado, reforzada por la crisis casi constante, aparecen nuevos ámbitos sobre los que forjar la identidad. En detrimento de las grandes instituciones como la nación, la profesión, los partidos políticos o la religión, cobran importancia las identidades colectivas más cercanas, como el fútbol o la música. Tal es así, que Korstanje menciona cómo “el ‘pibito de Almagro’, ‘el colo de Instituto’ eran etiquetas por las cuales los jóvenes se relacionaban y se situaban frente a los demás” (2013, p. 15).

En este contexto de crisis es que surge el rock “chabón” como forma de identidad juvenil combativa: “En lo micro-social, la frustración de todos los días coadyuvaba para la formación de una nueva forma de protesta y de identidad anclada en el rock y en su mítica resistencia a la autoridad impuesta” (Korstanje, 2013, p. 12). Las bandas del rock chabón emergen de zonas urbanas periféricas, “rescatando la expresividad barrial [...] y reflejando la decepción por la falta de expectativas, la provisoriedad del presente y la imposibilidad de proyectarse hacia el futuro” (Cambra, 2008, p. 26). En definitiva, se trata de una generación que desafía porque no tiene nada que perder. Para ellos el rock es el único espacio de encuentro intenso y real frente a la desilusión del pasado y la desconfianza del futuro. Además, el recital se presenta como una heterotopía de compensación, en tanto existe un efecto igualador que no se da en ningún otro ámbito: “No existía el porteño, ni el cordobés, ni el santafecino. Todos éramos parte de un solo ser. El de Callejeros. ¿Y qué era ser callejeros? Nada. Ser locos por los asados, fanáticos del fútbol, valorar muchísimo la amistad” (Ratti y Tosato, 2006, p. 34). Es de destacar el espíritu relacional en la esencia de todas las marcas “identitarias” del rock: el asado, el fútbol y la amistad. Extrapolando el pensamiento de Bourriaud, podríamos decir que son todas formas de reparar los vínculos sociales quebrados por la crisis, el individualismo de los tiempos y la ciudad del anonimato.

De todas formas, la heterotopía de compensación no implica un desentendimiento de la realidad político-social. Para Foucault la heterotopía siempre mantiene una relación con el espacio al que denuncia. Como ya mencionamos, la protesta y la actitud contestataria están en el centro de la cultura del rock barrial. Citando la letra de *Distinto*, la canción que comienza a

sonar la noche fatídica, la invitación es “a pensar, a reaccionar, a relajar, a despotricar. A decir estupideces”. Sin embargo, la rebeldía se articula mediante un uso violento y muy particular del cuerpo, que puede verse expresado en el estribillo del tema: “A consumirme, a incendiarme, a reír sin preocuparme hoy vine hasta acá”. Con una escalofriante y casi premonitrice alusión al fuego, vivir el presente del rock implica una experiencia corporal extrema, el “darlo todo como si no hubiera un mañana”. Y en algún punto, esa generación desilusionada realmente cree que no hay futuro prometedor para la juventud.

No obstante, es necesario aclarar que esta actitud no surge de los seguidores de Callejeros por casualidad, sino que se ancla en una tradición instaurada por el fútbol y la escena *under* porteña, como también en una matriz de violencia ejercida sobre el cuerpo joven desde hace décadas.

Alabarces es quien acuña el término de cultura y ética del aguante y lo propone como un punto de encuentro entre el rock y el fútbol. En ambos escenarios parecería que “no se aguanta si no aparece el cuerpo soportando un daño, sean golpes, heridas, o más simplemente condiciones agresivas contra los sentidos.” (Alabarces, 2004, p. 25). Bancar al ídolo implica un sacrificio físico ¿Acaso no se trata de esto la hinchada de la cancha -expresada en el canto popular que dice “*el que no salta es un inglés*”<sup>81</sup>- y la práctica del pogo?

República Cromañón abrió sus puertas en abril de 2004, pero rápidamente se posicionó como el espacio clave del *under*, aquel circuito artístico alternativo surgido en los ochenta con el fin de la dictadura. Omar Chabán, el gerente del lugar, era también dueño de Cemento, el espacio *under* por excelencia en aquella década (y que cierra a raíz del incendio en 2004). Este trabajo propone observar mínimamente las prácticas desarrolladas en ambos locales para establecer una continuidad simbólica anclada en el aguante. El protagonista del nuevo panorama cultural es “el cuerpo que sobrevivió al desmoronamiento del cuerpo” (Garbatzky, 2013), “el cuerpo en el país de los ausentes” (García, 2017). Este concepto encuentra una ilustración perfecta en las performances del colectivo La Organización Negra en Cemento. Cuerpos que cuelgan del techo entre lo inerte y lo vivo, gritos, fuego y golpes se presentan

---

<sup>81</sup> Cabe aclarar que este es un canto más bien inocuo. Existen otros en los que el aguante es más agresivo como por ejemplo: “*Siempre a donde vayas yo voy contigo/Siempre de la cabeza y tomando vino/Si no tenemos coca fumamos chala/Vamo todos a la cancha con damajuana/Dicen que los bosteros tienen aguante/Son todos negros putos y vigilantes*” (hinchada de River dirigida a Boca). O: “*Yo soy manya vago y atorrante/es la banda que tiene más aguante/yo te sigo, te sigo a todas partes/ Nacional gallina vigilante*” (hinchada de Peñarol dirigida a Nacional).

como confrontaciones a la violencia ejercida sobre el cuerpo joven en el pasado<sup>82</sup> (García, 2017). En Cemento, entonces, a la violencia se le devuelve con una violencia mayor, simbolizada y metaforizada.

Sin embargo, la lógica de “en cuanto más aguante mejor” es lo que deriva en el 30 de diciembre. Si en los ochenta la rebeldía era contra los atropellos ejercidos sobre el cuerpo (y especialmente el joven) en la dictadura, en los noventa se trata de rebelarse contra el neoliberalismo que violenta mediante la disolución del trabajo joven y el arrebató de oportunidades, mientras existe una lógica mentirosa que sugiere que el éxito o el fracaso depende de cada uno. Contra esto es a lo que se enfrentan Cemento – principalmente en los noventa– y Cromañón –en la poscrisis–. En cuanto a las prácticas inseguras y de rebeldía de aquellos lugares, Toti Iglesias -integrante de Jóvenes Pordioseros- comenta:

Las bandas nos sentíamos cómodas en Cemento y en Cromañón. No reparábamos en otras cosas. Antes había que pasar por Cemento para ser alguien en el under. Y ahora tenías que hacerte fuerte en Cromañón, es la verdad. ¿Por qué no lo dice nadie? Porque nadie quiere quedar pegado. (Plotkin, 2005)

Como rito legitimador, las bandas tenían que llenar el lugar en el que se presentaban –aún con los riesgos que implica exceder el aforo permitido. Pero además, la idea de “hacerse fuerte” retoma la noción del aguante del fútbol y el rock, a la vez que nos permite situar el uso de bengalas y pirotecnia como una práctica extendida (y tomada de la cancha). En pocas palabras, queda claro que, para hacerse un nombre, las bandas debían asumir prácticas riesgosas. Callejeros era tan solo uno de los grupos que alentaba el tirar bengalas: “Es una bengala, nada más. Tanta gente matando en la calle y por prender una bengala...”<sup>83</sup>. Y es así como llegamos al triste desenlace. Aunque Cromañón ya se había incendiado una semana antes, el discurso anti pirotecnia de Chabán en los minutos previos al recital no surte efecto. Según Korstanje, “los jóvenes no asimilan la amenaza, sino que la ‘consideran un sermón, una amenaza a la fiesta del rock’” (2013, p. 16). Como señala Bajtín (2003) a propósito del carnaval, la fiesta es siempre subversiva, pues impone las leyes de la libertad por sobre cualquier otra norma (p.7). En el video que capta el inicio del incendio se escucha cómo Pato Fontanet pregunta “¿Se van a portar bien?”<sup>84</sup> Sin embargo, portarse bien no era el lenguaje de una generación que cree que no tiene nada más por delante y para los que el resistir con el

<sup>82</sup> Recomendamos ver el Documental de La Negra donde se ilustran los ideales del grupo y sus acciones en Cemento. Este se encuentra disponible en <https://www.comunidadcinefila.org/laorganizacionnegra>

<sup>83</sup> Palabras supuestamente pronunciadas por Fontanet, líder de la banda, en un recital de 1999. La nota sobre la presentación de las grabaciones por parte de los familiares de las víctimas puede leerse en: <https://www.infobae.com/2005/10/26/218767-prueban-que-callejeros-alentaba-el-uso-la-pirotecnia-recitales/>

<sup>84</sup> El video del incidente puede encontrarse en: <https://www.youtube.com/watch?v=H0JV1vnm86s>

cuerpo era el último gesto de libertad. Como dijo Eli Suárez, guitarrista de Los Gardelitos: “antes de matar a esos pibes, les robaron la ilusión [...]. Yo los veo cuando prenden bengalas en los shows de Los Gardelitos y, te digo, sus ojos buscan la fe ahí. Esos pibes saben que no tienen futuro. No les importa si se mueren todos, hoy, mañana o ayer” (Plotkin, 2005).

Tal como en los ochenta la violencia de La Negra resignificaba la violencia del terrorismo estatal, proponemos pensar que el rock “chabón” también revaloriza la resistencia física ante un sistema neoliberal que lo precariza y, por tanto, lo hace naturalizar ciertos riesgos: llevando lo tolerable hacia el extremo, los sujetos exaltan y disfrutan del único aguante que sí pueden elegir. Así también, sugerimos que en el Santuario los sobrevivientes y los familiares hacen eco de los valores de las víctimas para encauzar una nueva resistencia contra un Estado que sigue perpetuando la lógica de la corrupción y no protege a los más débiles. Por eso, en la siguiente sección recuperamos los símbolos y estéticas que dan cuenta de aquel “aguante” de forma visual, para así configurar una forma de protesta contra aquel Estado que no cuidó a los jóvenes antes, ni lo hizo después de la tragedia. En palabras de Callejeros: “Con frío, pero abrazados [...], aunque sin escuela y sin muelas los dejaron hoy. Luchando sin atajos, los invisibles agitan rocanroles irresistibles”<sup>85</sup>.

### **6.3 Lejos del cielo: Estéticas precarias del Santuario (y del rock)**

*“Todo en el Santuario de Cromañón parece avejentado, tal vez por el humo de esa noche, pues muchos objetos se recuperaron tras el incendio, o [tal vez] por el paso del tiempo”* (Palacios y Rodríguez, 2013, p. 330). Así caracterizan, acertadamente, Palacios y Rodríguez al memorial en cuestión. Al caminar por la calle Mitre reina la sensación del despojo a través de las paredes descascaradas, las zapatillas viejas y rotas, los stencils que se desvanecen y las esculturas hechas de residuos y engrudos<sup>86</sup> ¿Qué efectos novedosos genera esta estética para la lucha por la memoria y la justicia?

En primer lugar, prestemos atención a la doble asociación que, al pasar, los autores citados hacen del Santuario “avejentado”: su vínculo con el humo de la noche trágica y con el paso del tiempo. A los pies de la entrada del local puede apreciarse un zócalo no pavimentado, lleno de tierra y con muchas zapatillas como si estuviesen incrustadas<sup>87</sup>. Casi como tumbas simbólicas, esas lápidas emergen del polvo del suelo para hacerse presentes. Incluso

---

<sup>85</sup> Fragmento de la canción *Los Invisibles*, del álbum *Sed* de 2001.

<sup>86</sup> Fotografías en Anexo 26

<sup>87</sup> Fotografías en Anexo 27

podríamos imaginar cuál de esas zapatillas podría haber pertenecido a cada uno de los nombres escritos en la pared del local. Son estos artefactos los que permanecen día y noche “al pie del cañón”, los que aguantan allí para hacer memoria y hacer del 30 de diciembre de 2004 una experiencia de cada día. Como dice una de las zapatillas: “No olvidar, x siempre resistir”<sup>88</sup>. A pesar de la impunidad percibida por los familiares, esos objetos señalarán la sede de la masacre ocultada por la cotidianeidad de la ciudad, para así recordar lo que no puede suceder “nunca más”.

Pero, como esbozamos en la sección anterior, la resistencia no es un concepto inocente para los seguidores del rock chabón, sino más bien un ideal perseguido y una forma de ser. En este sentido es que podríamos hablar de una resistencia desde una precariedad performativa. Como mencionaremos después, las zapatillas de las víctimas que empezaron a acumularse a la salida de Cromañón son el ícono indiscutido del siniestro y de la lucha. Como tal, es lógico pensar que su mal estado se debe a los horrores de los que son testimonio, tal como la máquina de escribir en la Estación de la Memoria.

Sin embargo, en una mirada atenta descubriremos que existe un proceso de posproducción e intervención de aquellos objetos, que son cubiertos por un engrudo o sustancia pegajosa. Podríamos hablar de un reforzamiento de la destrucción, un atentado contra la propia materia precaria similar a lo que ocurría en las obras destructivistas de Kenneth Kemble. Asimismo encontramos grafitis sobre los murales, obras que utilizan -al estilo del *arte povera*- latas como sonajeros y *stencils* que reclaman justicia pero que colocados en el suelo serán pisados y erosionados hasta su desaparición. También llama la atención una escultura emplazada en el centro del pasaje y construida a partir de elementos reutilizados, a modo de *collage* espacial<sup>89</sup>. Esta figura no cuenta con ninguna placa donde se detalle el artista ni el nombre de la obra, por lo que es inferible que se trata de una escultura colectiva, hecha por todos y creada con retazos. En este sentido, cada familiar o agrupación es diferente y tienen posturas diversas, pero entre todos construyen aquella figura ambigua, tal vez un ángel protector, tal vez la imagen del reclamo común.

Pero aquellos restos también pueden referir a lo que queda después de la experimentación del trauma. Una vez más, los despojos materiales recuerdan los despojos humanos de los jóvenes de los 90 y la poscrisis. En *La exforma* (2015), Bourriaud señala cómo la “energía social

---

<sup>88</sup> Fotografía en *fig. 9* de Anexo 26

<sup>89</sup> Fotografía en *fig. 1* de Anexo 26



produce un residuo generando zonas de exclusión en las que se apiñan en completo desorden el proletariado, los explotados, la cultura popular, lo inmundo y lo inmoral: el conjunto subvaluado de todo lo que no se podría ver” (p. 11). En el universo de Cromañón, podríamos decir que lo inmoral son los chicos que tiran bengalas y lo inmundo son los antros del *under*. Pero además, lo que por definición no se puede ver a la cara es el trauma.

Marcelo Cohen (2017) habló alguna vez del Once como una “obra de arte del desequilibrio”. Tal vez el completo desorden al que refiere Bourriaud pueda ser hallado en este barrio tan entrañable, neurálgico, diverso y múltiple. En el Santuario, la racionalidad, lo frío y calculado de las pretensiones de la ciudad moderna encuentra un límite. La heterotopía, como un espejo invertido, devuelve el reflejo de la sociedad, pero particularmente sobre aquello que desprecia o que, siguiendo a Butler, le recuerda su propia vulnerabilidad existencial.

El Gobierno de la Ciudad impone un orden al reabrir la calle y al dotar de cierto racionalismo minimalista al memorial a través de los bancos de cemento a lo largo de toda la cuadra (que recuerdan al estilo de otros memoriales de la ciudad como el de la plaza de la Embajada de Israel); aquellos que -aunque de colores- están geométricamente dispuestos en la primera sección del Pasaje; aquel emblema que abre el recorrido: las zapatillas pulcrísimas dispuestas en una caja de cristal, aisladas y enaltecidas de la materialidad del resto de las zapatillas reales y destruidas<sup>90</sup>. Sin embargo, el autor de *Postproducción* ya había destacado cómo en el nuevo arte el “reciclaje (un método) y la disposición caótica (una estética) suplantando como matrices formales a la vidriera y los anaqueles” (Bourriaud, 2009, p. 29). Así también, en el Santuario las formas de hacer desde lo viejo, lo despojado, lo rejuntado y lo colectivo *resisten* a aquel intento de domesticación del espacio. Y en ese proceso se crea una memoria visual de las víctimas y su experiencia que recupera los valores de aquellos fanáticos del rock.

Ya hemos elaborado sobre una estética caótica, avejentada, de posproducción y de restos, todo aquello que hemos reunido bajo el nombre de estética de la precariedad. Ahora, seguiremos observando otras formas en las que la cultura asociada a la música de Callejeros se hace presente en el Santuario.

Una de las manifestaciones que suele ser rescatada como ícono del Santuario es la decoración de un árbol real o la colocación de un árbol de Navidad con las caras de las víctimas pegadas

---

<sup>90</sup> De hecho, las zapatillas de lo que podríamos llamar un sagrario ni siquiera son objetos en sí mismos, sino representaciones escultóricas. Fotografía en Anexo 28

sobre CDs. Asimismo son comunes los objetos conmemorativos hechos de guirnaldas de oropel brillantes<sup>91</sup>. A primera vista resulta clara la relación entre el memorial y el momento festivo del año en el que se sucedió el incendio. La contradicción del clima festivo que se respiraba en la previa del show y el dolor del después. Los colores rojos vibrantes y los brillos de los discos recuerdan a los fuegos artificiales del año nuevo que se comparten entre amigos y familia, pero también incomodan por su asociación con la explosión de la bengala. Como dice uno de los sobrevivientes:

llegó la noche y fue doloroso ver que mi pueblo, mi país, se cagaba olímpicamente en el dolor de los otros. Algunos estuvieron abofeteando a los que perdieron a un ser querido con sus explosiones pelotudas. Cada estallido fue una herida para mi alma. Pero nadie podía sacrificar la boludez de escuchar reventar un cohete. La pirotecnia, que tan feliz me había hecho, en ese momento era pura amargura. (Ratti y Tosato, 2006, p. 239)

Esta cita da cuenta de la contradicción de la fiesta y la muerte, de la tragedia en situación de festejo, de lo que fue innecesario pero implacable. A su manera, el árbol decorado con las víctimas da cuenta, visualmente, de esa contradicción tan dolorosa. Pero también podría pensarse que, con sus caras colocadas sobre los discos, las víctimas son representadas como seguidoras del rock “chabón”, por siempre unidas a la música. Una vez más, se les rinde homenaje a través de una revaloración de la cultura de Callejeros. El orgullo de quedar representados para la eternidad como seguidores del rock también tiene que ver con el espíritu de alegría presente en las celebraciones de cada 30 de diciembre. De forma similar a las murgas de H.I.J.O.S en la ex ESMA y los “chistes” de la Estación de la Memoria, Morel (2009) escribe sobre las performances de la murga carnavalesca conformada por algunos familiares para recordar y reclamar -con mucha ironía y desbordes grotescos. En la misma línea, los festivales que se realizan en el Santuario, donde se invita a bandas del rock “chabón” -o herederas de ellas<sup>92</sup>- también destacan la alegría y el orgullo de ser parte del rock. Porque en definitiva, lo que los une es la convicción de que “la música no mata”<sup>93</sup>. El Santuario también es un espacio para recordar a las víctimas desde la alegría, con colores, amigos e incluso una cerveza. En definitiva, aquí se juegan nuevas formas de apropiarse de la ciudad y nuevas maneras de combinar el reclamo por la memoria y justicia. Así lo resumieron

---

<sup>91</sup> Fotografías de las manifestaciones relacionadas a las fiestas en Anexo 30

<sup>92</sup> En el último recital se sumaron bandas contemporáneas pero que continúan el legado rock chabón como La Perra que los Parió, La Covacha, El Viaje de las Hormigas, Perro Indio, Cabra da Peste, El Delirio de la Parca y El Más Acá.

<sup>93</sup> Este es el lema adoptado por parte de los familiares, y sobre todo, por los seguidores de Callejeros, para expresar el rechazo a la culpabilización e imputaciones de los miembros de la banda.

en el discurso del último acto conmemorativo de 2022, al decir que “la memoria, la verdad y la justicia tienen mucho que ver con la alegría”<sup>94</sup>.

Por último, reforzaremos la imagen proyectada de las víctimas como seguidoras del rock a partir de las prácticas de sacralización llevadas a cabo en el Santuario. A modo de puente con el punto anterior vale destacar la semejanza de los fallecidos con Jesucristo, ya que el árbol de navidad justamente es el símbolo de su nacimiento (Diz, 2010, p. 5). De esta manera, podríamos pensar que se resalta la condición de haber sido sacrificados por el poder político, y también la virtud del sacrificio por elección, relacionable con el aguante rockero.

Es por esta calidad de aguante y de sacrificio que -a pesar del nombre del espacio- sería mejor hablar de mártires que de santos. Sí, se habla del Santuario, de “ángeles del rock” y “ángeles callejeros”<sup>95</sup>. Esto tiene sentido, pues luego de una muerte traumática (y como señalan Gayol y Kessler [2018], especialmente joven) es esperable el enaltecimiento del fallecido. Además, en el caso concreto de Cromañón, la sacralización se presenta como una forma de contrarrestar la culpabilización temprana de la prensa, que puso el ojo en la irresponsabilidad de la juventud, y creó mitos como el del funcionamiento de una guardería en el local<sup>96</sup>. Con tan solo imaginarse la repercusión de estos dichos sobre los familiares basta para comprender lo fundamental de restituir el honor de sus muertos<sup>97</sup>. Visualmente, la santificación aparece en el Santuario en inscripciones en las múltiples referencias al cielo en los murales como el uso de colores celestes, nubes y ángeles, y también a través de frases como “el cielo no es el cielo sin ustedes” y “en memoria de los 194 ángeles masacrados”<sup>98</sup>.

---

<sup>94</sup> Cita extraída del video No nos cuenten Cromañón.(10 de enero de 2023). Acto 18º Aniversario - Discurso Apertura. [video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=iRZsSCoE5jw> el 23 de febrero de 2023.

<sup>95</sup> Estas caracterizaciones no solo se ven en textos críticos como los de Rodríguez (2018) y Flores y Penelas (2008), sino que también se hicieron presentes visualmente en el Santuario en las inscripciones originales que decían “el santuario de nuestros ángeles del rock 30-12-04 nunca más cromañón”.

<sup>96</sup> Estas temáticas son abordadas por autores como Do Carmo Norte (2015) y Rodríguez (2018). Ambos recurren a las notas de prensa de la época, y Rodríguez se concentra en el mito de la guardería, que como bien señala, fue desestimado en el juicio.

<sup>97</sup> En el Anexo pueden encontrarse fotos de las ermitas dedicadas a algunas víctimas. En la de Jorge Giralt, por ejemplo, además de destacarse elementos muy terrenales como el escudo del equipo de fútbol del fallecido, también se pega una nota de diario donde se destaca su labor como rescatista. Como bien se sabe, fueron muchos los chicos que -habiéndose salvado- volvieron a ingresar al establecimiento para ayudar a otros, y murieron en el intento. Un verdadero mártir de San Lorenzo que se mezcla con otras imágenes de religiosidad popular como el Gauchito Gil, los atrap sueños, o el “San Pugliese”. La historia de este último es interesante, pues el compositor de tango se ganó la reputación de “antimufa”, cuando en un recital de Charly García dejó de funcionar el sonido. Según cuenta el mito, este solo volvió luego de que pusieran un disco de Pugliese. En algún punto, se trata de un verdadero ángel protector del rock.

<sup>98</sup> Fotografías alusivas a la “santificación” de las víctimas presente en el Santuario en Anexo 29

Sin embargo, aquellas alusiones celestiales contrastan con la estética de deshechos estudiada anteriormente; con las zapatillas destruidas, los objetos reciclados, los materiales baratos, cotidianos y no artísticos. En este sentido, y aunque las nociones de ángeles del rock y ángeles callejeros funcionan en esa dirección, creemos que la categoría de mártir es más adecuada para referir a los jóvenes que perdieron la vida en el incendio. El concepto de mártir contemporáneo, como bien estudia López Menéndez, se opone a un Estado que opera como referente de la otredad y es presentado como ejecutor de un acto criminal e injusto (2015, p. 7). Además, la autora señala que “mientras la víctima no tiene otra opción y se enfrenta a la muerte como un espectador pasivo, el prototipo clásico de mártir puede optar por dejar de vivir como lo hace” López Menéndez, 2015, p. 7). Pero como ya destacamos, el aguante llevado al extremo es casi una marca identitaria del rockero seguidor de Callejeros.

Más aún, la idea de ángel tiene connotaciones prístinas, el ángel viste de blanco y es puro espíritu. En cambio, el mártir todo el tiempo refiere a su condición corpórea, y particularmente, a una asociada con el sufrimiento infligido. Si pensamos en las imágenes de mártires cristianos, estas se caracterizan por mostrar el cuerpo desmembrado: Santa Lucía con sus ojos sobre una bandeja o Dionisio de París decapitado y con su cabeza en las manos. En el Santuario los rostros generalmente también están apartados de un cuerpo -e incluso son caras cortadas y desenfocadas. Además, las zapatillas son el ícono de la corporeidad ultrajada, una forma de mostrar las aflicciones de cuerpo sin realmente exhibirlo. Pero volvemos una vez más al punto central de la cultura rock de los 90: el cuerpo que aguanta y se sacrifica en pos del ídolo.

De todas maneras, vale rescatar lo que López Menéndez dice sobre el sesgo de los mártires populares contemporáneos:

La eventual imposición de una narración martirial requiere el acto de negación de hechos o aspectos de la realidad que no son coherentes con ella y puedan poner en tela de juicio su verosimilitud. De este modo, la negación y el olvido operan como procesos paralelos indispensables para construir relatos del martirio asociados a causas no religiosas. (2015, p. 12).

En efecto, los pibes de Cromañón son exaltados por su heroísmo, sacrificio e inocencia, pero nada se menciona sobre la responsabilidad de llevar a cabo prácticas peligrosas - el uso de bengalas- que desconocían el bien común. Sin embargo, la estética precaria del Santuario y los puntos expuestos en el análisis parecería indicar que este factor no solo se omite para

enfaticar la inocencia de las víctimas<sup>99</sup>, sino que la cultura del aguante es algo de lo que estar orgullosos.

Para terminar, una pequeña nota sobre el nombre del Pasaje de los pibes en el que se ubica el Santuario: "[los sobrevivientes] nos enteramos que el lugar tenía el nombre de Paseo de las Almas, y para los papás y nosotros es de los pibes. Y alguien tuvo la idea de ponerle el nombre que debe llevar y por eso acá estamos" (Soriano, 2019). Mientras "almas" remitiría a la idea de ángeles y santos, la palabra "pibes" tiene una connotación muy concreta para Cromañón: se trata de aquellos identificados con el espíritu joven y el aguante de los adeptos del rock "chabón", pero también de aquellos cuyas vidas fueron truncadas prematuramente.



---

<sup>99</sup> Inocencia colectiva en la que se diluyen, por supuesto, responsabilidades individuales y anónimas como las de quienes encendieron la pirotecnia que inició el incendio.

## 7. Últimas consideraciones y conclusión

Habiendo recorrido y explorado –con palabras– el Corredor de la Memoria y el Santuario Cromañón bajo las nociones de espacialidad crítica y estética de la precariedad, arribamos, así, a la conclusión de nuestro trabajo. Como establecimos, es posible leer el espacio urbano –sus calles, veredas, paredes y estaciones de transporte– como un soporte para visibilizar discursos y reclamos sobre los acontecimientos que atraviesan y construyen la realidad.

Puntualmente planteamos la posibilidad de pensar el Corredor y el Santuario como heterotopías, espacios-otros que se abren sobre la ciudad y que, manteniendo una íntima relación con ella, proponen formas de hacer memoria y de reclamar justicia que se contraponen a las normas de la ciudad-lugar de De Certeau o a la ciudad concebida de Delgado. De esta manera, vimos cómo las heterotopías en cuestión permiten, en parte, confrontar el trauma personal y colectivo que simbolizan AMIA y Cromañón. Aunque para Freud este refiere justamente a aquello que no ha podido ser procesado, el Corredor y el Santuario dan la posibilidad de referir a él, de modo que los familiares y sobrevivientes puedan, por un lado, llorar a sus muertos juntos, y por otro, grabarlo en las piedras de Buenos Aires como recordatorio del dolor ante la percepción de una justicia insuficiente. En este sentido, destacamos como las heterotopías están unidas a heterocronías que instauran un tiempo pausado de reflexión en la vorágine del Once, tal vez como una subversión del tiempo lento del relegamiento estatal. Así también observamos que estos espacios se abren a heterocronías, en tanto permiten una convivencia entre pasado y presente, entre la cronología lineal de la cotidianeidad y la circular de la impunidad, entre la vida, la muerte y la eternidad.

En relación a la subversión que la heterotopía hace de las normas del espacio público urbano para realizar el reclamo de justicia, destacamos diferentes aristas. En el capítulo 5, señalamos la apropiación de la memoria de espacios no únicamente pensados para tal fin, como puede ser una estación de subte. Además, también rescatamos el poder subversivo del orden de la perspectiva perfecta de los árboles de la calle Pasteur, al estudiar los efectos de la bomba en la ciudad y su asociación a la peligrosidad de los judíos. Asimismo, destacamos cómo la ciudad-lugar o concebida es desafiada a través de la pintura mural, que “hace hablar” a las paredes que hasta entonces estaban mudas (haciendo visible, por ejemplo, la única huella del edificio original de la mutual en el *Muro de la Memoria*). Al respecto, también señalamos la inscripción del arte mural impulsado por AMIA en la línea pedagógica y política del muralismo mexicano en particular, y del muralismo contemporáneo latinoamericano en



general. De esta manera vimos cómo el reclamo por memoria y justicia tiene un alcance masivo y busca posicionarse como una causa común.

En cuanto a la subversión que la heterotopía del Santuario hace de las normas de la ciudad, reparamos, primeramente, en la interrupción de la cuadra entera por más de diez años. También notamos cómo, incluso cuando esto deja de ser sostenible, las agrupaciones de familiares luchan por no mover el memorial del lugar, pues velan por el valor indicial del edificio donde funcionó la discoteca. Aunque en la actualidad el tránsito de Bartolomé Mitre haya sido reanudado, es de notar la ausencia de comercios – o emprendimientos de cualquier tipo– en la cuadra que fue el escenario del horror en 2004: esos metros quedan enteramente dedicados a la memoria de las víctimas del incendio. Además, también exploramos cómo los rostros de los fallecidos, sus objetos personales y las interpelaciones en segunda persona de los murales del Santuario instauran un ambiente de intimidad que polemiza con la pretensión de la ciudad como espacio público, de todos y de nadie a la vez. En la misma línea, vimos cómo estos elementos también crean un espacio fronterizo y ritual de unión entre la vida y la muerte, que desafía a la ciudad-lugar puramente racional.

Por su parte, nuestra hipótesis sostenía que la subversión de las heterotopías de las normas del afuera social y cultural -en pos de articular sus reclamos- también se percibe en la resignificación de la precariedad. Primeramente, los sobrevivientes y familiares se encuentran en una situación precaria, merecedores de lástima y compasión, por el mismo hecho de ser víctimas y sufrir la tragedia en primera persona. Pero además, afuera de la heterotopía, tanto los judíos como los jóvenes seguidores del rock “chabón”, crecidos bajo el neoliberalismo, son grupos socialmente marginados. Mientras los primeros están expuestos a conductas antisemitas en un país de tradición cristiana, los “pibes de Callejeros” pertenecen a uno de los sectores (sociales y etéreos) más afectados por las políticas neoliberales y la crisis. Además, a su manera, ambos grupos son percibidos como sujetos peligrosos y deben afrontar la culpabilización de las tragedias por parte de los medios hegemónicos de comunicación –en representación de gran parte de la población. Como decía Butler, sujetos expuestos a la violencia constante.

Sin embargo, hemos demostrado cómo en la heterotopía la precariedad se convierte en una estética que encauza el reclamo. En el Corredor, destacamos la elección de hacer un espacio de lucha contra la impunidad en un espacio subterráneo y de encierro físico, como así también la postproducción aplicada a la memoria mediante la reivindicación de los

escombros y los elementos rescatados de aquel 18 de julio. Asimismo, prestamos atención a la utilización de géneros menores para tratar la tragedia como lo son el arte gráfico y humorístico. Como notamos, este recurso constituye una forma de despertar la incomodidad – a través de la irreverencia y la ironía– frente a una impunidad naturalizada por casi treinta años. También prueba ser un disparador adecuado –rápido, en un formato popular y de efecto visceral– de la memoria y el reclamo para la vida contemporánea, y particularmente, para los usuarios del subte, que solo disponen de unos pocos minutos en la estación. Más aún, la ciudad es invadida por el recuerdo de la vulnerabilidad universal de la que hablar Butler, mediante las placas conmemorativas dispuestas en el suelo que, en lugar de recordar hitos históricos que refuercen la grandeza de la nación, desnudan una herida de aquel colectivo nacional, una deuda pendiente del Estado, y en definitiva, la inmediatez de la muerte. En la misma línea, observamos cómo el arte mural se pone al servicio de la memoria y la justicia. En las obras se hace presente una estética relacional, elemento que señalamos como clave para la estética de la precariedad y que remite a las formas de hacer de la poscrisis. Como vimos, los murales son finalizados por miembros de AMIA en representación del resto de la colectividad y la sociedad entera (*Muro de la Memoria*), en tanto remiten a la solidaridad de los civiles a la hora de rescatar a las víctimas de los escombros (mural del “El Marian”) y la interpelación directa al público que interroga sobre nuestro rol y nos coloca en el lugar del herido atendido por los médicos (mural de Martín Ron). En definitiva, todos guiños a una solidaridad de la sociedad civil, muy necesaria ante un poder estatal y judicial que se perciben como inoperantes y corruptos.

Por su parte, el análisis de la estética de la precariedad en el Santuario estuvo articulado con la recuperación de las significancias de la cultura del rock “chabón”, sus prácticas y sus lugares de culto como Cemento y Cromañón. De esta manera, notamos la fundamentalidad de la cultura del aguante, que en los recitales se materializa en los pogos y las bengalas, y en el Santuario en una reivindicación de lo avejentado, los objetos de la vida cotidiana y los desechos puestos al servicio del arte y la memoria. Por un lado, esta estética tiene que ver con los orígenes precarios del Santuario, aquella organización espontánea y desde abajo que surge en las primeras horas luego del incendio. Por otro, hemos visto cómo existe una precariedad performática o buscada, a través de los agujeros hechos sobre las zapatillas, los objetos cubiertos de engrudo, las inscripciones o graffitis sobre otros objetos memoriales, la construcción de “ofrendas” o elementos decorativos con CDs, que remiten a la cultura rock. De esta manera, los despojos materiales recuerdan los despojos humanos de los jóvenes de

los 90 y la poscrisis. Asimismo, asociamos la estética de la precariedad con la representación de las víctimas como mártires. Como señalamos, la visión de “ángeles” implica una figura despolitizada y etérea, celestial. Y aunque en el Santuario las referencias al Cielo son muchas, la corporalidad y materialidad son fundamentales –como también lo eran para los seguidores de Callejeros. En este sentido, podría entenderse que los mártires –desde sus ermitas y fotografías– se apropian de la causa del rock, aunque omitiendo el peligro del uso de bengalas. Los “pibes” del rock son mártires de espíritu joven, de Independiente o de San Lorenzo y, ante todo, amantes de la música. En el Santuario ellos se mezclan entre otras formas de religiosidad populares y no ortodoxas como el Gauchito Gil, San Pugliese y los atrapasueños.

Como nota final sobre la precariedad, sentimos importante señalar que la construcción de una estética no implica una banalización o fetichización de la vulnerabilidad. No se trata de “embellecer” la ciudad o los memoriales, sino de visibilizar esa marca palpable de trauma y sus consecuencias a largo plazo. De hecho, y como hemos intentado demostrar, la estética de la precariedad apunta a generar un contraste entre la ciudad imaginada o concebida y la ciudad practicada o apropiada. Así también apunta a incomodar al transeúnte, a hacerlo reflexionar y –sobre todo– a generar nuevas posibilidades de recuerdo y de expresar los reclamos ante una justicia percibida insuficiente y un dolor que no termina.

Otra aclaración necesaria que, aunque sugerida a lo largo del trabajo, vale restablecer es que el Corredor y el Santuario –así como las tragedias a los que aluden– no son espacios idénticos. A primera vista, la diferencia más evidente es la extensión del memorial. Mientras que las intervenciones urbanas de AMIA se encuentran dispersas por el barrio de Once, y puntualmente en las cercanías de la mutual, el Santuario Cromañón comprende solamente la cuadra de Bartolomé Mitre al 3000. Esta disposición lleva a que en el primer caso la navegación del espacio sea más intuitiva y ordenada, en tanto la del segundo caso sea más bien anárquica.

Aunque claro que esta distinción también está determinada por los orígenes de los memoriales. El Corredor, como espacio conjunto, está cuidadosamente ideado por el espacio de arte de AMIA y curado por su director Kapszuk. Este marco institucional impone cierto orden que puede leerse desde la misma página web de la institución, donde se indica por dónde empieza y termina el memorial. Al tratarse de un evento íntimamente ligado a la política y el no tener ni una respuesta después de tantos años, el foco está puesto en la lucha

por la justicia, mucho más que en la memoria (aunque como indica Huyssen [2002] en la contemporaneidad estos son términos indisolubles). Como tal, existe el objetivo de hacer de ese reclamo uno de la sociedad entera. En cambio, el Santuario surge por iniciativa de los familiares y aún hoy permanece como un espacio en el que los protagonistas son ellos. Aunque es un sitio de memoria social y de aprendizaje para todos, reina una atmósfera más íntima (potenciada por el silencio de la calle cortada): es el lugar de encuentro con los “pibes”, cada uno con nombre, apellido, objetos personales y mensajes dedicados en su memoria. Aunque la bandera del “nunca más” se hace presente en los murales, la mirada está fundamentalmente dirigida al pasado y a la memoria de los hechos del 30 de diciembre.

De todas maneras, en mayor o menor medida, ambos espacios denotan un orden y un pacto con el Estado, puntualmente, con el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. A excepción, tal vez, de los muros de AMIA y del Hospital de Clínicas, todas las intervenciones requieren de negociaciones para subsistir en el espacio público. Como vimos, incluso el Santuario –surgido de las bases– debe readaptarse y hacerse peatonal para evitar ser clausurado. Aún así, lo que intentamos demostrar en estas páginas es cómo –incluso en este marco limitado– las agrupaciones de afectados y allegados encuentran maneras de resistir a la impunidad y al olvido a través de “relatos (visuales) transgresores” (De Certeau, 2000). Hay que negociar con el Estado para poder cuestionarlo. En este sentido, volvemos a traer las palabras de Giunta, que sostiene lo valioso de “infiltrarse en el lenguaje del sistema y, desde allí, provocar quiebres y desenmascaramientos a través de la denuncia” (Giunta, 2009, p. 62).

Por último, podría ser útil mencionar algunas futuras líneas de análisis que se desprenden de las reflexiones aquí esbozadas. Por un lado, es necesario destacar que no existe una sola forma de hacer memoria y, por tanto, las expresiones aquí analizadas pueden no ser compartidas por la totalidad de los afectados. En este sentido, puede ser útil analizar las diferencias de cada uno de los grupos y asociaciones de familiares –que son muchas– y sus contrarrepresentaciones de los hechos y las luchas. Esto ayudaría a comprender cómo, lejos de ser estáticas, las significaciones del pasado implican construcciones siempre en transformación y disputa.

Además, sería interesante analizar las transformaciones del Corredor y el Santuario en los próximos años. En julio de 2022 se filtra el informe del Mossad en el que se establecen los pormenores de las preparaciones del atentado. El gobierno israelí lo ratifica y el tema vuelve a estar en boca de todos por unos días. De ser publicado oficialmente, ¿podría esto introducir

nuevos reclamos de justicia? ¿Podrían introducirse nuevos cambios en el paisaje de Once? Por su parte, la expropiación de República Cromañón para la realización de un espacio aprobada en octubre de 2022 es una gran conquista que, sin dudas, abrirá nuevas investigaciones. ¿Será este un espacio similar al Espacio para la Memoria y para la Promoción de los Derechos Humanos de la ex-ESMA? ¿Cuál será la relación que establezca este con el Santuario? ¿Será que atraerá un público más general y no informado? ¿Perderá la atmósfera de intimidad que lo caracteriza? ¿Acaso contribuirá a institucionalizar la memoria del incendio y a crear nuevos recorridos para el Once?

Por otro lado, nuestro análisis también se beneficiaría de la inclusión de espacios de recordación asociados a otros eventos. El descarrilamiento del tren Sarmiento en 2012 constituye un caso fundamental, pues además de haber ocurrido prácticamente al lado de Cromañón, también comparte con él el rol de la corrupción y la ineficiencia criminal en el desenlace de los hechos. Aunque en un primer momento quisimos integrar esta herida social a nuestro *corpus*, la falta de manifestaciones visuales en el barrio (y el espacio limitado al que está sujeta una tesina de grado) nos llevó a dejarla a un lado. Hasta donde llega nuestro entendimiento, en el andén de la tragedia se ha colocado el memorial de los corazones, en recuerdo de las víctimas fatales, y en el centro de la Plaza Miserere puede encontrarse un monumento de cemento y metal que también reza los nombres de los fallecidos. Sin embargo, instamos a seguir investigando al respecto, y sobre todo, a preguntarse sobre las causas de aquel silencio. ¿Es una simple coincidencia o por falta de organización? ¿Existen trabas institucionales a las apropiaciones del espacio público? ¿Puede que las manifestaciones de memoria más densas simbólicamente se encuentren en otros lugares o formatos, como, por ejemplo, internet?

Las preguntas posibles son muchas. Por suerte también lo son las personas comprometidas a hacer de nuestra querida Buenos Aires una ciudad que no se resigna al olvido. Ella es más que simplemente calles dispuestas en damero como el “lugar” definido por De Certeau o la ciudad concebida de Delgado. El error está en pensar que el espacio público es espacio de nadie. Es de todos, pero es de cada uno. Invitamos a recorrerlo en busca de aquellos “relatos transgresores” y urgentes de sus diferentes habitantes. Pues, si miramos con atención, descubriremos cómo la(s) memoria(s) se hace(n) presente(s) en veredas, baldosas y paredes, como gritos hechos desde el silencio.



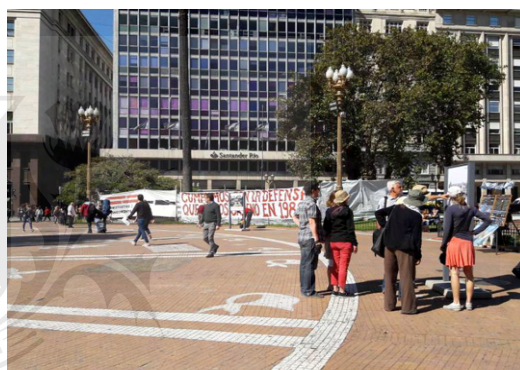
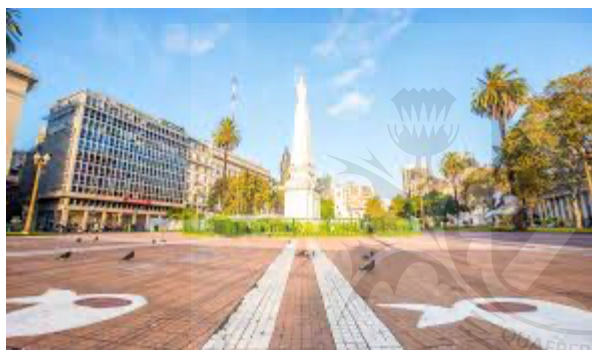
## Anexos

### Anexo 1

*Fotografías cortesía de El País.*

Pañuelos blancos, ícono de la luchas de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, pintados alrededor de la pirámide de Mayo, donde suelen desarrollarse las manifestaciones.

Nota completa en: Rivas Molina, F. (17 de marzo de 2017). Los pañuelos de las Madres de Plaza de Mayo no se tocan. *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/internacional/2017/03/17/argentina/1489769711\\_624725.html](https://elpais.com/internacional/2017/03/17/argentina/1489769711_624725.html) el 20 de febrero de 2023.



Universidad de

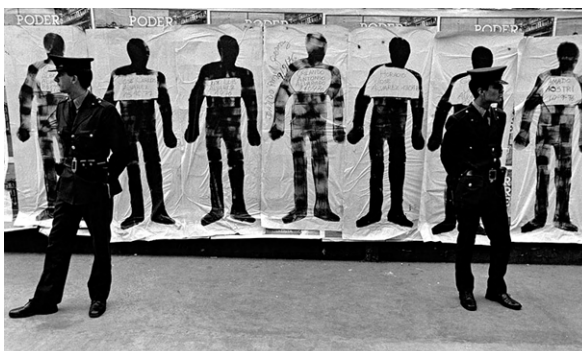
San Andrés

### Anexo 2

*Fotografías cortesía de la muestra de Eduardo Gil en el Parque de la Memoria.*

Registros del *Siluetazo* (1983)

Nota completa en: Battiti, F. El Siluetazo, Eduardo Gil. *Parquedelamemoria.org.ar*. Recuperado de <https://parquedelamemoria.org.ar/el-siluetazo/> el 20 de febrero de 2023.





### Anexo 3

*Fotografía cortesía de la página web de AMIA.*

“Ellos están”, altorrelieve de Sara Brodsky en conmemoración a los desaparecidos judíos de la última dictadura militar

Nota completa en: AMIA y la Asociación de Familiares de Desaparecidos Judíos recordarán a las víctimas de la última dictadura militar. (10 de noviembre de 2022). *Amia.org.ar*. Recuperada de

<https://www.amia.org.ar/2022/11/10/amia-y-la-asociacion-de-familiares-de-desaparecidos-judios-recordaran-a-las-victimas-de-la-ultima-dictadura-militar/>



### Anexo 4

*Fotografías de registro propio*

Proyecto “Mi memoria no se vende” (2022) del artista callejero Nandon. Carteles en las calles del Once, en las cercanías de la AMIA.



## Anexo 5

*Fotografía cortesía de Renunciamos y Viajamos.*

Leyenda que solía estar en la entrada al Santuario Cromañón que destaca a las víctimas como “ángeles del rock”.

Nota completa: Cromagnon: 10 años de una tragedia que sentimos como propia. (31 de diciembre de 2014). *Renunciamos y viajamos*. Recuperado de <https://www.renunciamosyviajamos.com/cromagnon-10-anos-de-una-tragedia-que-sentimos-como-propia/> el 20 de febrero de 2023.



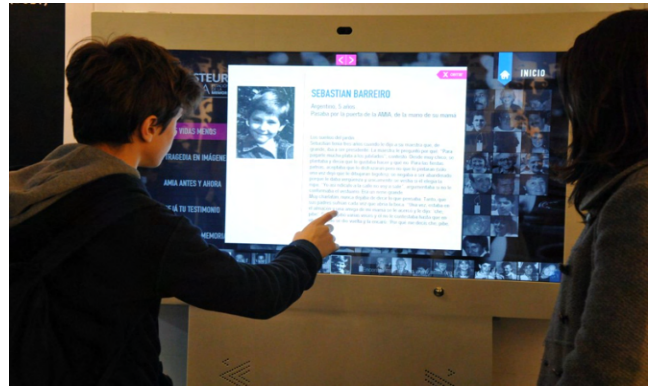
## Anexo 6

*Fotografías tomadas de la página web oficial del Espacio de Arte y Producción de AMIA.*

Centro de interpretación del atentado, en el nivel de la boletería. Detalle de las pantallas interactivas, donde hay información acerca de la vida de cada una de las víctimas, imágenes de la destrucción de la voladura, la descripción de la intervención de la estación, y finalmente un espacio para dejar el testimonio propio.

En la última foto aparece la máquina de escribir rescatada de los escombros de la mutual.

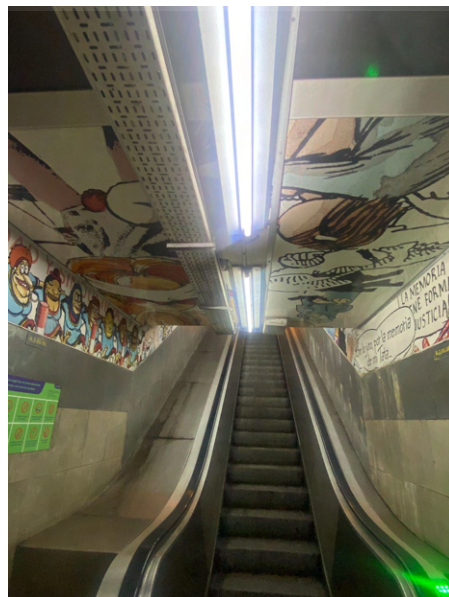




## Anexo 7

*Fotografías de registro propio*

Intervenciones menores en San Estación Pasteur-AMIA que dan cuenta de la omnipresencia e ineludibilidad de la memoria.





## Anexo 8

Fotografía de la página oficial del Espacio de Arte y Producción de AMIA

Vista panorámica del andén intervenido



## Anexo 9

Fotografía de registro propio // Fotografía tomada de Spiegelman, A. (2018). *Maus*. Buenos Aires: Reservoir Books. p. 201.

Exhibición del cuerpo muerto en el mural de Sábat y en *Maus*.



## Anexo 10

Fotografía de registro personal

Mural por Langer



## Anexo 11

### Fotografías recuperadas de Twitter y Mercado Libre

Tapas de revista de las publicaciones nro 70 y 78 de *Barcelona* durante el 2005.

Nro 70 recuperado de Revista Barcelona. El Que Tiró La Bengala En Cromañón: "Ibarra y Chabán la tienen que pag... Bueno: Ibarra". @revisbarcelona]. Consultado en <https://twitter.com/revisbarcelona/status/549923023210684416> el 20 de febrero de 2023.

Nro 78 recuperado de MYBE2009. Revista Barcelona #78. *Mercadolibre*. Recuperado de <https://articulo.mercadolibre.com.ar/MLA-879015493-revista-barcelona-78- JM> el 20 de febrero.

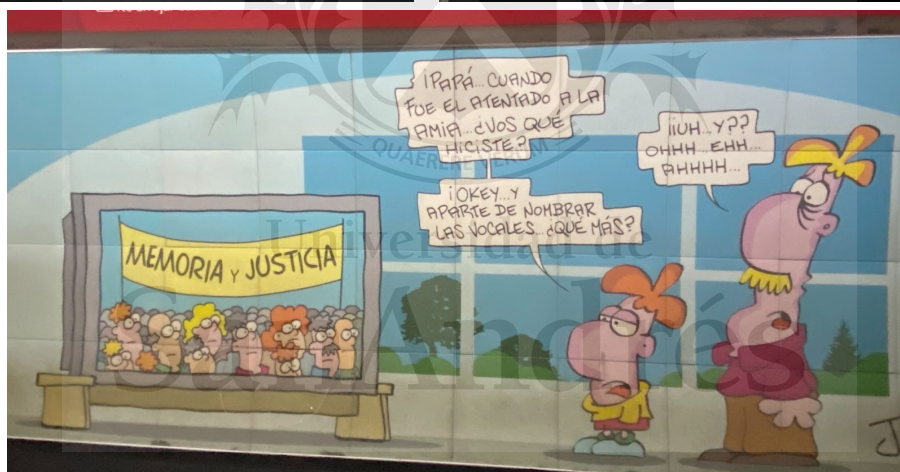




## Anexo 12

Fotografías de registro propio

La risa subversiva: obras de Rudy-Pati, de Jorh y de Daniel Paz



## Anexo 13

Fotografía de registro propio

Mural por "Napó"

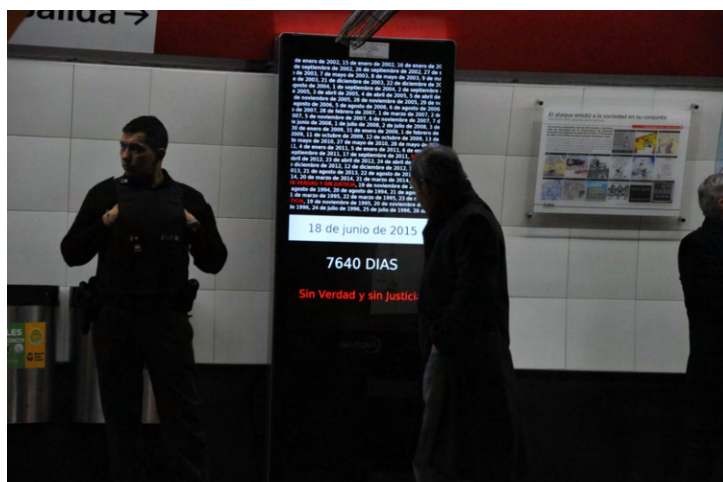
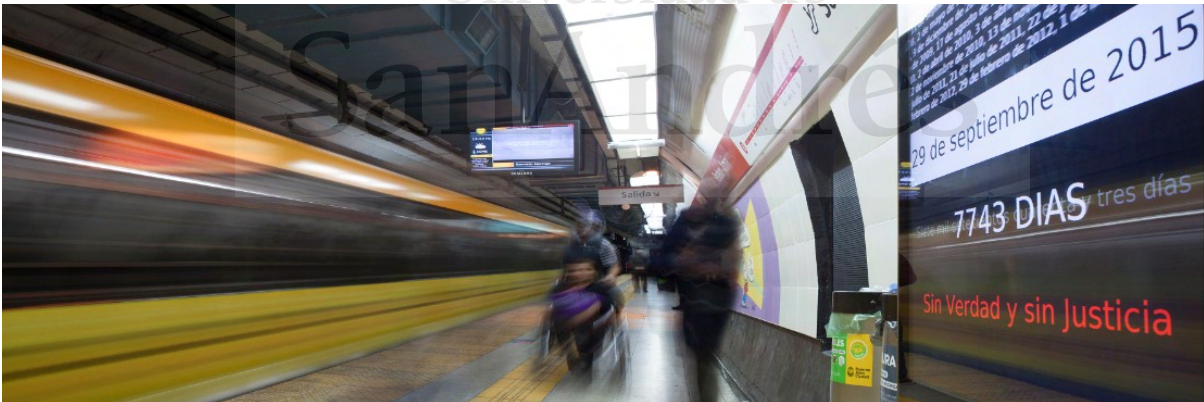




## Anexo 14

Fotografías de la página oficial del Espacio de Arte y Producción de AMIA

Instalaciones de Emiliano Miliyo y de Luis Campos

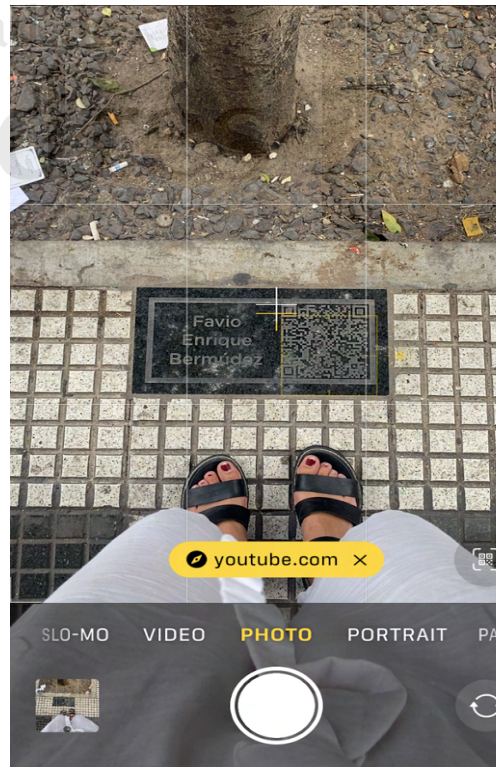




## Anexo 15

### Fotografías de registro propio

Los árboles y las placas conmemorativas con códigos QR de la calle Pasteur 400 al 700





## Anexo 16

*Fotografía de registro propio*

Fachada del nuevo edificio de AMIA. Pilotes y placa en el portón con los nombres de las 85 víctimas fatales del atentado (autoría desconocida).



## Anexo 17

*Fotografía de la página oficial del Espacio de Arte y Producción de AMIA*  
*Muro de la Memoria (2018) de Martín Ron*



## Anexo 18

*Fotografía cortesía de Infobae*

Agustín Zbar y un trabajador de la mutual dando las pinceladas finales al *Muro de la Memoria*.

Nota completa en: 23 fotos de la inauguración de El Muro de la Memoria en la AMIA. (29 de junio de 2018). *Infobae*. Recuperado de <https://www.infobae.com/fotos/2018/06/29/23-fotos-de-la-inauguracion-de-el-muro-de-la-memoria-en-la-amia/> el 20 de febrero de 2023.



## Anexo 19

*Fotografía de la página oficial del Espacio de Arte y Producción de AMIA*

Murales del Hospital de Clínicas (2018) por “El Marian” (izquierda), Martín Ron (centro) y Mariela Ajas (derecha).





## Anexo 20

Fotografías cortesía de Diz, M. (2010). *El santuario de Cromañón: ¿templo o cementerio?*  
Nro 58, margen 58.

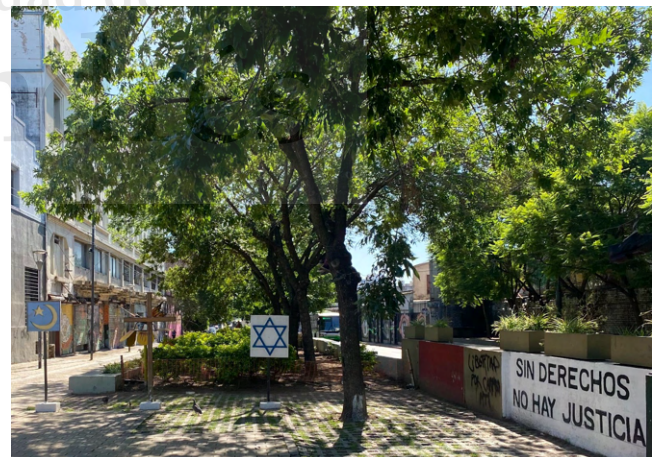
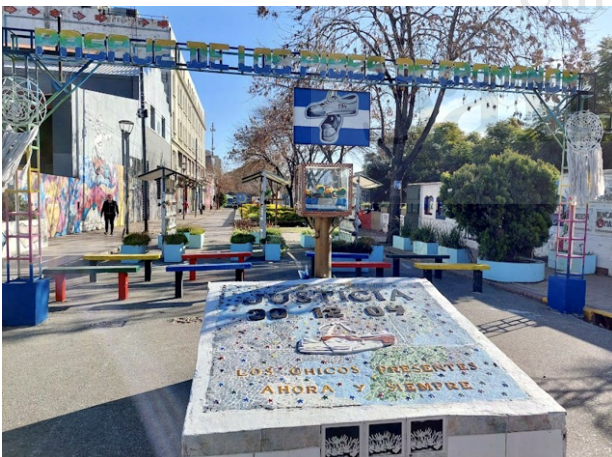
Imagen del Santuario improvisado en la valla policial el 1 de enero de 2005 / Imagen de los primeros meses del Santuario



## Anexo 21

Fotografías de registro propio

Los bancos de cemento, la placa conmemorativa de la entrada y las veredas despejadas dan cuenta de cierto orden impuesto sobre el Santuario anárquico





## Anexo 22

### Fotografías de registro propio

Fachada República de Cromañón y el cartel que señala la puerta de ingreso, sobre la que están inmortalizados los 194 “pibes” fallecidos en el incendio.



## Anexo 23

Fotografías fig. 1 y 2 son de registro propio. Fig. 3 y 4 están recuperadas de Once, la serie de Vernazza

La invasión de la intimidad del espacio público. Rostros de los jóvenes eternos y “ofrendas” o mensajes de los familiares. Llama la atención que muchas fotos denotan el paso del tiempo, se borran lentamente, pierden nitidez y así adquieren un carácter más fantasmagórico (e incluso están aquellas víctimas que directamente se hacen presente por el espacio en blanco).

fig 1.



fig. 2

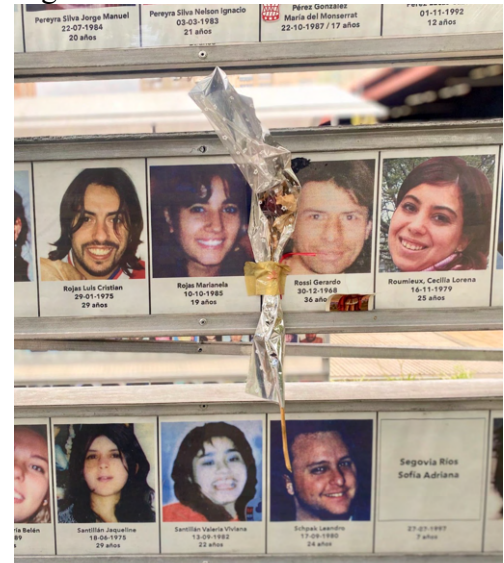




fig. 3



fig. 4



## Anexo 24

### *Fotografías de registro propio*

Mensajes dirigidos a víctimas vivas y muertas –en segunda persona– en los murales del Santuario.



## Anexo 25

### *Fotografía de registro propio*

Mural cercano al ingreso del Pasaje que reza: “Los pibes de Cromagnon PRESENTES”



## Anexo 26

*Fotografías de figs. 1-3, 5, 7 y 8 de registro propios*

*Fotografías de figs. 4, 6, 9 y 10 recuperadas de la serie Once de Vernazza*

Estéticas precarias y del despojo: paredes descascaradas y *grafiteadas*, las zapatillas viejas y rotas, los stencils que se desvanecen y las esculturas hechas de residuos y engrudos

Fig. 1



Fig. 2





Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8





Fig. 9



Fig. 10



### Anexo 27

*Fotografías de registro propio*

Zapatillas a los pies de la entrada de la discoteca, clavadas en la tierra como lápidas simbólicas.





## Anexo 28

*Fotografías de registro propio*

Caja de vidrio que, a modo de sagrario, guarda unas zapatillas pintadas de plateado y dice: “el Cielo no es Cielo sin ustedes”



## Anexo 29

*Fotografías de registro propio*

Sobre los recursos visuales que asocian a las víctimas con los ángeles





### Anexo 30

*Fotografías de fig. 1 y 3 recuperadas de la serie Once, de Vernazza*

*Fotografías de fig. 2 recuperada de Todo Noticias.*

Nota recuperada de Sibona, Y. (30 de diciembre de 2021). Cromañón a 17 años: la historia de la nena de la musculosa a rayas que esperaba en la puerta de la morgue y perdió a su hermano en la tragedia. *Todo Noticias*. Recuperado de <https://tn.com.ar/sociedad/2021/12/30/cromanon-a-17-anos-la-historia-de-la-nena-de-la-musulosa-a-rayas-que-esperaba-en-la-puerta-de-la-morgue-y-perdio-a-su-hermano-en-la-tragedia/> el 20 de febrero de 2023.

*Fotografías de fig. 4 y 5 de registro propio*

Objetos conmemorativos realizados con materiales extra-artísticos y relacionados con lo festivo, lo popular y el rock.



fig. 1





fig. 2



fig. 3



fig. 4



fig. 5



## Anexo 31

### Fotografías de registro propio

Formas de religiosidad popular: ermitas con escudos de los equipos de fútbol de los fallecidos y símbolos populares // asociaciones con otras formas de religiosidad urbana.





**Anexo 32**

*Fotografías de fig. 1 recuperada de la serie Once, de Vernazza, y fig. 2 y 3 de registro propio.*

Zapatillas colgantes tipo “topper”, marca identitaria de los seguidores del rock “chabón”.



fig. 1



fig.2



fig. 3



fig. 4



### Anexo 33

#### Fotografías de registro propio

Otros murales del Santuario que denuncian la corrupción y reclaman justicia. Referencias a los “sueños” que remiten a una imagen de los “pibes” como jóvenes inocentes, idealistas y desligados de cualquier responsabilidad.



### Anexo 34

#### Fotografía de registro propio

Monumento dedicado a las madres y padres que se quitaron la vida o murieron con una enfermedad agravada por el trauma de Cromañón.



## Bibliografía

- Aizenberg, D. (2000). Las madres de la calle Pasteur: la lucha por el pluralismo en la Argentina. *Revista Iberoamericana*. Vol. LXVI, Núm. 191.
- Alabarces, P. (2004). *Crónicas del Aguante: Fútbol, violencia y política*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Appleyard, D. 1980. Urban trees, urban forests: what do they mean? pp. 138-155. In *Proceedings of the National Urban Forestry Conference*. New York: State University of New York College Science and Forestry.
- Arfuch L. (2008). *Crítica cultural entre política y poética*. Montevideo: Fondo de Cultura Económica. Recuperado de <https://public.ebookcentral.proquest.com/choice/PublicFullRecord.aspx?p=30291624> el 22 de enero de 2023.
- Atentado a la AMIA: Cristina Kirchner deslizó duras críticas hacia Beraja. (15 de julio de 2004). *Itón Gadol*. Recuperado de <https://itongadol.com/noticias/6706-atentado-a-la-amia-cristina-kirchner-deslizo-duras-criticas-hacia-beraja> el 23 de enero de 2023.
- Augé, M. (2000). Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Barcelona: Gedisa.
- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza. Recuperado de <https://ayciiunr.files.wordpress.com/2014/08/bajtin-mijail-la-cultura-popular-en-la-edad-media-y-el-renacimiento-rabelais.pdf> el 20 de febrero de 2023.
- Barthes, R. (1986). Retórica de la imagen. *Lo obvio y lo obtuso*. Recuperado de <https://www.terciario.ememoa.esc.edu.ar/materialterciario/artes%20visuales/FOBA/fobasem1/GR%C3%81FICA%202020%20TP1%20texto%201%20Roland%20Barthes,%20ret%C3%B3rica%20de%20la%20imagen.pdf> el 5 de enero de 2023.
- Benjamin, W. (1987). Experiencia y pobreza. En *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Birmajer, M. (2006). *El Once. Un recorrido personal*. Buenos Aires: Aguilar
- Birmajer, M. (12 de enero de 2015). Once: el aleph del dolor. *Visavis*

- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bourriaud, N. (2009). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bourriaud, N (2015). *La exforma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Borja, J. (2000). El espacio público, ciudad y ciudadanía. Recuperado de <https://pensarcontemporaneo.files.wordpress.com/2009/06/el-espacio-publico-ciudad-y-ciudadania-jordi-borja.pdf> el 30 de enero de 2023.
- Burke, P. (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Londres: Reaktion Books.
- Burucúa, y Kwiatkowski. (2015). *Cómo sucedieron estas cosas. Representar genocidios y masacres*. Buenos Aires: Katz editores.
- Butler, J.(2009).PERFORMATIVIDAD, PRECARIEDAD Y POLÍTICAS SEXUALES. *Antropología Iberoamericana Revista*, 4(3),321-336. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62312914003> el 6 de febrero de 2023.
- Butler, J. (2012). *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Cambra, L. (2008). *Callejeros en primera persona*. Buenos Aires: Planeta.
- Carman, M. (2011). *Las Trampas de la Naturaleza. Medio Ambiente y Segregación en Buenos Aires*. Buenos Aires: FCE y Clacso.
- Caro, I. (2002). *Fundamentalismos islámicos. Guerra contra Occidente y América Latina*. Santiago: Sudamericana.
- Codaro, L. (2021). Las conmemoraciones en la prensa escrita. Un análisis de las notas de Clarín y Página/12 sobre Cromañón (Argentina): Un análisis de las notas de Clarín y Página/12 sobre Cromañón (Argentina). *RELACult-Revista Latino-Americana de Estudios em Cultura e Sociedade*, 7(1).
- Cohen, M. (2017). *Notas sobre la literatura y el sonido de las cosas*. Buenos Aires: Malpasso.
- Comunicado AEDD: Asados y murgas en la ESMA. (2 de septiembre de 2013). *ANred*. Recuperado de



<https://www.anred.org/2013/09/02/comunicado-aedd-asados-y-murgas-en-la-esma/> el 6 de febrero de 2023.

De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano*. México DF: Iberoamericana.

Delgado, M. (2004). De la ciudad concebida a la ciudad practicada. *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*. ISSN 0214-2686, No 62, pp. 7-12.

Díaz, M., & Monserrat Llairo, M. (Eds.). (2008). *De Alfonsín a Menem: estado nacional y endeudamiento externo: transformaciones económicas, políticas y sociales entre 1983 y 1993*. Universidad de Buenos Aires.

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

Diz, M. (2010). El santuario de Cromañón: ¿templo o cementerio? Nro 58, *margen* 58. Recuperado de <https://www.margen.org/suscri/margen58/diz.pdf> el 4 de diciembre.

Do Carmo Norte, A. (2015). *El maldito Rock. Cómo trató el diario Clarín el fenómeno del rock barrial pre Cromañón (1994/2004)*. [Tesina de grado, UBA]. Dialnet.

Entrevista a Gabriela Alegre. Agosto de 2013. Disponible en: <http://papelesynotasddhh.blogspot.com.ar/p/entrevistada-gabrielaalegre-gyo-soy.html>.

Fassin, D y Rechtman, R. (2007). *The Empire of Trauma. An inquiry into the condition of victimhood*. New Jersey: Princeton University Press.

Fischman, F. (2005). *Procesos de constitución discursiva de memoria. El caso del colectivo social judío argentino* [Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires]. Disponible en el Repositorio Digital Institucional de la Universidad de Buenos Aires.

Flores, F y Penelas, C. (2008). “Ángeles Callejeros”. Prácticas de sacralización en la construcción social de un lugar a partir de la tragedia de Cromañón. *Revista Universitaria de Geografía*, 17, 83-103. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=383239098004> el 4 de diciembre.

Foucault, M. (marzo, 1967). *Los espacios-otros*. Conferencia dictada en el Cercle d'Études Architecturales, París, Francia.

Freud, S. (1984). *Obras completas, vol. XVIII*. Buenos Aires: Amorrortu.

- Gallo, K. (2012). *Bernardino Rivadavia. El primer presidente argentino*. Buenos Aires: Edhasa.
- García, F. (2017). *Crimen y Vanguardia. El caso Schoklender y el surgimiento del underground en Buenos Aires*. Buenos Aires: Paidós.
- Giunta, A. (2009). *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores
- Gorelik, A. (2008). El romance del espacio público. *Alteridades*, 18(36), 33-45..
- Harvey, D. (2008). *La condición de la posmodernidad*. Madrid: Amorrortu.
- Hegel, G. (1985). La poesía. *Estética*. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- Huyssen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: FCE.
- Jakimczuk, Ayelen, Millor, Ezequiel y Tabarez, Maria Luna (2016). Estación Pasteur-Amia, ¿un espacio para la memoria colectiva?. *VIII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXIII Jornadas de Investigación XII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- Kapszuk, E. (2016). Murales por la Memoria en el Ministerio de Educación de la Nación. *AMIA*. Recuperado de <http://arteyproduccion.amia.org.ar/producciones/murales-por-la-memoria-ministerio-educacion-nacion-2016/> el 3 de febrero de 2023.
- Korstanje, M. (2012). CROMAÑÓN. La Tragedia Contada por 19 sobrevivientes. RATTI, E. y TOSATO, F. Buenos Aires, Planeta. 2006. En *Contribuciones a las Ciencias Sociales*. Recuperado de [www.eumed.net/rev/cccss/22/](http://www.eumed.net/rev/cccss/22/) el 2 de febrero de 2023.
- Korstanje, M. (2013). A TANTOS AÑOS DE CROMAÑÓN: ¿Y DESPUÉS DE ESTO QUE?. *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences* [en línea]. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18127008013> el 5 de diciembre.

- Lacan, J. (1990) La esencia de la tragedia. En *El seminario Libro 7: La ética del psicoanálisis*. Buenos aires: Paidós
- Lacarrieu, M. (2006). Las fiestas, celebraciones y rituales de la ciudad de Buenos Aires: imágenes e imaginarios urbanos. *Imaginarios urbanos*, (1). Recuperado de <http://galanodisenio.com.ar/sitios/imaginarios/numero1/Lectura3.pdf> el 21 de enero de 2023.
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- La estación Pasteur de subte, convertida en espacio de memoria. (9 de julio de 2015). *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/cultura/la-estacion-pasteur-de-subte-convertida-en-espacio-de-memoria-nid1808869/> el 2 de febrero de 2023.
- Larralde Armas, F. (2017). *Arte y política: el lugar de la imagen fotográfica en las luchas por la memoria en la Argentina, durante la institucionalización de la memoria (2004-2014)*. [Tesis de posgrado]. Universidad Nacional de La Plata.
- Levine, A. (2015). *Landscapes of Memory and Impunity: The Aftermath of the Amia Bombing in Jewish Argentina*. London: Brill.
- Longoni, A., Bruzzone, G. (compiladores). (2008). *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Los trabajadores de la ex Esma repudiaron "la tergiversación" del encuentro. (4 de enero de 2013). *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/ultimas/subnotas/211196-61838-2013-01-04.html> el 6 de febrero de 2023.
- Luna, M. (30 de diciembre de 2017). Los otros muertos de Cromañón: cómo el cáncer, los infartos y los ACV mataron a los familiares de muchas víctimas. *Infobae*. Recuperado de <https://www.infobae.com/sociedad/2017/12/30/los-otros-muertos-de-cromanon-como-el-cancer-los-infartos-y-los-acv-mataron-a-los-familiares-de-muchas-victimas/> el 25 de febrero de 2023.

- Morel, H. (2009). Murga y Cromañón: recuperando la alegría después de la tragedia. En *Papeles de trabajo. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín*. ISSN: 1851-2577. Año 2.
- Nietzsche, F. (1992). *El origen de la tragedia*. Buenos Aires: Editorial Siglo veinte.
- Nora, P. (1998). La aventura de Les lieux de mémoire. En Bustillo, J (coord.). *Memoria e historia*. Madrid: Marcial Pons.
- Ohanian, M. (2011). El siluetazo: procesos de memoria en disputa. *IX Jornadas de Sociología*. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales
- Palacios y Rodríguez. (2013). ¿Qué memoria(s) para Buenos Aires? Un análisis comparativo de los casos del Santuario de Cromañón y del Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos. *Estudios demográficos y urbanos*, 28(2), 323-341.
- Parise, E. (13 de julio de 2015). Un mausoleo para el primer presidente. *Clarín*. Recuperado de [https://www.clarin.com/ciudades/secreta-buenos-aires-mausoleo-plaza-miserere-bernardino\\_rivadavia\\_0\\_SJpEUKDme.html](https://www.clarin.com/ciudades/secreta-buenos-aires-mausoleo-plaza-miserere-bernardino-rivadavia_0_SJpEUKDme.html) el 13 de diciembre de 2022.
- Piazzini Suárez, C. (2008). El tiempo situado: las temporalidades después del giro espacial. En Herrera Gómez, D. y Piazzini Suárez, C. (edits.). *(Des)territorialidades y (No)lugares. Procesos de configuración y transformación social del espacio*. Medellín: Universidad de Antioquia, pp. 55-73.
- Plotkin, P. (1 de febrero de 2005). Pasión, Muerte y Rock&Roll. *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/pasion-muerte-y-rockroll-nid674530/> el 12 de febrero de 2023.
- Radstone, S, Walker, J, Shenker, N. (2013). *Trauma Theory*. Oxford: Oxford bibliographies. DOI: 10.1093/OBO/9780199791286-0147.
- Rancière, J. (2005). *El viraje ético de la estética y la política*. Santiago: Palinodia
- Ratti, E y Tosato, F. (2006). *CROMAÑÓN. La Tragedia Contada por 19 sobrevivientes*. Buenos Aires: Planeta.



- Rodríguez, A. (2018). “Ángeles del Rock”. Una versión sobre las víctimas de Cromañón. *Revista Argentina de Estudios de Juventud*, (12).
- Rosales, M. (2012). La nación en espacio tiempo heterogéneo. En *Intersticios De La política Y La Cultura. Intervenciones Latinoamericanas*, 1(1), 61–70.
- Rosales, M; Garay Reyna, Z. y Pedrazza, C. (eds). (2016). *La espacialidad crítica en el pensamiento político-social Latinoamericano. Nuevas gramáticas de poder, territorialidades en tensión*. Buenos Aires: CLACSO.
- Rullansky, I. (2020). Una AMIA, todas las AMIAS. *Bordes Revista de política, derecho y sociedad*, mayo-julio de 2020, ISSN 2524-9290.
- Sáliche, L. 26 años del atentado a la AMIA: historias detrás de 26 acciones culturales que fortalecieron la memoria. (16 de julio de 2020). *Infobae*. Recuperado de <https://www.infobae.com/cultura/2020/07/16/26-anos-del-atentado-a-la-amia-historias-detras-de-26-acciones-culturales-que-fortalecieron-la-memoria/> el 29 de enero de 2023.
- Sangiorgio, B. (30 de diciembre de 2019). Cromañón: el dolor intacto y la sensación de que la impunidad y la corrupción no se van. *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/seguridad/cromanon-dolor-intacto-sensacion-impunidad-corrupcion-no-nid2319983/> el 25 de enero de 2023.
- Sarlo, B. (2002). *Tiempo presente*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Schillagi, C. (2017). Rosario arde. Familiares de víctimas y su relación con el Estado en el marco de una catástrofe. *Papeles del CEIC*, 1, (165), CEIC (Centro de Estudios sobre la Identidad Colectiva). UPV/EHU Press. Recuperado de: <http://www.ehu.es/ojs/index.php/papelesCEIC/article/view/16937>
- Sontag, S. (1981). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.
- Tapia, L. (2008). *Política salvaje*. Buenos Aires: CLACSO.
- Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- Zenobi, D. (2014). *Familia, política y emociones. Las víctimas de Cromañón entre el movimiento y el Estado*. Antropofagia: Buenos Aires

Zenobi, D. (2017). *Esperando justicia*. Trauma psíquico, temporalidad y movilización política en la Argentina actual. *Papeles del CEIC*, 1, (165), CEIC (Centro de Estudios sobre la Identidad Colectiva). UPV/EHU Press. Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.1387/pceic.16921>

23 fotos de la inauguración de "El Muro de la Memoria" en la AMIA. (29 de junio de 2018). *Infobae*. Recuperado de <https://www.infobae.com/fotos/2018/06/29/23-fotos-de-la-inauguracion-de-el-muro-de-la-memoria-en-la-amia/> el 16 de febrero de 2023.

## Referencias

- Blinder, D. (2017). El atentado a la Asociación Mutual Israelita Argentina y la “pista siria”: construcción de un imaginario del terrorismo (1994-2007). Recuperado de: [https://repositoriosdigitales.mincyt.gob.ar/vufind/Record/SEDICI\\_db1c20a182249ea3cf2ad4d596404b27](https://repositoriosdigitales.mincyt.gob.ar/vufind/Record/SEDICI_db1c20a182249ea3cf2ad4d596404b27) el 24 de enero de 2023.
- Butler, J. (1990). *El género en disputa*. Buenos Aires: Paidós
- Butler, J. (2006). *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra: las vidas lloradas*. Barcelona: Paidós Ibérica
- Calcagno, J. (30 de diciembre de 2019). 15 años. Cromañón: asfixia de impunidad. *La Izquierda*. Recuperado de <https://www.laizquierdadiario.com.uy/Cromanon-asfixia-de-impunidad> el 12 de febrero de 2023.
- Chamli, M. (31 de diciembre de 2022). Cromañón nos pasó a todos. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/512295-cromanon-nos-atraveso-a-todos> el 6 de febrero de 2023.
- Cromañón: A 16 años de una tragedia evitable. (30 de diciembre de 2020). *Diario Popular*. Recuperado de <https://www.diariopopular.com.ar/general/cromanon-16-anos-una-tragedia-evitable-n-526478> el 6 de febrero de 2023.
- Cromañón: homenaje de familiares y reclamo por un espacio de la memoria. (30 de diciembre de 2019). *Tiempo Judicial*. Recuperado de <https://tiempojudicial.com/2019/12/30/cromanon-homenaje-de-familiares-y-reclamo-por-un-espacio-de-la-memoria/> el 12 de febrero de 2023.
- Eder, R. (1990). “Muralismo mexicano: modernismo e identidad cultural”. *Modernidad: vanguardas artísticas na América Latina*. Brasil: Unesp
- El Muro de la Memoria: los últimos vestigios del edificio original de la AMIA se transforman en una obra de arte. (28 de junio de 2018). *Clarín*. Recuperado de [https://www.clarin.com/ciudades/muro-memoria-ultimos-vestigios-edificio-original-amia-transforman-obra-arte\\_0\\_HJnUFBZMm.html](https://www.clarin.com/ciudades/muro-memoria-ultimos-vestigios-edificio-original-amia-transforman-obra-arte_0_HJnUFBZMm.html) el 22 de enero de 2022.
- Feld, C. (2011). Prólogo. La memoria en su territorio. En Fleury, B. y Walter, J. (dirs.). *Memorias de la piedra*. Buenos Aires: Ejercitar la memoria editores.

- Fidel, C. y Kacowicz, D. (2011). Archivos como espacios de conocimiento, memoria y derechos. *Archivo y Biblioteca de la Fundación IWO*. Recuperado de [http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2011/10/mesa\\_21/fidel\\_kacowicz\\_mesa\\_21.pdf](http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2011/10/mesa_21/fidel_kacowicz_mesa_21.pdf) el 4 de febrero de 2023.
- Garbatzky, I. (2013). *LOS OCHENTA RECIENVIVOS. Poesía y performance en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Gayol, S. y Kessler, G. (2018). *Muertes que importan. una mirada sociohistórica de casos que marcaron la argentina reciente*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- García, F. (2017). *Crimen y vanguardia*. Buenos Aires: Paidós.
- Goldman, J. y Lanata, J. (1994). *Cortinas de humo*. Buenos Aires: Planeta
- Harley, J. Maps, Knowledge and Power. En Cosgrove, D y Daniels, S (eds). (1988). *The Iconography of Landscape. Essays on the symbolic representation, design and use of past environments*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Juárez, M. M. (2020). A 26 años del atentado a la AMIA. *Anuario en Relaciones Internacionales del IRI, 2020*.
- Kapszuk, E. Memoria Ilustrada (2007). *AMIA*. Recuperado de <http://arteyproduccion.amia.org.ar/producciones/memoria-ilustrada-2007/> el 10 de febrero de 2023.
- Kheyvis, el antecedente más cercano. (30 de diciembre de 2005). *El Cronista*. [edición impresa]. Recuperado de <https://www.cronista.com/impres-general/Kheyvis-el-antecedente-mas-cercano-20051230-003.html> el 20 de febrero de 2023.
- Koto, K. (4 de febrero de 2023). Árboles de cementerio y la tradición de plantar árboles junto a las tumbas. *Uluayin*. Recuperado de [https://ulukayin.org/arboles-de-cementerio/#La\\_historia\\_de\\_la\\_tradicion\\_de\\_plantar\\_arboles\\_en\\_los\\_cementerios](https://ulukayin.org/arboles-de-cementerio/#La_historia_de_la_tradicion_de_plantar_arboles_en_los_cementerios) el 25 de febrero de 2022.
- La estación Pasteur, un espacio de homenaje permanente a las víctimas del atentado a la AMIA. (15 de junio de 2015). *Itón Gadol*. Recuperado de <https://itongadol.com/noticias/87820-la-estacion-pasteur-un-espacio-de-homenaje-permanente-a-las-victimas-del-atentado-a-la-amia> el 22 de enero de 2023.
- La tragedia evitable. (3 de enero de 2005). *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/editoriales/la-tragedia-evitable-nid668071/> el 6 de febrero de 2023.



- Lejtman, R. (29 de julio de 2022). Exclusivo: el informe final del Mossad sobre el ataque terrorista que Irán y Hezbollah ejecutaron contra la AMIA. *Infobae*. Recuperado de <https://www.infobae.com/politica/2022/07/30/exclusivo-el-informe-final-del-mossad-sobre-el-ataque-terrorista-que-iran-y-hezbollah-ejecutaron-contr-la-amia/> el 23 de enero de 2023.
- Memoria Abierta. (2009). *Memorias en la ciudad: señales de terrorismo de estado en Buenos Aires*. Buenos Aires: Eudeba
- Memoria Activa. (18 de julio de 2013). *Atentado a la AMIA: Crónica de un encubrimiento* [video]. YouTube. Recuperado de <https://bit.ly/2XHqcUN> el 31 de enero de 2023.
- “Mi memoria no se vende”: el artista de “Vendo mi ego” intervino con carteles la zona de AMIA, en un reclamo de justicia. (17 de julio de 2022). *Infobae*. Recuperado de <https://www.infobae.com/sociedad/2022/07/17/mi-memoria-no-se-vende-el-artista-de-vendo-mi-ego-intervino-con-carteles-la-zona-de-amia-en-un-reclamo-de-justicia/> el 24 de enero de 2023
- Minor Herrera, V. (2017). Uso del ciprés como árbol funerario en Roma Antigua: Estudio comparativo entre las obras de Virgilio, Lucano, Silio Itálico, Estacio y Valerio Flaco. *Rev. Artes y Letras, Univ. Costa Rica XLI* (2) (septiembre-febrero): 67-85, 2017 / ISSN:2215-2636.
- Paolella, F. y Sanz, C. (2007). *La gran mentira oficial*. Buenos Aires: El Cid editor.
- Paz, O. (1989). *Privilegios de la vista*. Buenos Aires, Argentina: FCE.
- SBASE. (2017). *Arte en el subte de Buenos Aires*. Buenos Aires Ciudad. Recuperado de [http://cdn2.buenosaires.gob.ar/subte/libro\\_de\\_arte\\_subte\\_version\\_web.pdf](http://cdn2.buenosaires.gob.ar/subte/libro_de_arte_subte_version_web.pdf) el 2 de febrero de 2023.
- Semán, P y Vila, P. (1999). Rock chabón e identidad juvenil en la Argentina neoliberal. En Filmus, D (comp.) *Los noventa. Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*. Buenos Aires: Eudeba
- Semán, P. y Vila, P. (2013). Rock Chabón. The Contemporary National Rock of Argentina. En Clark, W. *From Tejano to Tango: Essays on Latin American Popular Music*. Londres: Routledge.
- Soriano, F. (31 de diciembre de 2019). La memoria de Cromañón a 15 años del horror, y un mensaje escrito en la pared: “La corrupción mata”. *Infobae*. Recuperado de <https://www.infobae.com/sociedad/2019/12/31/la-memoria-de-cromanon-a-15-anos-d>

[el-horror-y-un-mensaje-escrito-en-la-pared-la-corrupcion-mata/](#) el 25 de febrero de 2023.

Spiegelman, A. (2018). *Maus*. Buenos Aires: Reservoir Books.

Tolcachier, F. (2009). Memorias traumáticas en el paisaje urbano. En *III Jornadas de investigación en Humanidades*. Recuperado de [http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2016/11/seminario/ Mesa\\_30/tolcachier\\_mesa\\_30.pdf](http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2016/11/seminario/ Mesa_30/tolcachier_mesa_30.pdf) el 19 de enero de 2023.

Tolcachier, F. (2009b). Marcas de la Memoria: el caso AMIA en el espacio público de la ciudad de Bahía Blanca. En *III Jornadas de investigación en Humanidades*. Recuperado de [http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2012/10/6\\_seminario/ Mesa\\_22/tolcachier\\_mesa\\_22.pdf](http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2012/10/6_seminario/ Mesa_22/tolcachier_mesa_22.pdf) el 19 de enero de 2023.

Torre, S. (2006). Ciudad, memoria y espacio público. El caso de los monumentos a los detenidos y desaparecidos. *Memoria y Sociedad*, vol 10, Nro 20.

Tres murales para recordar a las víctimas de la AMIA. (25 de julio de 2019). *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/208153-tres-murales-para-recordar-a-las-victimas-de-la-amia> el 22 de enero de 2023.

Zalamea, P; Vives, M. & Rodríguez, F. (2022). Visual representations of the COVID-19 pandemic and its iconography on a local/global scale: Crossing borders between scientific and non-scientific imagery. *Cogent Arts & Humanities*, 9:1, DOI: 10.1080/23311983.2022.2055710