

Estrategias testimoniales de condena social: Del escrache de H.I.J.O.S. a *Dibujos Urgentes*

Myrna INSUA

Université Paris Est Créteil – EA 3958 IMAGER

Universidad de Salamanca

IUNMA Ministerio de Justicia - Argentina

RÉSUMÉ : Cet article analyse l'*escrache* de l'organisation H.I.J.O.S. et la publication *Dibujos Urgentes* comme deux exemples de pratiques publiques de demandes de justice qui forment des stratégies testimoniales de condamnation sociale mobilisant un important dispositif esthétique dans leur réalisation et qui sont menées par la génération des fils et filles des personnes disparues et assassinées pendant le terrorisme d'État argentin.

Mots clés : Action collective-Art-Justice-Témoignages- survivants-Mémoires

RESUMEN: En este artículo se analizan el *escrache* de la agrupación H.I.J.O.S y la publicación *Dibujos Urgentes* como dos ejemplos de prácticas públicas de reclamos de justicia que conforman estrategias testimoniales de condena social movilizando un importante dispositivo estético en su realización y que son protagonizadas por la generación¹ de los hijos e hijas de desaparecido/as y asesinados/as durante el terrorismo de Estado argentino

Palabras claves: Acción colectiva-Arte- Justicia-Testimonios-Sobrevivientes-Memorias

ABSTRACT : This article analyses the *escrache* of the H.I.J.O.S. group and the publication *Dibujos Urgentes* as two examples of public practices of demands for justice that form testimonial strategies of social condemnation mobilising an important aesthetic device in their realisation and which are carried out by the generation^[1] of the sons and daughters of disappeared and murdered during the Argentinean State terrorism.

Keywords: Collective action-Art-Justice-Testimonies-Survivors-Memories

¹ Tomamos de Olivier Wieviorka el concepto de generación como aquella atravesada por un hecho que marca su existencia y organiza su experiencia común a partir de este evento, aunque disintimos con este autor en la necesidad de que la generación implique una práctica y un discurso homogéneo

Y ahí estábamos sentados los hijos e hijas de desaparecidos, esperando a uno de los verdugos de nuestros padres y madres. El aire era espeso. El clima tenso. Se abrieron las puertas y apareció el cobarde. Los flashes comenzaron a dispararse. Con paso militar, se sentó impávido ante las cámaras. Entre el murmullo, se escucha un grito contundente de Mariano: ¡AHORA!
Carlos Pisoni , H.I.J.O.S Capital Federal (2021)

Dibujando damos visibilidad a lo que sucede en el recinto de los Juicios de Lesa Humanidad. Hemos encontrado nuevas estrategias desde un dibujo en acción, un croquis atravesado por las emociones.
Tenemos presente que el nuestro es un Dibujo en Acción Documental Histórica.
Eugenia Bekeris y Paula Doberti (2021)

Tomando como punto de partida las demandas y reivindicaciones del Movimiento de Derechos Humanos en Argentina (MDDHH)², el análisis que proponemos de una selección de las acciones políticas colectivas de las organizaciones que lo componen, tiene por objetivo guiar la atención del lector hacia aquellas prácticas públicas de reclamos de justicia que movilizan un importante dispositivo estético en su realización y que son protagonizadas por la generación³ de los hijos e hijas de desaparecido/as y asesinados/as durante el Terrorismo de Estado que asoló la Argentina entre 1975 y 1983⁴. Al presentar estas acciones trataremos de mostrar particularmente como la praxis político-estética de los actores se fue modificando y la construcción de la alteridad en la confrontación directa con el *otro represor* se fue desplazando para dejar lugar a otro tipo de otredad,

² Mantenemos en este artículo el concepto de Movimiento Social de Derechos Humanos puesto que creemos que operativamente continúa siendo de utilidad aún si en los últimos años ha habido cambios sustanciales en los actores que lo componen que permiten poner en duda su continuidad al provocarse un corrimiento de algunos de ellos desde lo social hacia el plano de lo político. Entendemos por MDDHH aquel que se comienza a construir a partir de la búsqueda de los desaparecidos y de una explicación al porqué de su desaparición y en el cual conviven en conflicto permanente identidades mutantes y en proceso que se manifiestan a través de dimensiones simbólicas como son él actor en sí (Madres, Abuelas, H.I.J.O.S. Ex-Detenidos Desaparecidos), el nombre, el pañuelo blanco, las fotos de los desaparecidos y las siluetas; dimensiones expresivas externas como la marcha de los jueves, los escraches y las manifestaciones; dimensiones expresivas internas como la disposición de la vida cotidiana en común y el trabajo en comisiones y coordinaciones. Siendo la identidad un principio relacional, el *otro adversario* de este movimiento es aquel que provocó el nacimiento identitario a través de la política del hacer desaparecer y construyó simultáneamente el estigma que marca la identidad. La acción colectiva -que según Melucci puede ser definida como el complejo haz de acciones y relaciones que resultan de procesos sociales diferenciados, de orientaciones de acción, de elementos de estructura y motivación que pueden ser combinados de manera distinta-, permite al actor recrearse a sí mismo e insertarse en un proyecto común que en este caso sostenemos que se encarna en los objetivos de Justicia como contracara de la impunidad que se traslada desde el pasado hacia el presente, y del ideal de una Democracia Social Igualitaria.

³ Tomamos de Olivier Wieviorka el concepto de generación como aquella atravesada por un hecho que marca su existencia y organiza su experiencia común a partir de este evento, aunque disintimos con este autor en la necesidad de que la generación implique una práctica y un discurso homogéneo

⁴ Consideramos el período previo al golpe de estado cívico-militar del 24 de marzo de 1976 -que coincide con la aparición de los primeros centros clandestinos de detención y con el despliegue militar y paramilitar en varias regiones del país al amparo del decreto de aniquilación de la guerrilla firmado por el vicepresidente en ejercicio de la Presidencia de la Nación Italo Luder -como parte importante del proceso de sistematización y extensión generalizada en todo el país de la represión ilegal y de la ejecución de crímenes de lesa humanidad.

esta vez forjada entre el actor y el *otro participe de la misma historia*. Trataremos de exponer como este corrimiento permitió incorporar de manera diferencial y progresiva el testimonio de los sobrevivientes de los campos clandestinos de detención, tortura y exterminación-desaparición (CCDTyE) en las diversas estrategias de demandas de justicia y de condena social de la impunidad encarnadas por la mencionada generación de *hijos e hijas de*⁵ en el contexto de la segunda y tercera etapa de judicialización de los crímenes de lesa humanidad y de genocidio.

Con este objetivo relacionamos particularmente la acción colectiva del MDDHH con los reclamos de justicia de este Movimiento dado que en Argentina, la salida de la violencia del pasado reciente quedo delineada por los marcos simbólicos que se generaron a partir de la puesta en marcha de la acción judicial penal que condujo a las cúpulas militares dictatoriales al estrado desde el inicio mismo de la recuperación del sistema democrático y simultáneamente de la adopción de la Teoría de los dos demonios⁶ como justificación de la persecución penal. Ahora bien, si posteriormente estos marcos se fueron modificando, ampliando y completando a partir de las respuestas que los sucesivos gobiernos constitucionales fueron proporcionando a los protagonistas de las luchas por el reconocimiento de las demandas de reparación integral de las víctimas, la vasta judicialización de los crímenes de lesa humanidad en Argentina no puede ser vista como una secuencia acumulativa sino por el contrario como la manifestación de complejas etapas que fueron consignando un proceso no lineal que, más allá de sus profundas limitaciones, avances y retrocesos constantes sigue siendo al día de hoy ejemplar para toda América Latina. Al interesarnos contextualmente en este proceso y simultáneamente en la generación de los *hijos e hijas de*, las etapas que nos conciernen son como lo mencionáramos antes, las que suceden a aquella que comienza durante el periodo de facto y se extiende hasta las gracias presidenciales⁷. En este período que comprende la investigación llevada adelante por la Comisión Nacional de Desaparición de Personas (CONADEP) y el citado emblemático proceso a las Juntas Militares de 1985, por simples razones biológicas la presencia de los *hijos e hijas de* en el espacio público es rara y cuando ella se da, se limita al mero acompañamiento de sus familiares. La segunda etapa en cambio, es crucial para esta

⁵ Sintetizamos de esta manera el conjunto de hijos e hijas de desaparecidos/as, asesinados/as, ex presos/as políticos/as, exiliados/as externos e internos y también de sobrevivientes.

⁶ Esta teoría explicita en el prólogo del informe Nunca Mas, de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas establece que durante el período dictatorial se enfrentaron, por un lado, las organizaciones armadas político guerrilleras y, por el otro, el poder militar dejando a la sociedad en una encrucijada insalvable que culminó con la desaparición de miles de víctimas en su mayoría inocentes del delito de subversión. Para esta teoría el golpe de Estado es la respuesta militar a la acción previa de la guerrilla.

⁷ Las gracias presidenciales se conocen como los decretos de Indulto. Esto fueron diez decretos sancionados por el entonces presidente Carlos Menem entre el 7 de octubre de 1989 y el 30 de diciembre de 1990

generación y está marcada por el imperio de las leyes conocidas como de impunidad⁸ y en consecuencia por la imposibilidad de juzgar a los responsables de los crímenes aberrantes cometidos durante el terrorismo de Estado. Más allá de la decepción provocada en el MDDHH por el cierre judicial a sus reclamos, durante ese tiempo los organismos de Derechos Humanos persistieron en sus demandas y mantuvieron abiertas todas las causas que eran posibles, entre ellas, los juicios por la restitución de la identidad de los niños/as secuestrados/as y los procesos por robos e indemnizaciones civiles. También se realizaron reclamos ante la Comisión Interamericana de Derechos Humanos y se iniciaron los denominados juicios por la verdad. En este contexto nace un nuevo actor colectivo: la organización Hijos e Hijas por la identidad y la Justicia Contra el Olvido y la Memoria (H.I.J.O.S)⁹ integrada por jóvenes y adolescentes descendientes de “los hijos de las Madres”. Este actor se incorporará al MDDHH y modificará con su existencia el equilibrio relacional interno de las organizaciones que lo componen. La tercera etapa de judicialización de los reclamos de justicia es aquella que comienza con la derogación y la declaración de inconstitucionalidad de las leyes de Punto Final, Obediencia Debida y de los Indultos presidenciales y que con profundos matices, abarca desde el ciclo que va de 2001 a 2006¹⁰ hasta la actualidad. Aquí la presencia de los *hijos e hijas de* y de la generación de *hijos e hijas de* será un factor relevante en la implementación de políticas públicas de derechos humanos tanto por el rol que juegan en el Movimiento como por las funciones que estos ocupan en las distintas áreas estatales encargadas de llevar adelante estas políticas.

En cuanto a las acciones colectivas orientadas hacia la defensa de los derechos humanos, al observar las prácticas del MDDHH en cada uno de tres momentos históricos tomados como variable de análisis, puede verse que ciertas modalidades de contestación predominan en cada época. En la primera etapa, el espacio público es ocupado esencialmente por las marchas de las Madres de Plaza de Mayo mientras que en la segunda estas van a coexistir con el escrache, práctica ya presente en el Movimiento pero que es actualizada, transformada y sistematizada por la fuerza identitaria de los H.I.J.O.S. En la tercera en cambio, ya no estamos solo frente a acciones emblemáticas. Este período se caracteriza por la extensión y la diversificación del repertorio de

⁸ Estas son las leyes de Punto Final de 1986, de Obediencia debida de 1987 sancionadas durante el gobierno de Raúl Alfonsín y los mencionados indultos de 1989 y 1990.

⁹ Organización horizontal, consensual en sus decisiones y estructurada en redes, en ese entonces principalmente compuesta por descendientes de desaparecidos/as, asesinados/as, ex presos/as políticos/as y exiliados/as externos siendo en algunas regiones de acceso restringido para quienes no fueran hijos e hijas de desaparecidos/as y asesinados/as.

¹⁰ 2001 es la fecha de las primeras derogaciones judiciales y 2006 de la primera sentencia con condena. Esta tiene lugar en la ciudad de La Plata y es pronunciada contra Miguel Etchecolatz.

acciones colectivas. De ello resulta que, adaptándose a nuevos espacios y a nuevas herramientas, las prácticas tradicionales y de referencia simbólica de las organizaciones de derechos humanos van a verse difundidas, adaptadas y resignificadas en otros espacios culturales y sociales. Este es el caso, por ejemplo, de las plazas de los pañuelos o de los escraches a feminicidas. Paradójicamente, el menor control del espacio público que ejerce el MDDHH con sus prácticas le permite nutrirse de la proliferación de manifestaciones que provienen de otras luchas sociales reforzando su presencia en el espacio de la confrontación con el poder aún si, consecuencia del tiempo transcurrido, las organizaciones de defensa de los derechos humanos pierden miembros importantes de sus estructuras cotidianamente. Igualmente, la persistencia de marchas multitudinarias como la del 9 mayo de 2017 conocida también como Marcha contra el 2x1 o del Nunca Más¹¹, muestra que más allá de los actores que ejercen y personifican el reclamo, la trascendencia de las demandas de justicia y de las luchas contra la impunidad de los crímenes perpetrados desde el Estado durante el pasado reciente se mantiene en la actualidad.

En suma, desde la década del 90 a la fecha, los emprendimientos de los activistas de la defensa de los derechos humanos no dejan de multiplicarse circulando local, regional y nacionalmente. Sin embargo de la amplia gama de acciones colectivas que simultáneamente expresan: a) estrategias de reclamos de justicia y de condena social de los perpetradores de crímenes de lesa humanidad, y b) la presencia de un actor que testimonia de su identidad, que marca con su impronta la acción y al mismo tiempo asocia en la realización artistas comprometidos en el mismo proyecto político con el objetivo de aumentar a partir de esta unión estratégica la visibilidad del reclamo en los medios de comunicación y en consecuencia en la sociedad, solo dos casos-acciones emergen por su propio peso. Estas son el ya mencionado escrache de los H.I.J.O.S. y los *Dibujos Urgentes*. En estas referencias bien distintas concentraremos entonces nuestra atención.

Esquemáticamente el escrache es una acción colectiva reivindicativa y de denuncia que en los años 80 y principios de los 90 fue utilizada esporádicamente por otros actores del MDDHH como las Madres y los sobrevivientes y que luego fue apropiada por los H.I.J.O.S. Estos le dieron una impronta particular y la ingresaron al repertorio de acciones colectivas en el mismo rango que ocuparon las marchas de la Resistencia para la generación precedente. A finales de los años 90, esta manifestación se convirtió en una práctica recurrente y organizada que consistía esencialmente en

¹¹ Esta marcha se realizó contra el beneficio procesal del cómputo doble de los días pasados en detención preventiva demandado por los imputados por secuestros, desaparición, tortura y muerte y otorgado por la Corte Suprema de Justicia en 2017 por primera vez en la solicitud del represor Luis Muiño.

identificar donde vivía o trabajaba un represor para luego dirigirse “en procesión” hacia su domicilio. Al llegar al lugar se realizaban un acto público de denuncia muchas veces acompañado por una intervención artística. En esta acción los H.I.J.O.S. acusaban al represor y simultáneamente al poder judicial “poniendo el cuerpo” y eran acompañados en esta actividad por sobrevivientes y otros militantes que con su presencia respaldaban la confrontación.

Lo que conocemos como *Dibujos Urgentes* es un proyecto creativo simultáneamente de denuncia y de testimonio. Nace amparado en una convocatoria de la organización H.I.J.O.S. que con la reapertura de los juicios de condena llama a artistas, docentes y estudiantes para que estos participen de las audiencias dando testimonio de lo que allí ocurre. De este proceso de más de diez años y de la complicidad generacional de un grupo de militantes y artistas, surge un objeto particular: *Dibujos urgentes. Testimoniar en juicios de lesa humanidad. Dibujos urgentes*, de Eugenia Bekeris y Paula Doberti publicado en la editorial Mónadanomada dirigida por Hernán Cardinale y Julieta Colomer. Se trata de un libro-acción que por su posicionamiento artístico-político y por la manera en la cual está construido y organizado estéticamente construye una polifonía narrativa que permite especular sobre el lugar que hoy en día la generación de los *hijos e hijas de* atribuye a las voces de los sobrevivientes, a las familias de las víctimas directas y a los represores imputados.

La asociación estética-política, actor político-actor cultural, inscriben el escrache de los H.I.J.O.S. y los *Dibujos Urgentes* en la historia de las prácticas del MDDHH y su entorno. Por ello, antes de entrar en el análisis de los dos ejemplos señalados, es primordial describir previamente cuales han sido los antecedentes directos de estas experiencias colaborativas. Esto nos permitirá especificar igualmente cual es nuestro punto de vista con respecto al territorio que ocupan militantes socio-políticos y artistas militantes en la puesta en escena de acciones de defensa de los derechos humanos.

Praxis política e intervenciones estéticas: Siluetas, Máscaras y Escraches

Que el arte y la política históricamente se organizan, se regulan y se encausan conjuntamente en el marco de las prácticas de los activistas del MDDHH en la Argentina es una verdad que no necesita ser demostrada. Basta con enunciar algunos ejemplos para que esta articulación se haga evidente. Pensemos en el *Siluetazo* (1983)¹², en la campaña *Dele una mano a los desaparecidos* y la *Marcha*

¹² Se conoce como el *siluetazo* la manifestación artístico-política que se llevó adelante en septiembre de 1983 en el contexto de la Marcha de la resistencia contra la autoamnistía militar encabezada por las Madres de Plaza de Mayo. El contorno de las siluetas era trazado con pincel en dimensión humana sobre rollos de papel blanco tomando como

*de las máscaras*¹³ (1985) o unos cuantos años más tarde, en el *Escrache* (1995-2006, 2017-...) ¹⁴. Ahora bien, si la presencia de los artistas en el espacio de “lo político” contribuye indudablemente a “subvertir la mirada para alterar los códigos dominantes” como lo afirma Nelly Richard (2018), en este caso es la articulación con el actor que porta las demandas de justicia la que define el contorno de y para “lo artístico”. La dinámica de la acción político-creativa está sujeta a la reacción que quiere provocarse en el colectivo social. En consecuencia, en esta resolución política de lo artístico, el actor-artista pierde generalmente su carácter de autor-productor y se anonimiza en beneficio de la difusión masiva de su creación. Y esta dinámica es voluntaria. El artista asume su compromiso y lo enuncia. Conscientemente, al compartir y someter su idea creativa al actor socio-político que la encarnará posteriormente, deja que este le imponga sus condiciones, reorganice sus contornos, haga la proposición factible y le dé *cuerpo*. El artista sabe además que sin el actor político-social su obra no tendría existencia o sería otra bien distinta. Por su parte el activista, se beneficia en esta relación al dotarse de un lenguaje que desconoce y enriquecer de esta manera la modalidad de sus acciones colectivas potencializando el impacto de estas en el espacio público.

modelo el cuerpo de los militantes. Estos papeles eran luego pegados en las paredes de La Catedral, el Cabildo y de los principales edificios que rodean la Plaza de Mayo y el centro de la ciudad. La acción, que se repitió dos veces más en diciembre de 1983 y el 24 de marzo de 1984, entró en el registro del Movimiento de Derechos Humanos y fue reutilizada y reapropiada por múltiples actores con el correr de los años.

¹³ En marzo de 1985 las Madres de Plaza de Mayo junto al Frente por los Derechos Humanos, lanzaron una campaña que consistía en pedir a la gente que dibujara la silueta de una mano en un papel blanco adjuntándole su nombre. Esta campaña juntó más de un millón de manos dibujadas que -acompañadas de mensajes solidarios- llegaron a la Argentina provenientes de 86 países. Para esa misma época, el 25 de abril de 1985, tras marchar en Plaza de Mayo las Madres junto a un número importante de manifestantes que portaban en esa ocasión máscaras blancas de policloruro de vinilo (pvc), se movilizaron hasta el Palacio de Justicia donde se desarrollaba en ese momento una de las audiencias del Juicio a las Juntas Militares. Afirman las Madres de Plaza de Mayo que optaron por esta manera de manifestar ya que “las máscaras representan los hijos que no tenemos”. El antecedente de ambas actividades son las manifestaciones de A.I.D.A (Asociación internacional de artistas víctimas de la represión en el mundo) en París y Suiza. La asociación A.I.D.A y los exiliados latinoamericanos, a comienzos de los años 80 simbolizaban las desapariciones a partir de siluetas dibujadas en pancartas y en sus marchas los militantes solían vestirse de negro y tapar sus rostros con las máscaras blancas. El hecho de que estas asociaciones estuvieran ligadas a otras organizaciones de solidaridad europeas y tuvieran un diálogo sostenido con las Madres permitió que estos ejemplos encontraran eco en estas últimas y que se decidieran a llevar adelante estas iniciativas. Para profundizar sobre este tema y sobre las actividades de la Madres de Plaza de Mayo durante este período pueden leerse el artículo <https://madres.org/index.php/35-aniversario-de-la-marcha-de-las-mascaras/> consultado en diciembre de 2021 y los libros *La rebelión de las Madres*. Historia de las Madres de Plaza de Mayo. Tomo I (1976-1983) 650 páginas y *La otra lucha: historia de las Madres de Plaza de Mayo Tomo II* (1983-1986) 514 páginas, ambos de Ulises Gorini.

¹⁴ Los escraches de la agrupación H.I.J.O.S comienzan en 1995 y culminan con el escrache a Jorge Rafael Videla en 2006. La Mesa del Escrache popular continua un tiempo más realizando otros escraches a la Justicia particularmente manifestando contra la pena de muerte extrajudicial. A partir de 2017, los escraches fueron protagonizados por organizaciones sociales y políticas de manera casi espontánea cuando los militantes constataban la presencia en un barrio de un represor con arresto domiciliario. Esta acción también se expandió de la Argentina a otras organizaciones de *hijos e hijas* de existentes en otros países como Chile, Uruguay, España y Francia.

Volviendo al ejemplo del Siluetazo, si consideramos el carácter emblemático que este posee nacional e internacionalmente como muestra exitosa de la articulación del arte con la política de derechos humanos, podemos servirnos de él para distinguir las diferentes y necesarias fases que se suceden desde la aparición de la idea hasta la materialización de la misma en la calle. Estas son: la concepción o apropiación de un concepto, el diseño de la propuesta artística, la “entrega” del esbozo del concepto al actor colectivo, la adaptación de lo imaginado por el/la artista o el colectivo de artistas al proyecto político que el actor personifica, el doble consentimiento de los intervinientes (artistas y actores socio-políticos), el diseño y la financiación del proyecto, su realización, traslado o ejecución en el espacio público con o sin la participación de manifestantes y, por último, el registro. Julio Flores, artista plástico y co-productor junto a Rodolfo Aguerreberry y Guillermo Kexel de la primera expresión pública y masiva de las siluetas de los desaparecidos y de las desaparecidas en la Argentina, sintetiza de la siguiente manera la evolución del concepto de representación física del ausente como dimensionamiento espacial de las víctimas del terrorismo de Estado hacia la forma gráfica a partir de la cual se construirían las imágenes definitivas:

Para darle imagen al ausente, debíamos presentar el cuerpo que no está o el espacio de ese cuerpo o de todos los cuerpos, al menos. Parafraseando al dictador: el que aparece es un desaparecido (y el lugar lo ocupa físicamente otro militante). Las imágenes tenían que ser diferentes pero iguales, porque todos habían padecido lo mismo pero no eran una masa anónima. [...] La figura humana vacía y de tamaño natural fue el signo que iba a representar a cada uno y a todos los que fueron víctimas de la desaparición. En el conjunto, cada figura debía verse única, múltiple e irrepetible, pero su procedimiento de realización debía ser socializado... valorizando la discontinuidad discursiva y el impacto comunicacional (Julio Flores en Bruzzone y Longoni 2008).

En este análisis de Flores, los artistas son los “conceptualizadores integrales” de la idea. Ahora bien, esta reflexión es elaborada más de veinte años después de ese primer gran siluetazo en un momento en el cual además desde el arte se tienden a valorizar las prácticas comprometidas social y políticamente. Dada la gran distancia temporal entre el momento del acontecimiento y la narración, el discurso manifiesta principalmente el resentir del artista y no puede verse como la síntesis del desarrollo real de los hechos sino como una expresión surgida del registro de la memoria del acontecimiento. Cuando los artistas plásticos llevaron el concepto a las Madres de Plaza de Mayo y al Frente por los Derechos Humanos, se trataba elementalmente de trasladar otras experiencias de representación de la ausencia producto de la violencia extrema al campo de disputas argentino. El objetivo era que las organizaciones aceptaran y aprehendieran simbólicamente la silueta humana como medio idóneo para dotar de sentido, por un lado, la ausencia y por el otro, la magnitud de la misma. La sumatoria de siluetas para volver visible el número de “los 30.000”, era la clave de esta construcción. Las experiencias que habían servido de base conceptual a la imagen

cuasi fantasmagórica que quería imponerse, estaban ligadas a la utilización de las figuras humanas como tentativas de puesta en evidencia de la Shoá a la representación de la desaparición vista desde el exilio argentino en Europa. Los activistas europeos que habían utilizado antes la imagen de la silueta vacía lo habían hecho en el marco de lo que podemos denominar el imperio de la *figura blanca del desaparecido*. Esta manera de mostrar lo inmostrable era el correlato directo de la forma en la cual los familiares presentaban las denuncias por desaparición forzada para poder ser audibles ante las redes transnacionales de derechos humanos. Para estas asociaciones e instituciones como Amnistía Internacional, Clamor, la Comisión Interamericana de Derechos Humanos o el parlamento Europeo, el carácter de víctima de los desaparecidos y de las desaparecidas era lo esencial y por lo tanto el sujeto era reconocido como tal sin que ello conllevara inscribirlo en las organizaciones políticas, sociales o guerrilleras de pertenencia¹⁵. Por lo que puede afirmarse que hay una lógica política que se corresponde con el periodo inicial de la búsqueda de los familiares que entra en el significativo de la desaparición estableciendo límites y condiciones de su representación¹⁶.

En cuanto a cómo representar la grandiosidad de la falta, tan inmenso era el daño que su puesta en escena era imposible en el circuito artístico habitual requiriendo del espacio público como campo de trabajo. De esto eran consciente Aguerreberry, Kexel y Flores de la misma manera que sabían que para poder acceder a este espacio y que la empresa tuviera significación, las puertas de entrada solo la podían abrir las Madres y para ello la condición *sine qua non* implicaba emplazar las siluetas en el reclamo de *Aparición con Vida de todos los desaparecidos*¹⁷. Para las Madres, las siluetas debían tener la forma de los cuerpos de los hijos e hijas, no podían pegarse en el suelo como si estuvieran muertos y muertas sino de manera erguida significando de esta manera la presencia de

¹⁵ Emilio Crenzel explica este proceso en “La reconstrucción de un universo: los archivos sobre el sistema de desaparición forzada de personas en la Argentina”, en *From the Ashes of History: Loss and Recovery of Archives and Libraries in Modern Latin America*, Carlos Aguirre y Javier Villa-Flores (eds.), Raleigh: A Contracorriente, Carolina State University, pp. 145-196. Allí, Crenzel menciona como el formulario de denuncias utilizado por la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos argentina se calca en los modelos utilizados a estos fines por la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) y otras organizaciones como Amnesty International: “En estos formularios se priorizaba, como en una presentación judicial, la descripción detallada de las circunstancias de los secuestros, de las torturas padecidas y, en los casos con información, de las características de los lugares de cautiverio y la presentación de los nombres de las víctimas y de los responsables de las violaciones. Estos formularios omitían toda referencia a las militancias políticas de los reclamados. Privilegiaban, en cambio, el registro de sus datos identitarios básicos, como sus edades y sexos, nacionalidades, creencias religiosas, ocupaciones y profesiones. Todas estas categorías restituían la humanidad negada a los desaparecidos y resaltaban el carácter amplio e indiscriminado de la violencia de Estado”.

¹⁶ La recuperación del carácter de sujeto histórico situado del detenido desaparecido y de la detenida desaparecida así que de los asesinados y asesinadas vendrá de la mano de los *hijos e hijas de* y de los compañeros de militancia de los ausentes particularmente a partir de mediados de los años 90.

¹⁷ El Documento presentado a las Madres luego de que la idea fuera discutida y adquiriera una dimensión práctica puede consultarse en el archivo de la Asociación Madres de Plaza de Mayo.

la vida. Las Madres-Abuelas al aceptar la proposición exigieron además la representación de mujeres embarazadas, de niños/as y de bebés. Y aún si en ese entonces en el pañuelo blanco de todas las Madres podían leerse los nombres de los hijos e hijas que estas mujeres buscaban, prohibieron en la silueta la escritura de los nombres de los desaparecidos y de las desaparecidas. También se opusieron a las siglas de los partidos políticos u organizaciones sociales y a que las imágenes pudieran ser identificadas como pertenecientes a una persona específica. Detrás de estas exigencias se rebelan la postura de las Madres como un organismo a-partidario y la noción de socialización de la maternidad y es precisamente desde este posicionamiento categórico que las figuras de papel llegan a la calle como líneas de color sobre fondo blanco y son devueltas a los artistas y a los manifestantes que las activan resignificadas en espectros surgidos del infierno. El siluetazo fue cobijado por la tercera Marcha de la Resistencia y así lo recuerdan en el entorno de la Asociación madres de Plaza de Mayo:

Una corona de siluetas humanas dibujadas en tamaño natural y estampadas en papel rodea la Plaza de Mayo y cubre las paredes de la Catedral, el Cabildo, los edificios públicos, con la sola excepción de la propia Casa Rosada, a la que una barrera policial cuida para que nadie, indeseable para la dictadura, se acerque. Es el resultado de una iniciativa conjunta de las Madres y un grupo de jóvenes artistas plásticos que han decidido colaborar con ellas en la tercera Marcha de la Resistencia (Gorini, 2017, p. 629).

La marcha tuvo lugar el 21 de septiembre de 1983 y gracias a la sumatoria de diferentes elementos (el contexto político de finales de la dictadura cívico militar marcado por la ley de autoamnistía y el llamado a elecciones nacionales, la presencia por primera vez en la plaza de las Madres del interior del país, la asistencia de numerosos jóvenes y manifestantes entre los cuales se encontraban la líder socialista Alicia Moreau de Justo y el dirigente obrero Saúl Ubaldini) que vendrá a sumarse al aporte estético de las siluetas, obtendrá una visibilidad nacional e internacional que la censura existente en los medios de la época no podrá contrarrestar.

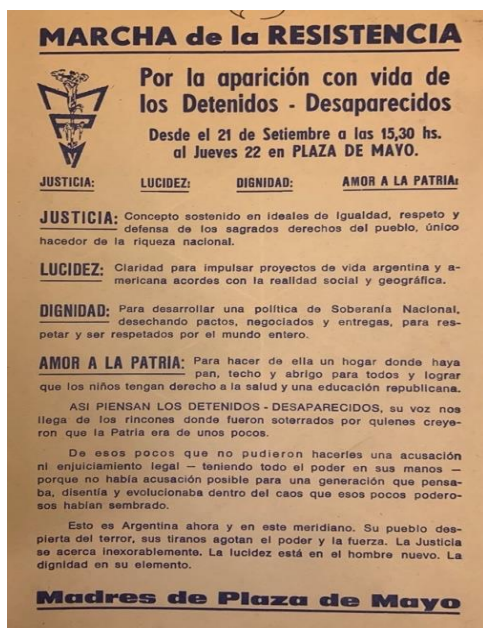


Imagen 1. Volante de la 3ra Marcha de la Resistencia. Archivo Personal

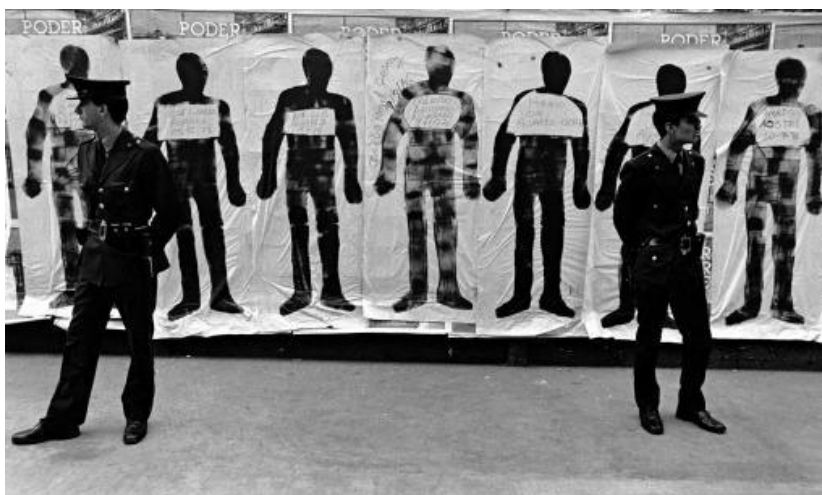


Imagen 2. El siluetazo, foto de Eduardo Gil. Archivo AMPM

Como lo señaláramos previamente, pasadas dos décadas de esta manifestación, el siluetazo comenzó a ser revisto y valorizado como intervención estética, hecho probablemente justificado por su persistencia en el tiempo y por las sucesivas reapropiaciones de las siluetas¹⁸. Como afirman Ana Longoni y Gustavo Bruzzone en la introducción del libro que le dedican¹⁸, es sin dudas “la

¹⁸ Las siluetas fueron utilizadas por las Madres en las campañas contra las leyes de impunidad y luego contra los indultos. EN 2003-2004 también fueron utilizadas para señalar la ESMA atándolas a las rejas que rodean el predio.

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”(2008, p.7)¹⁹. Ahora bien, si esta valorización del involucramiento del sujeto individual y de su obra en una lucha mayor es para los autores probablemente necesaria, las versiones y puntos de vista sobre esta acción son múltiples y se contraponen aún en la actualidad. Por un lado, los artistas plásticos y fotógrafos presentes en la intervención artística con la exposición actual que adquieren de ellos como sujetos y de sus trayectorias artísticas recuperan su protagonismo, hecho que fuera silenciado en la época principalmente por los riesgos de vida que podían correr. Por el otro, el actor protagónico continúa reivindicando su liderazgo y al mismo tiempo que una metodología de trabajo en la cual la estética es subordinada a la narración política. En esta línea, Ulises Gorini, cuando reconstruye su recuerdo del siluetazo, contextualiza la acción en el conjunto de las prácticas de los años 80 atribuyéndole a las Madres su carácter de productoras de símbolos identitarios y de la ausencia como lo es el emblemático pañuelo blanco que envuelve sus cabezas:

El impacto visual de estas figuras produce a su vez un impacto emocional y político. Su expresividad estética, que empieza a ser una característica de las Madres, se suma a los múltiples signos creados o resignificados por ellas, desde el clavo de Cristo, la flor de la azucena, el pañuelo, hasta las más recientes máscaras inexpresivas, o mejor dicho expresivas de una uniformidad anónima, similar a las de las siluetas. Aparición de lo desaparecido, representación de lo negado, presencia de lo ausente. Estas siluetas refieren a los desaparecidos, pero a la vez, indudablemente, a los nuevos jóvenes, a los nuevos hijos de las Madres, que ponen sus cuerpos para dibujarlas. No son un símbolo vacío. Allí están las Madres que unen la memoria de los desaparecidos y los militantes de las juventudes políticas a los jóvenes en general que se suman, en el día de la primavera, a la Marcha de la Resistencia” (Gorini, 2017, p. 630).

En síntesis, la acción conjunta de actores culturales y políticos dista de ser simple aún si esta colaboración puede mantenerse por años. Ella impide además que una acción colectiva pueda ser autopsiada a partir de parámetros puramente estéticos o exclusivamente políticos puesto que lo visible (la manifestación, la acción relámpago, la intervención urbana...) contiene en su interior la resultante de procesos identitarios bien disímiles que se acuerdan momentáneamente en la producción expresiva pero que paralelamente recorren otros caminos, reforzando sus rasgos específicos. Así, si para algunos investigadores y críticos de arte, las prácticas estéticas-políticas de los años 80 inspiraron las que luego portarían la generación de los hijos e hijas de desaparecidos/as y asesinados/as durante el Terrorismo de Estado, surge la pregunta de ¿cuál es la fuente de inspiración?, ¿el hecho de asociar arte y política o el hecho de imponer una modalidad de apropiación del espacio público desde el llamado de una identidad que no duda en asumir riesgos? Como las huellas en la nieve, difícilmente un paso pueda instalarse en la huella del precedente, pero

¹⁹ Ana Longoni y Gustavo Bruzzone, “Introducción” en Longoni Ana y Bruzzone Gustavo comps. *El siluetazo*.

sin dudas el último de ellos se traza sobre el conjunto los demás. Y en este sentido el “saber militante” tiene su propia memoria. Cuando afirmamos que el escrache de los H.I.J.O.S y los *Dibujos Urgentes* se inscriben en esta línea no reducimos la fuente de inspiración al simple hecho de unir dos lenguajes diferentes en una misma manifestación, puesto que no es la estética como praxis la que se transmite sino la historia-memoria de la acción política que la contiene. Como podemos inferir del ejemplo del siluetazo, el ingreso de nuevos actores o el nuevo posicionamiento de los más antiguos es el que sigue determinando la vigencia de ciertas prácticas o su exclusión. El escrache, como acción colectiva identitaria reivindicativa de la organización H.I.J.O.S, no hereda las siluetas llanamente porque encuentra en estas la expresión de una *acción de víctimas*. A través de la participación de colectivos de arte, incorpora en la acción que propone el imaginario simbólico que conllevan las siluetas, lo descompone y lo adapta a las nuevas estrategias y a los nuevos objetivos del grupo. Así la marca representativa del vacío de la desaparición en la exteriorización del reclamo de los H.I.J.O.S deja el lugar al rostro del represor responsable de esa desaparición. En suma, si las intervenciones artísticas son un arma del lenguaje político, ninguna narrativa impacta en la sociedad o en el grupo destinatario de la acción sin la presencia de un actor fuerte, muchas veces hegemónico, que sostenga con su discurso y su materialidad esa estética. En ese sentido, el ejemplo más abrumador de intervención estético-política lo dieron a nuestro entender los sobrevivientes de la Asociación de Ex Detenidos Desaparecidos (AEDD) marchando un jueves con grilletes, tabiques y capuchas alrededor de la pirámide de la Plaza de Mayo e instalando en ese sitio “celdas” como forma de protesta y de denuncia de la ley de Punto Final de 1986. En el caso de los escraches como en los *Dibujos Urgentes*, veremos que reducir una expresión política a su envoltorio estético simplifica la demostración de fuerza presente en todas y cada una de las acciones del MDDHH concentrándose en la superficie de la misma.

El escrache, acción identitaria testimonial y estrategia de condena social

Desde su conformación en abril de 1995 y desde la adopción misma del nombre, la identidad de los hijos e hijas de desaparecido/a, ejecutado/a, ex detenido/a desaparecido/a, prisionero/a político/a y exiliado/as que forman o formaron parte de la agrupación H.I.J.O.S. se organiza al amparo de la exigencia de justicia para con los responsables simultáneamente de su condición de *hijo e hija de y*, de la compleja marca/estigma con la que esa identidad se ubica inicialmente en el imaginario social argentino. También desde el comienzo, se enuncia un objetivo de memoria como

fundador de la identidad colectiva de H.I.J.O.S. que va unido a la condición del grupo en tanto testigos doblemente del pasado y del presente. Al respecto señala Margarita en su testimonio:

H.I.J.O.S. es una organización reivindicativa. Es una organización de hijos víctimas indirectas de la dictadura que asumen el rol de ser la memoria de los padres y de ir a contrarrestar la imposición de otra versión de los hechos. ¿El objetivo último? Ya estaríamos en la utopía. Sería que todos los milicos estuvieran presos, sería que hubiera una discusión real sobre los '70, sobre qué significó esa experiencia de los '70, la experiencia política y la de la dictadura... H.I.J.O.S. es eso. Por un lado, ser hijos de militantes de los '70 y por el otro, ser víctimas del Terrorismo de Estado. Víctimas indirectas porque entre todas las consecuencias del Terrorismo de Estado está que yo no me haya criado con mi padre pero está primero lo que le pasó a mi padre. El proyecto de H.I.J.O.S. está ligado a ese pasado y mantener viva la memoria de ese pasado. [...] Y estás en el presente porque la impunidad es hoy.²⁰

Los H.I.J.O.S. se conciben como testigos vivientes de la desaparición y por esta razón cuando se dotan de principios, consignas y estructuras organizacionales, la reivindicación identitaria y la confrontación con el represor emergen como dos caras de la misma moneda. Las primeras comisiones serán la Comisión Identidad, volcada hacia el interior de la organización, espacio de palabra y de recepción de militantes y la Comisión Reconstrucción Histórica y Condena Social orientada hacia el afuera. Desde la últimamente mencionada se organizarían las acciones de denuncia de los responsables del terrorismo de Estado y por ello, desde 1996 se conocerá familiarmente a esta comisión bajo el nombre de Comisión Escrache. El objetivo de lo que los H.I.J.O.S. denominan desde ese entonces *condena social* es conseguir mediante la movilización de instrumentos de presión política la condena real de los responsables de la política del hacer desaparecer. En los años 90 y principios de los 2000 para lograr este cometido, el escrache es considerado una herramienta identitaria, estratégica y simbólica de acercamiento hacia la sociedad, de ahí que fuera necesario pensarlo casi desde el comienzo en coordinación con otros actores sociales locales o regionales que pudieran multiplicar las fuerzas de la organización y ayudaran a su mayor visibilidad. Es así que surge la Mesa del Escrache Popular, integrada por una pluralidad de actores políticos, sociales y culturales, algunos de ellos permanentes y otros asociados coyunturalmente a un escrache particular.

Tomando en cuenta lo dicho hasta aquí, durante el lapso 1996-2006, el *escrache tipo* puede ser definido como la acción colectiva (escrache) de la organización H.I.J.O.S. destinada a dar a conocer a un determinado barrio la presencia en ese lugar (viviendo o trabajando habitualmente) de un responsable directo del terrorismo de Estado de los años '70. Simplificada y enunciada hasta el momento como una acción, el escrache al igual que el siluetazo, era en verdad un conjunto de acciones encadenadas, protagonizadas y monitoreadas por la organización en cuatro etapas:

²⁰ Tomado de la entrevista realizada con Margarita en marzo de 2001

Comenzaba por averiguar y obtener la dirección particular, -raramente el lugar de trabajo²¹-, de un represor al que se lo considera responsable material o ideológico de las desapariciones, de las torturas y vejaciones que sufrieron los detenidos (entre ellos los desaparecidos) o de las apropiaciones de chicos²². Luego se decidía la factibilidad del escrache y en ella entraba en juego la posibilidad o no de conseguir una imagen actualizada del futuro escrachado que pudiera ser incorporada a los afiches y difundida masivamente posibilitando el reconocimiento del elegido: "Por ahí tenemos la dirección de cuatro. Dos con fotos, entonces a estos dos es más probable que le hagamos el escrache, porque el escrache sin foto no es escrache. **Si no lo visualizas no es escrache**"²³.



Imagen 3. Escrache a Miguel Ángel Rovira. Foto Julieta Colomer

Si se lograban los datos y la imagen, se elaboraban estrategias acordes al caso particular y se comenzaba la preparación. Por último, se realizaba la acción. Estos dos últimas etapas puede desglosarse en tres momentos: luego que la asamblea de la organización H.I.J.O.S tomara la decisión y dependiendo del barrio en el cual se realizaría el escrache, se iniciaban o fortalecían los contactos con los actores locales. De la articulación de la Mesa de la cual participaban los colectivos de artistas y de la Comisión surgía la convocatoria, se realizaban los afiches, volantes y avisos en los diarios variando la difusión al compás de los fondos económicos que se disponían en cada

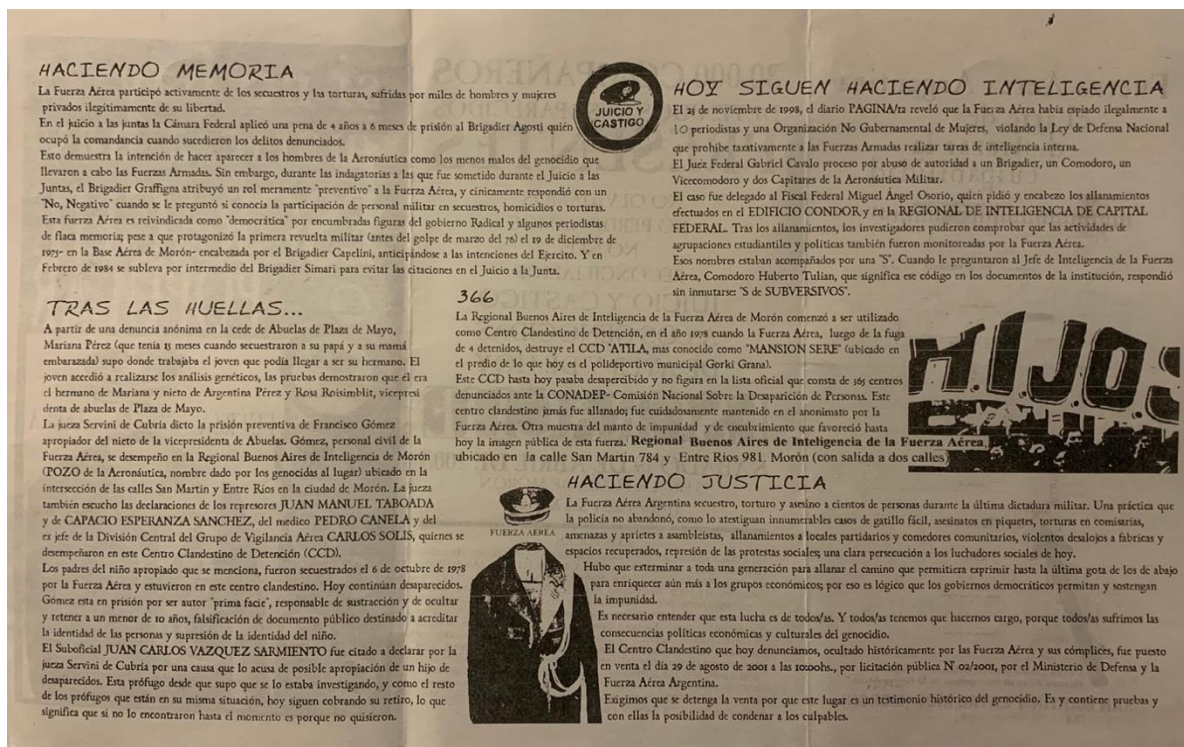
²¹ Con la excepción de los médicos policiales y militares.

²² Cada una de estos crímenes dio lugar a una categorización diferente del represor: represor en general o genocida, torturador, apropiador, etc.

²³ Sacado del testimonio de Mario tomado en 2001. Las negritas me pertenecen y reflejan el énfasis puesto en esta afirmación.

oportunidad y también de la especificidad del escrachado. El segundo momento conducía al grupo hacia la dirección del represor. Esta actividad se denominaba pre escrache y tenía como objetivo dialogar con los vecinos y distribuir los volantes con la convocatoria al escrache. Estos se componían esencialmente de las consignas “Si no hay justicia hay escrache popular” y “30.000 compañeros desaparecidos presentes”, de algunos de los principios políticos básicos de la organización (“No olvidamos, no perdonamos, no nos reconciliamos”, “Juicio y castigo a los genocidas de ayer y de hoy”), del rostro del escrachado, del detalle de su participación criminal, de un mapa con el domicilio exacto del represor marcado en él y del texto del discurso destinado a ser leído el día del escrache a modo de cierre de la acción. La estructura de los volantes principales permaneció estable durante todos los años en los cuales se llevó adelante esta acción colectiva y se asemeja al ejemplo siguiente que corresponde al escrache realizado el 19 de abril de 2003 en la base de la Fuerza Aérea Argentina localizada en la zona oeste del gran Buenos Aires:





Imágenes 4 y 5. Volante del escrache a la Fuerza Aérea, 2003. Archivo personal.

Aproximadamente una semana después del pre escrache, tenía lugar el tercer momento del ritual, aquel de mayor visibilidad. Se trataba de una movilización por las calles desde el punto de convocatoria establecido hasta el domicilio del señalado, muchas veces con la participación activa de artistas callejeros, murgas y de colectivos de artistas plásticos y teatrales -entre los que se destacan el grupo Etcetera, el Grupo de Arte Callejero y Arde Arte²⁴- que acompañaban a la multitud al mismo tiempo que durante el trayecto iban interviniendo el espacio público. Al llegar a destino, comenzaba un pequeño acto dando paso a la lectura de discursos-denuncia y simultáneamente se realizaban pintadas en el asfalto y en las paredes del inmueble propiedad del “escrachado” culminando generalmente con la explosión de bombas de pintura roja, símbolo de la sangre de las víctimas del represor. El cierre de la acción colectiva -a la excepción de las veces en las cuales actuaron las fuerzas policiales para dispersar a los manifestantes- lejos de acontecer en un ambiente sombrío o angustiante se realizaba con música, danzas y gritos a modo de auto festejo y de

²⁴ Los colectivos de artistas se dividían el trabajo visual adjudicándose cada uno una parte de la tarea de llamar la atención de los vecinos y paseantes. El grupo Etcetera fue responsable de un gran número de las escenas teatrales o de las intervenciones específicamente relacionadas con el caso particular del escrachado. El Grupo de Arte Callejero contribuyó esencialmente con la señalización de trayecto trastocando la simbología vial en carteles de alerta de la presencia de un represor en el espacio tomado por el escrache. Ambos grupos comienzan a formar parte activamente de esta acción colectiva a finales del año 1997 y principios de 1998. Arde Arte intervino en el Escrache por 2: Aramburu y Alemán de marzo de 2003 con los espejos de “Vete y vete”.

evacuación de la tensión provocada por “poner el cuerpo” en la confrontación con el *otro enemigo*. Así lo explicaba Natalia:

Cuándo terminan un escrache, ¿qué sentís?

Felicidad. Felicidad de haber podido gritarle al represor todo lo que tenemos adentro, de denunciarlos ante los vecinos, de denunciarlo entre todos ante todos, de gritar que no vamos a olvidarlos, que nos vamos a perdonarlos y que vamos a seguir estando siempre, que vamos a seguir luchando contra ellos, contra la impunidad, por la justicia y porque no se olvide a los nuestros nunca²⁵.



Imágenes 6 y 7. Escrache a Miguel Etchecolatz, 2000. Fotos de mi autoría, archivo personal.

Gracias al rito de repetición, la percepción de la acción en las calles (“hay escrache”), y a la justificación de la misma desde la perspectiva del actor (“no hay justicia”), los H.I.J.O.S. lograron que el escrache constituyera lo que Manuel Castells define como una acción ejemplar espectacular capaz de atraer la atención de la gente hacia las demandas del Movimiento, promoviendo el debate sobre sus reclamos presionando subsecuentemente sobre los gobiernos e instituciones sobre los que quieren influir (Castells, 1998). Igualmente instituyeron una modalidad que mostro su eficacia y que puede ser llenada con otros reclamos lo que permitió su circulación en la Argentina fuera del control de los H.I.J.O.S particularmente, luego del estallido social de diciembre de 2001.

²⁵ Tomado de la entrevista realizada con Natalia en marzo de 2001.



Imagen 8. Ante la impunidad, escrache a Bufano, 2000. Foto Julieta Colomer



Imagen 9. Vete y vete, escrache x2, 2003. Fotos de mi autoría. Archivo personal

Si observamos esta acción desplazando el prisma de la acción misma para centrarnos en el actor que la ejecuta, podemos caracterizarla como parte integrante de las diferentes estrategias testimoniales de condena social de los *hijos e hijas de* y del MDDHH. Desde este punto de vista cabe entonces preguntarse quiénes son los testigos en este caso y qué roles ocupan en la dinámica de la acción. Como dijimos anteriormente, los primeros testigos aquí son los *hijos e hijas de*. No solo frente a las instituciones sino también de cara a los medios de prensa que en el momento en que se conforma la organización bregan por salir del pasado por la vía de la reconciliación y el cierre de

los procesos judiciales. Los primeros escraches, sorprendidos y con poca preparación previa, dan cuenta de la necesidad casi vital de este nuevo actor de dejar los espacios habituales de manifestación como son las plazas centrales de las principales ciudades, para ir al encuentro del represor en su propio ámbito. Ante el represor que circula libremente en el anonimato de su acción pasada, los *hijos e hijas de* no pueden mostrarse indiferentes. Cuando los *hijos e hijas de* se organizan el paso del tiempo ha conseguido que los rostros de los criminales sean prácticamente irreconocibles para cualquier otra persona que no sea aquella que ha sido sometida a la barbarie por él. Volver visibles estos rostros es una tarea que resulta imprescindible. Los H.I.J.O.S. se sirven de la emoción²⁶ como de un instrumento para que la confrontación sea posible y del propio cuerpo como un medio para expresar el antagonismo y la lucha contra la impunidad. Y esto es así porque la propia existencia es la corroboración de la existencia de sus padres. En la acción ofensiva el actor sale del rol de víctima para devenir acusador y protagonista de su propio relato:

Los Hijos de los secuestrados desaparecidos tomamos aquello que Artaud enseñó con su poesía: quién habla y desde dónde habla. Decía que sólo quienes habían puesto el cuerpo al servicio de una causa, habían gastado sus huesos en algo, adquirirían el derecho a pronunciar un lenguaje sobre el mismo. Bien, el tránsito de reconocer una identidad, una historia, una pertenencia y poder sumar la individualidad al grupo y conjugarla en acción sea tal vez el desafío. Como una Madre de la Plaza describe: Toda nuestra historia puede resumirse en el paso del yo al nosotras. **Aún sin otra bandera que la necesidad de actuar, salimos a la calle, a luchar contra la injusticia.** Contra la impunidad y el asco llamado Bergés. Fuimos a la gobernación a reclamarle y entregarle una carta al gobernador, dónde pedimos la exoneración y la captura del médico policial –hoy sin respuesta alguna, si del sistema judicial impune y vergonzoso- fuimos al colegio médico provincial a exigirle el retiro de la matrícula; y nos movilizamos junto a las Madres en el juicio ético-moral popular que ellas organizaron en Quilmes, marchando ahora sí con nuestra bandera que dice H.I.J.O.S La Plata. **Por primera vez, hijos de todas las edades y lugares repudiaban asesinos como hijos organizados.** Luego, diputados y senadores salieron a pedir informes²⁷.

De esta manera los H.I.J.O.S narraban los balbuceantes primeros pasos públicos de la formación de derechos humanos. Con una mayor organización, al poco tiempo (finales del año 1995), emprenderán un nuevo escrache a Bergés, esta vez acompañando a sobrevivientes de los CCDTyE y a ex presos políticos que manifestaban contra la apertura de un local político dirigido por el médico policial. El primer escrache en la casa de un represor será a Jorge Magnacco en 1996 y harán falta 18 nuevas acciones de este tipo estableciendo una rutina del enfrentamiento directo con el represor para que a mediados de 1999 la metodología cobre la visibilidad necesaria para transformarse en una acción simbólica representativa de la agrupación. Este hecho tuvo su costo para los H.I.J.O.S puesto que al interior del MDDHH, militantes y organismos mostraron en todo

²⁶ Las emociones a las cuales hacemos referencia son múltiples y se extienden desde el sentimiento de indefensión y de impotencia hasta el dolor y el odio.

²⁷ Extraído de *¡Los Hijos estamos de piel!* H.I.J.O.S. La Plata, Diario de las Madres de Plaza de Mayo. Pág. 7.

ese periodo previo fuertes disentimientos con respecto a la adopción de esta práctica considerada demasiado arriesgada y violenta. En contraposición, los sobrevivientes de la AEDD junto a otros y otras sobrevivientes y a militantes que participaban “a título individual”, sostuvieron la iniciativa y estuvieron presentes desde el comienzo. Ellos también oficiaron como testigos vivientes del terrorismo de Estado acusando al represor y denunciando que estuvieran libres y caminando por las calles sin ser importunados.

Paralelamente, la asociación de los *hijos e hijas de* con los sobrevivientes fue sustantivamente importante en dos momentos concretos y fundamentales del desarrollo del escrache: primero en la averiguación de datos del represor y en la corroboración de los datos que obraban en las acusaciones judiciales, etapa que como dijimos era previa a la decisión asamblearia de la agrupación destinada a emprender o no la acción. Luego, durante el desarrollo de la misma. Los sobrevivientes solían intervenir en el momento preciso del discurso de denuncia del pasado criminal del escrachado particularmente si habían sido víctimas directas de este. Así, en reiteradas ocasiones la lectura fue compartida por hijos e hijas y sobrevivientes. De lo dicho anteriormente se desprende que aún si aquí los testigos-víctimas son llamados a intervenir en la acción por los H.I.J.O.S., los H.I.J.O.S y en menor grado la AEDD y los sobrevivientes de los CCDTyE , fueron los dos pilares fundamentales sobre los cuales se asentó la estrategia testimonial de condena social concebida durante el imperio de las leyes llamadas de impunidad y en el centro de la cual se encuentra el escrache como la principal acción colectiva político-estética pública.

Dibujar en y los juicios de lesa humanidad, estrategia testimonial generacional de condena social

En las estrategias de denuncia adoptadas por los H.I.J.O.S. en los primeros veinte años de su existencia el poder judicial tuvo siempre un lugar privilegiado al oponer este actor la parálisis judicial a la condena social. Sin embargo, solo unas pocas acciones tuvieron como escenario directo y principal los tribunales. A comienzos de los años 2000, más exactamente en la mañana del 25 de febrero, los H.I.J.O.S. realizaron un escrache sorpresivo en la sala de audiencias de los tribunales de Comodoro Py lugar en el cual estaba siendo juzgado en juicio oral y público por apología del delito, el represor Alfredo Astíz²⁸. En este acto, el colectivo se confrontó por primera vez a la justicia tribunalicia desde adentro.

²⁸ Astiz había enunciado públicamente que tenía la capacidad de matar a un periodista si así lo quería y por estos dichos se le inicio la causa de apología del delito.



Imagen 10. Escrache a Astíz. Foto publicada en el diario Página 12

Unos años más tarde, se realizaron manifestaciones frente al edificio de los tribunales de la Capital Federal y en marzo de 2003, como cierre del Congreso anual de la Red Nacional de H.I.J.O.S. , en marzo en 2003, se llevó adelante un escrache bajo la consigna “La justicia nos sigue tomando el pelo”. En esta actividad los H.I.J.O.S se cortaron el cabello, lo dispusieron en bolsas de plástico y los depositaron en la entrada del edificio.

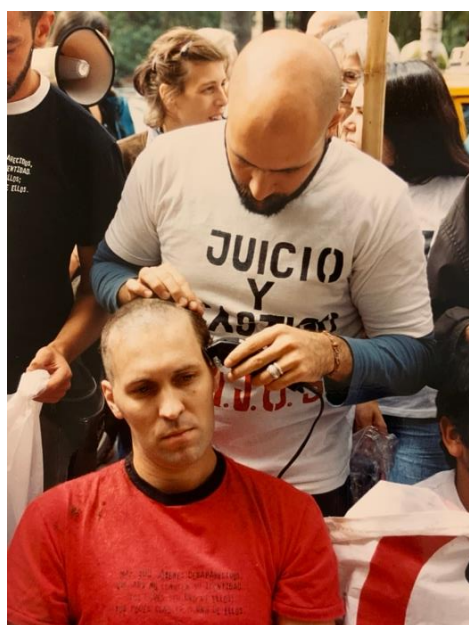


Imagen 11. La justicia nos sigue tomando el pelo, 2003. Foto de mi autoría, archivo personal

Luego de la derogación y declaración de inconstitucionalidad de las leyes llamadas “de impunidad”, en el inicio y reapertura de procesos judiciales por condena a los responsables de delitos de lesa humanidad, la difusión de la imagen de los represores, ejes de la condena social, toma otra impronta. Ya no se trataba de mostrar el represor libre como en los escraches sino sentado en el banquillo de los acusados. Por ello, frente a las restricciones judiciales con la cual se llevaban adelante los juicios y a la escasa difusión de los primeros procesos, en 2009 una nueva estrategia comienza a gestarse y de la mano de esta, la campaña de apoyo a los juicios “Yo me pongo la camiseta por el Juicio y Castigo a los genocidas”. Esta campaña se construyó uniendo en una misma frase la consigna histórica del Movimiento de Derechos Humanos con el pedido de apoyo efectivo de publicidad de los juicios destinado a periodistas, artistas, agrupaciones universitarias y otros actores políticos y sociales. Para ese entonces, Julio López, sobreviviente del circuito Camps, desaparece nuevamente el 18 de septiembre de 2006. Su desaparición tuvo lugar la noche anterior a que el ex comisario Miguel Etchecolaz -denunciado directamente por López como autor de asesinato-fuera condenado. En este sentido, la estrategia de publicitar los juicios contemplaba también un aspecto que hasta la época no se consideraba relevante: la protección de los testigos-víctimas sobrevivientes que iban a declarar.

Un año después, una nueva consigna de H.I.J.O.S. esta vez en conjunto con el Departamento de Artes Visuales del Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA) se agrega a las prácticas preexistentes: “No se los puede filmar, no se los puede fotografiar, pero se los puede dibujar”. Esta consigna²⁹ apelaba a registrar de otra manera a los criminales burlando así las prohibiciones de la mayoría de los tribunales federales. Poco a poco, al consignarse a través del dibujo todo lo que ocurre puertas adentro de la sala de audiencias e igualmente la presencia de todos aquellos que allí participan, la dupla antagónica H.I.J.O.S actores/represores destinatarios de la acción, va perdiendo parte de su centralidad y dejando lugar a otras significaciones orientadas mayoritariamente a resaltar la presencia de las víctimas testimoniantes y en particular de los sobrevivientes de los CCDTyE. Hay que señalar que los *hijos e hijas de* igualmente que los H.I.J.O.S tuvieron siempre una relación privilegiada con los testigos-víctimas. No solo como vimos anteriormente por la participación de estos en los escraches y otras acciones colectivas, sino porque cuando irrumpe esta generación de víctimas del terrorismo de Estado -en muchos casos directas- en el espacio público, trae consigo la

²⁹ La consigna encuentra su antecedente directo en los dibujantes presentes en el juicio de Núremberg contra los nazis. Esta práctica es habitual en los tribunales franceses cuando se juzgan delitos extraordinarios. Como ejemplo podemos citar el juicio a Papón o aquellos de los atentados terroristas de los últimos años. En estas referencias el dibujo complementa la filmación y no la sustituye.

demanda de reconocimiento de la militancia de los familiares ausentes posibilitando, por ende, una mayor expresión de la afiliación político-social de los liberados por voluntad del secuestrador. Sin embargo, hasta el año 2010, los sobrevivientes eran principalmente solicitados de manera esporádica con el objetivo de responder a preguntas cuyas respuestas eran necesarias para el oyente pero que no se correspondían necesariamente con aquellas que hubieran querido contestar los testigos-víctimas. En general estos acercamientos, cuando se daban, eran el resultado de relaciones interindividuales o de la articulación de la agrupación H.I.J.O.S con sobrevivientes que pueden categorizarse como testigos emblemáticos. Asistiendo a las audiencias, en cambio, los H.I.J.O.S, la generación de los *hijos e hijas de* y las que le suceden escuchan -muchas veces por primera vez- un relato y una voz que hasta el momento no había sido privilegiada y que por las condiciones de enunciación no pueden ni controlar ni manipular. En consecuencia y producto del impacto que van a ir produciendo las narraciones en estos “testigos del testigo” que asisten regularmente a los juicios, los dibujos en lápiz negro y a mano alzada comienzan a poner en evidencia los rostros y los gestos de los sobrevivientes testimoniando documentando el momento en que se produce el acto de testimoniar. Los dibujos se completan con la fecha, el lugar, los datos de la causa y selectivamente se les suma un texto que reproduce aleatoriamente tanto un fragmento de las declaraciones como lo que se pudo registrar emocionalmente de ellas. Conforme al objetivo señalado de publicitar los juicios de lesa humanidad, los dibujos e ilustraciones van a ir circulando de distintas formas siendo impulsados tanto por los autores como por las organizaciones del MDDHH. Algunos de ellos terminaran integrados en publicaciones.

Los artistas que produjeron obras en el marco de la iniciativa de H.I.J.O.S. fueron muy numerosos, pero solo algunos pocos persistieron en el tiempo y optaron por el dibujo documental. Entre ellos el colectivo *Dibujos Urgentes* formado por las artistas visuales Eugenia Bekeris y Paula Doberti³⁰ que actualmente -y a pesar de la pandemia- continúa acrecentando el archivo documental con nuevos testimonios. Afirman las artistas:

³⁰ Eugenia Bekeris se presenta como artista visual y segunda generación descendiente de la Shoá. En el sitio web de Dibujos urgentes se señala que “Su obra es testimonial, recuperando el lenguaje a través de la acción del arte para reconstruir su identidad. Aborda lo *irrepresentable lo inimaginable*: el silencio, instalado por el horror en su familia atravesada por el Genocidio nazi. Trabaja desde el arte la memoria de las catástrofes. Entrecruza dos lugares de tiempos y memoria: Shoá y la dictadura militar”.

María Paula Doberti es artista visual, docente de la UBA, la UNA y la ESEA Manuel Belgrano, maestranda en Artes Performáticas en la UNA y trabaja en intervenciones en el espacio público desde 2002. “Su campo de obra abarca el arte urbano y político, utilizando como soportes la calle, las instalaciones, la performance, los objetos, el dibujo, la fotografía y la investigación”. Integra los colectivos Corda/Doberti, MOC, Río Memoria, G.R.A.S.A. e Independencia Imaginaria. <https://dibujosurgentes.weebly.com/quieacutenes-somos.html>

Dibujar en los juicios es una manera de acompañar la recuperación de la palabra de quienes fueron violentados, de disponer la escucha atenta para transmitirla al conjunto social. [...] Nuestro archivo informa, no interpreta, comunica, no desentraña, manifiesta, no representa, notifica, no ilustra, revela, no manipula (2020, p. 170).

Los dibujos de Bekeris y Doberti fueron publicados solos o en conjunto en *El ex detenido desaparecido como testigo de los juicios por crímenes de lesa humanidad*³¹ de Eduardo Luis Duhalde y Fabiana Rousseaux y en *Aquí se juzgan genocidas. Dibujos, crónicas y fotos* de H.I.J.O.S y de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, editado por Graciela Daleo, sobreviviente de la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) y docente de la cátedra Libre de Derechos Humanos de la UBA y en el libro *Dibujos Urgentes* que toma el nombre del propio colectivo. También fueron expuestos en sitios de memoria argentinos y uruguayos e incluso en Buenos Aires en la Plazoleta 30.000 compañeros que comunica con el Espacio de memoria donde funcionó el CCDTyE Club Atlético.



Imagen 12. Dibujos Urgentes en la Plazoleta 30.000 compañeros, 2017. Foto de mi autoría, archivo personal

En *Aquí se juzgan genocidas*³², las imágenes son generalmente re-trabajadas por sus autores y se combinan a modo de ilustración diferentes dispositivos técnicos como las fotografías, las caricaturas y los dibujos abstractos y de tipo realista. Quien cuenta la historia es H.I.J.O.S y a través de sus miembros, las instituciones académicas que conforman el Manifiesto colectivo de la memoria. En el conjunto de las ilustraciones, el dibujo es parte de un conjunto de 71 imágenes que se adjuntan a 23 crónicas estructurándose en torno a la consigna “A los genocidas los juzga un

³¹ A partir de ahora *El ex detenido desaparecido como testigo ...*

³² A partir de ahora “*Aquí...*”

tribunal y los condenamos todos” y a siete ejes temáticos que son: la notificación de que nuevamente se están realizando juicios y en todo el país, la presentación de quienes son los desaparecidos descriptos e identificados como militantes de organizaciones armadas, políticas, gremiales, estudiantiles, campesinas, etc, comprometidos todos con los sectores populares y de quienes son los testigos comenzando por los familiares, siguiendo por los sobrevivientes y culminando con los peritos. Se menciona además el caso de Julio López y de Silvia Suppo³³ y ello da entrada al ítem que corresponde a quienes son los genocidas. Para este eje, el diseño privilegia la página en negro haciendo resaltar las fotos y textos escritos en blanco. Allí se mencionan las condenas ya obtenidas. La estética de esta sección es la inversa de lo que puede verse en el resto del libro. Los tres ejes temáticos restantes portan sobre la acción colectiva del MDDHH. Primero reivindicán la participación popular como el medio a través del cual se llegó nuevamente a los juicios. Enseguida se critica el aparato judicial por adolecer de celeridad en el juzgamiento y porque en su interior comprende todavía jueces que son a su vez procesados por su involucramiento en crímenes de lesa humanidad. Y finalmente se saludan las actividades que llevan los juicios a la calle ya sea durante la lectura de las sentencias como haciendo entrar los estudiantes en la sala de audiencias.

El sujeto de *Aquí ...* es la agrupación H.I.J.O.S y es ella también quien deshilvana el ovillo del proceso histórico que el MDDHH fue recorriendo hasta llegar a los actuales procesos. Por esta razón, el libro se puede abordar como si se estuviera delante de un volante de escrache cuya diferencia es que se presenta más denso, maduro y sólido. A partir de otro concepto estético, en *Aquí...* pueden encontrarse los dos elementos preponderantes de la práctica política de H.I.J.O.S. como lo son por un lado, la denuncia de los represores (sección “¿Quiénes son los genocidas?”) y por el otro, la descripción de las vivencias de los actores posicionados esta vez como testigos del proceso judicial (sección “Registros colectivos”). Y como en los escraches también, a modo de cierre abierto se le suma la convocatoria de la agrupación a quienes quieran seguir acompañándolos (sección “Continuará”) y mantener con ellos la memoria viva del pasado reciente.

En *El ex detenido desaparecido como testigo...*, el dibujo ocupa toda la anchura de la tapa y de la contratapa del libro reproduciendo en esta imagen, una hoja arrancada de un bloc de papel blanco donde se alcanza a ver una multitud dibujada en lápiz negro que rodea a un testigo y en la cual se distingue la figura de dos jueces y del público asistente de una audiencia tribunalicia. Desparramadas

³³ Silvia Suppo, sobreviviente santafecina y testigo en los juicios, fue asesinada el 29 de marzo de 2010 en circunstancias que todavía no han sido esclarecidas.

por todo el espacio de la cobertura se pueden leer pedazos de notas tomadas por la dibujante en el momento en el cual el dibujo fue realizado y sobre el conjunto y sobreimpresas, se perciben en rojo las palabras testigo y justicia.

En los dos libros mencionados, las imágenes ilustran, evidenciando algo que se cuenta de otro modo. En estos casos, el dibujo se pone a disposición del relato escrito y mantiene su autonomía subsiguientemente puede ser sacado, desplazado y vuelto a colocar en otro espacio sin incidencias.

Dibujos Urgentes es diferente de las precedentes publicaciones. En este libro se asiste a un giro sustantivo desde el señalamiento del represor (*Aquí...*) no hacia el testigo-víctima (*El ex detenido...*) sino hacia el acto de testimoniar. Se trata en primera instancia de comprender a partir de la acumulación de las anotaciones y de las imágenes en lápiz producidas en el ámbito mismo de los tribunales el significado del acto de testimoniar ubicando el testimonio dentro de una estructura de personajes y funciones judiciales que lo hacen posible o construyen su entorno de emergencia para luego dotarlo de un desordenado orden a partir del cual es presentado al lector-espectador para que este se movilice y actúe como caja de resonancias de lo ocurrido en la sala de audiencias. Para que este desplazamiento se produzca y se cristalice en una publicación, el rol que como co editora ocupa Julieta Colomer (artista, fotógrafa, hija de desaparecido y testigo judicial) en la planificación, gestión y difusión de *Dibujos Urgentes* está lejos de ser anodino. Ciertamente, un colectivo es mucho más que la suma de las subjetividades que lo constituyen, sin embargo, la impronta de un actor individual puede -y es en general una constante en el MDDHH- marcar una orientación o posibilitar decisiones colectivas. Julieta formó parte de H.I.J.O.S. y de la Mesa de Escrache Popular durante las tres décadas en las cuales se desarrolló esta particular acción y en los últimos años participó además de nuevas manifestaciones de condena social en oposición a los arrestos domiciliarios de los represores y contra el llamado “gatillo fácil”. Desde que comenzaron los juicios fue sucesiva y alternadamente fotógrafa en las audiencias, comunicadora en un micro radial de seguimiento de los juicios y testigo. Desde esta experiencia múltiple y subjetiva de alteridad con el represor que para Julieta implicó incluso el descreimiento en el sistema judicial, es que el vuelco hacia el testimonio se produce y se percibe como una deuda ética la necesidad de exponer públicamente lo declarado ante los jueces por los sobrevivientes directos y los familiares de los desaparecidos/as y asesinados/as. Julieta es parte de aquellos *hijos e hijas de* que teniendo una trayectoria de militantes dentro del MDDHH se aproximará al testimonio completo de los testigos-víctimas gracias a los juicios y que desde la escucha constatará que esta narración es todavía inaudible:

La relación que mantengo con los testimonios es de respeto y escucha atenta en principio. Algunos testimonios me sorprendieron muchísimo al punto de presentarme una imagen clara de lo relatado. Por ejemplo el testimonio de Carlos Leibovich en el que narra cómo pudo volver a dormir con la luz apagada, al ver y comprobar, muchos años después en una excavación del CCD Atlético, que el ruido que escuchaba en su cabeza desde que había estado detenido allí, era una pelotita de ping pong. Semejante verdad me hizo comprender la dimensión de cómo operó en los cuerpos de lxs detenidxs y en sus subjetividades, la represión... Hasta ese momento en que leí aquel testimonio, no había tenido una imagen tan clara y una comprensión emotiva de lo padecido en un CCD. Me refiero a la situación en la que aparece lo concreto en la piel de una persona, o de varias personas y no la abstracción con la que abordamos o abordábamos tales relatos. Otro ejemplo fue el desgarrador testimonio de Susana Diéguez quien fue violada por el Turco Julián el último día de su cautiverio. Susana contó que no pudo denunciar este hecho en su primera declaración en la CONADEP en 1984 porque Graciela Fernández Meijide le aconsejó no hacerlo. Enterarme de esto me hizo pensar en el maltrato que padecieron las y los sobrevivientes, no solo de los perpetradores en los CCD sino de las diversas instituciones, ya en democracia, y de la sociedad en general. El/ la sobreviviente es quien puede contarnos lo que vivió en su experiencia concentracionaria. Es el único, la única que puede transmitirnos el horror del CCD pero también los pequeños actos de resistencia y supervivencia que reorganizaban la vida cotidiana en el lugar de muerte. Sus relatos son más que necesarios pero asombra la escasa escucha e interés que se les brinda³⁴.

Desde esta perspectiva de oyente privilegiada es que Julieta va a poner en valor y reposicionar el testimonio más allá de la confrontación con el *otro enemigo* participando así en la escritura de un nuevo relato que, reconociendo la historicidad del mismo, pretende servirse de él como zócalo de la pedagogía de la transmisión de lo ocurrido antes, durante y después del terrorismo de Estado. Desde la vivencia de *hija de* se establece también una equiparación con los pares generacionales a quienes se los suma en el diseño de una nueva lectura política del significado de la condena social de los represores centrada esta vez en el decir de los y las sobrevivientes como herramienta estratégica mayor. En *Dibujos Urgentes* esta orientación toma el rango de un mandato generacional ineludible al cual se abocan de manera consciente y enérgica co-editores, artistas y colaboradores. La trayectoria previa de Hernán Cardinale co-director editorial de *Mónadanomada*, -nombre que encuentra su significado en la idea de una “unidad de sentido en movimiento continuo”-, tiene también fundamental importancia en la concepción integral del libro. Hernán y Julieta se conocen en 2004 editando una de las revistas de la Mesa de Escrache en el marco de la interacción de los activistas de los escraches con el movimiento de fábricas recuperadas. Desde allí continúan el camino juntos asociando saberes y experiencias definiendo como línea editorial la publicación de iniciativas provenientes de actividades y prácticas de actores comprometidos socialmente o de colectivos de arte y política combinando de esta forma un proyecto laboral con la difusión de materiales ligados al área de los derechos humanos y que exceden la producción de las organizaciones de familiares³⁵. *Dibujos Urgentes* les pertenece como autores-editores. Es una

³⁴ Texto de Julieta Colomer escrito para este artículo.

³⁵ Como ejemplo podemos citar la edición del libro *Nunca más* de la APDH de Neuquén a los 30 años del golpe de estado, *Yomemorisetodo*, libro de cuadros de Carolina Ghigliazza Sosa, hija de padres desaparecidos o los 8 fascículos

propuesta que se nutre y no reniega de las experiencias colectivas previas, pero que simultáneamente se desvincula de la agrupación H.I.J.O.S para contribuir a la realización de una narración polifónica intergeneracional bajo la batuta de los *hijos e hijas de la misma historia*³⁶.

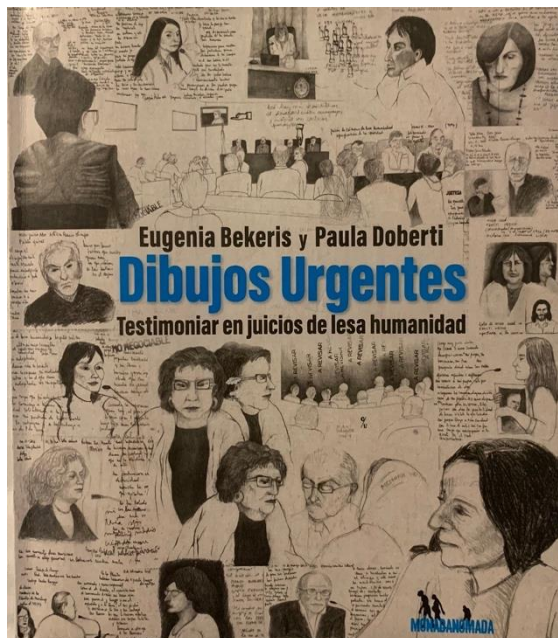


Imagen 13. Tapa del libro *Dibujos Urgentes*.

En consonancia con lo dicho hasta aquí hay que remarcar que tan interesante como el objeto libro es el proceso de edición y la relación que se estableció entre todos aquellos que intervinieron en la publicación. El material de partida fueron los cientos de dibujos a mano alzada de Bekeris y

dedicados al movimiento obrero argentino y al trabajo autogestionado aportando con esta iniciativa una herramienta de política cultural dentro de una fábrica.

³⁶ En la revista de la Mesa de Escrache de 2003 encontramos la definición de esta acción. Allí se puede leer la importancia que se le adjudica al trabajo mancomunado de los hijos e hijas de con la generación a la cual pertenecen: “Los años que sucedieron a la dictadura estuvieron signados por el silencio y el olvido, por la pasividad y el conformismo. Fueron años difíciles, de desencuentros, de impunidad, de perdón y reconciliación. Frente a eso, los hijos parimos nuestra respuesta. Creamos una herramienta que irrumpió en la escena política animándonos a gritar nuestra verdad, a denunciar la impunidad de los genocidas que, en plena democracia, caminaban libremente por las calles de sus barrios amparados en “leyes del perdón”, votadas y decretadas por los sucesivos gobiernos constitucionales. Fue la excusa para encontrarnos, conversar cara a cara con los vecinos y así, recuperar los lazos solidarios desarticulados durante la dictadura. Recomponer el vínculo entre la sociedad y los desaparecidos, recuperando sus memorias, sus historias, sus militancias. **El *escrache* irrumpió, y esta nueva forma de protesta nos permitió encontrarnos en la calle, con otrxs que eligieron como nosotrxs no callar las injusticias. Entendimos que todxs somos hijos de la misma historia. Nuestra generación es hija de la misma historia.** Los hijos desenmascaramos a los asesinos, rompimos su anonimato. Los pusimos en evidencia mostrando que en cada barrio se ocultaba un pasado aterrador, un silencio sostenido por hombres y mujeres capaces de violar, torturar, fusilar y robar bebés”. Las negritas nos pertenecen.

Doberti realizados en el lapso de 10 años. Puestos unos al lado de los otros lo que emergió como una evidencia fue la narración histórico política que se organizaba a partir de las imágenes por encima del aspecto visual de las mismas. En consecuencia, nunca se pensó en la edición de un libro de arte o en mostrar simplemente el trabajo de las dibujantes. Cuentan los editores que desde el comienzo se trató de construir un todo que actuara desde esta totalidad provocando en el lector nuevas sensaciones y experiencias que favorecieran la transmisión del contenido. Así fue como rescataron la idea de la urgencia del testigo para preguntarse luego quién es el testigo, qué es testimoniar, ante quién se testimonia y cómo es y se produce la escucha. Dicen Hernán y Julieta:

Lo que descubrimos a lo largo de la producción del libro es que el interés que despierta es justamente porque que te logra involucrar a vos en un tiempo dónde la escucha empezó a tomar un lugar, donde la escucha empezó a ser un sujeto que implica ciertas coordinaciones culturales sociales, culturales, preocupaciones políticas... Esa escucha tiene un amparo en el libro³⁷.

El desafío que nosotros tomamos como propio es que el rol de dar testimonio, el lugar protagónico del testimoniante fuera respaldado por una convocatoria a diferentes personas del universo de los derechos humanos para que dieran sus diversas experiencias de dar testimonio³⁸.

Reconstruir la historia, escuchar, estructurar la disposición del relato, todo ello requería según los autores y editores, pensar en términos de escenas enlazadas por voces autorizadas. En este sentido los editores se movilizaron, escribieron cartas a diferentes personas, les solicitaron textos, los retrabajaron junto a ellos cuando fue necesario y finalmente los incorporaron a la versión final del libro. Así a los dibujos se les unen las voces de los testimoniados con la de una fiscal, una psicóloga que acompaña a los testigos, un juez, una asesora de las querellas, una sobreviviente... Este ejercicio no fue nada simple para los editores puesto que tuvieron que derribar la idea del “prólogo a la obra artística” que estaba presente en aquellos que se comprometían a escribir pero que veían en la publicación el mérito de los dibujos testimoniales sin reparar en el hilo conductor que los sostenía. Sorteado este obstáculo, los textos se incorporaron como eslabones necesarios de una cadena cuyo objetivo era enlazar diferentes aspectos y vivencias del testimonio dado en sede judicial explicando cómo ese proceso es la obra de una multiplicidad de personas y no simplemente de la trilogía testigo-juez-imputado. Un proceso que comienza mucho antes de entrar al tribunal y que como afirma Graciela Daleo³⁹ en la solapa “apela a los múltiples soporte de lo que se define como Memoria, Verdad y Justicia”.

³⁷ Entrevista con Hernán Cardinale, octubre de 2021.

³⁸ Entrevista con Julieta Colomer, octubre de 2021.

³⁹ Graciela Daleo fue correctora del libro y restituyó los nombres y sobrenombres citados. También impulsó a que aparezcan los dibujos de los represores



Todos los meses íbamos a averiguar si podíamos encontrarlos. Hice cinco hábeas corpus de resultado negativo. Yo solo pude ir a la iglesia. Ir y venir. Llorar. Supimos que estaban en la Brigada de Investigaciones porque el día después del secuestro, llamaron por teléfono a la casa. Un anónimo. Después supimos que había sido la madre del cabo Mendoza. Él estaba de guardia y lo reconoció a Roberto, mi cuñado. Decía que era un error que el "Doctor" estuviera allí detenido. Roberto le había salvado la vida a su hijo. Las familias Fernández y Colomer eran antipersonistas. Cuando Roberto se recibe de médico, va a trabajar a Carlos Paz, Córdoba. Luego se le une Cristina. Pienso que estando allí, empiezan a ver otra realidad y cambian sus vidas.

Esther Aguilera / Testigo / Megacausa Subzona 15 / junio 2019



El 20 de mayo de 1977 a las 5 de la mañana entra gente del ejército y la policía. Estábamos mis cuatro hermanos y yo, mis padres, mi tía abuela y mi tío Enrique. Entran y se llevan a mi mamá, mi papá y a mi tío. Nosotros nos quedamos con mi tía abuela. Vuelven y se llevan los autos también. Dos días después nos llama alguien no identificado y nos dice que están lastimados, que piden comida, abrigo y un abogado. Nunca más se supo del paradero de los tres. Fue y es doloroso. Todos fuimos víctimas. Yo tenía un año y medio. Mi vida con mis abuelos, mis tíos y mi camino de militancia en la agrupación H.I.J.O.S., me dan fuerza. Quiero agregar el hecho de estar aquí con la familia. Pedimos justicia.

Mariano Colomer / Testigo / Megacausa Subzona 15 / junio 2019

Imagen 14 : Página tipo de *Dibujos Urgentes*

Si al ojear rápidamente la publicación, las imágenes pueden provocar a simple vista un sentimiento abrumador o de desorden casi caótico, la estructura del libro pretende lo contrario. Utilizando los textos como entradas, a partir de ellos se van recorriendo diferentes etapas del acto de testificar (en las escenas mencionadas) y es a partir de este orden que se ubican los dibujos atendiendo a que su sumatoria muestre la mayor diversidad posible de procesos y situaciones acaecidas en las audiencias relacionando siempre el lazo que cada uno de los intervinientes tiene con el testigo. Esta organización se refuerza mediante páginas que actúan como laceraciones, cortes en el ritmo de lectura. Frases pequeñas, elegidas cuidadosamente y provenientes de sujetos con identidades muy disimiles van dando cuenta de sus experiencias y recuerdan al lector que no está ni estuvo ajeno a la sociedad concentracionaria. Podemos leer en la página de abertura del libro: "...Si es desordenado el hilo de mi narración es porque fue desordenada la manera en que me fui enterando". Y un poco más adelante:

[...]Mi vieja nunca me dijo lo que había pasado y yo aprendí que no tenía que preguntar [...]En El Olimpo había detenidos. En las celdas no los vi, pero entraba gente y no salía [...] Capucha era el infierno. Que nos pasaran ratas por encima era lo de menos [...]Se organizaban partidos de fútbol: legales contra ilegales. Los militares buscaban denigrarnos de cualquier forma [...]Nos atormentaban con la música del Mundial y Hasta siempre comandante [...]Estuve todo el tiempo tabicada. Me hice una barrera interior y no les hablaba a los guardias [...] Me acuerdo de la mirada gélida de Cobani. Creaban desconfianza entre nosotros [...] Había unas 45 personas que fueron subidas al avión en estado de somnolencia, como si estuvieran drogadas, en estado delirante [...]Volví a ver a Pernías en el carnaval de 1978 en la ESMA, porque se puso una máscara de Frankenstein para asustar a la gente [...] (Berekis y Doberti, 2020, p. 131).

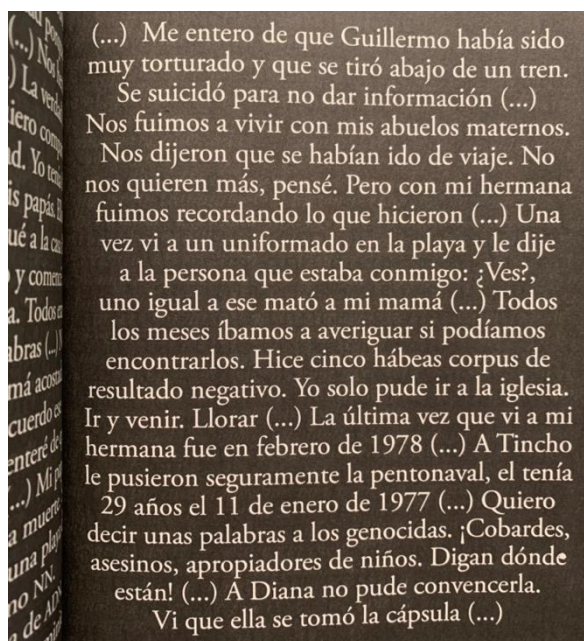


Imagen 15 : Página “separador” tipo de *Dibujos Urgentes*

La apertura de la publicación está en manos de Hernán y el cierre de *Dibujos Urgentes* lo constituye el texto *Archivo en construcción de documentos visuales y textuales* escrito por Bekeris y Doberti. En él se narra el comienzo del registro documental y testimonial que fueron armando las artistas y se afirma que lo que se dibuja es lo que se ve y se escucha tanto en el estrado judicial como en los cuartos intermedios. Dicen las autoras:

Aprendimos a escuchar dibujando, escribiendo, tomando nota de los testimonios, fragmento por fragmento. Entendimos de a poco dónde, cómo y qué mirar para comprender qué está ocurriendo detrás de lo que se ve, cuáles son las intenciones de los abogados defensores y de las querellas. Nuestro apuro inicial por exigir justicia se transformó en asimilar que es necesario asumir la espera en búsqueda de la verdad. Supimos que no es posible ocultar la verdad y que esta puede abordarse desde nuestra práctica. Con el tiempo descubrimos que nuestra tarea se nos tornó imprescindible y que podemos comunicar y transmitir experiencias, antes impensadas y que parecían intransferibles, a través de nuestros dibujos. Comprendimos que nuestro trabajo guarda una información que no fue posible abordarla de otro modo, y que lo que hemos escrito en el papel, permanecerá allí a salvo ... (2020, p. 171-172).

En el interior del libro encontramos una sección dedicada enteramente al testimonio familiar de los Colomer. Allí cada miembro cuenta su propia historia y la presenta desde ángulos muy distintos. Mientras que algunos estuvieron presentes en el secuestro de sus padres y pueden dar prueba de ello, otros supieron de la desaparición del familiar mucho más tarde. En el caso de Julieta se trata del primer testimonio judicial y este llega 42 años después de ocurridos los hechos, de ahí que falta de pruebas para exponer, el suyo sea un testimonio politizado centrado en el reclamo. En el que puede leerse lo siguiente:

42 años después estoy sentada frente a la justicia. Exijo mi derecho al sentido. Deseo aportar otra visión y otros valores que nos permitan reconstruir la memoria de quienes sin posibilidad de defenderse, ni derecho a réplica, fueron aniquilados. [...] Ahora les toca a ustedes, señores jueces, ¡Hagan historia! Sepan enlazar este capítulo del horror acontecido en esta ciudad hace 42 años en la historia de las y los argentinos (2020, p. 117-119)

Dibujos Urgentes es una discontinuidad dentro de la continuidad. Aun si aquí la autoría es destacada, como en el siluetazo, podemos ver cómo nuevamente el artista pasa voluntariamente a un segundo plano privilegiando el compromiso subjetivo con el objetivo político del proyecto del cual forma parte a su arte. Los dibujos, definidos por sus propias autoras como *acción documental histórica*, tienen carácter de prueba de la existencia del testimonio y ese testimonio es un elemento de la acción de testimoniar. Al salir de los tribunales integrando una publicación cuya forma es dialógica, el dibujo-documento pierde su individualidad. Desde su lugar en el “todo” trata de mostrar la imposible clausura del relato incitando al lector para que vaya completando estos vacíos o mínimamente se pregunte por aquello que falta. Las historias individuales que indefectiblemente quedan afuera del objeto procesal que se juzga en los tribunales y la necesidad de reconstruirlas, excede las demandas de juicio y castigo de ahí que *Dibujos urgentes* sea un libro que se autoprocleme en, desde y para la acción.

A modo de conclusión

Las estrategias testimoniales de condena social de los *hijos e hijas de* estuvieron marcadas en sus comienzos por la necesidad de impedir que los responsables de la desaparición y del asesinato de sus familiares quedaran impunes aún si esto requería la confrontación directa con los represores. Detrás de la condena social se ubicaba la condena real como inaccesible y la responsabilidad del poder judicial democrático en que esto fuera así. Cuando la condena real tomó forma, aun si no es exactamente la esperada, recuperar la historia de lo pasado comenzó a tener una relevancia fundamental para abordar una nueva etapa en la cual se hace sentir fuertemente la presencia organizada de las generaciones que no vivieron el período dictatorial. Para quebrar el silencio, para transmitir las memorias, hace falta un relato y no son ni los represores ni el tribunal quienes pueden aportarlo. En cada expediente y en cada causa judicial se narran situaciones particulares y es asociando experiencias singulares que puede comenzar a esbozarse una experiencia común que dejen espacio para la manifestación de memorias colectivas. Por ello la condena social toma la impronta de la publicidad del testimonio y en ese hacer muestra los límites del discurso familiar. *Dibujos urgentes* participa de esta etapa sacando de los tribunales esas historias y articulándose con otras prácticas colectivas dado que en el presente, las estrategias de condena social son

simultáneamente herramientas pedagógicas que permiten enlazar discursos intergeneracionales con el objetivo de dejar marcas narrativas integrales (palabra y cuerpo) sobre las cuales se espera se puedan asentar progresivamente la memoria colectiva de los *Nietes*⁴⁰ y de los por-venir.

⁴⁰ *Nietes* es una organización nacida en la ciudad de La plata integrada principalmente por nietos y nietas de desaparecidos y desaparecidas, asesinados y asesinadas durante el Terrorismo de Estado

BIBLIOGRAFÍA

- ASOCIACIÓN MADRES DE PLAZA DE MAYO, *Diario de las Madres de Plaza de Mayo*, Año XI, N° 124, octubre de 1995, Buenos Aires
- BASTIDE, R. (1997). *Art et société*. L'Harmattan.
- BEKERIS, E. y DOBERTI P. (2020). *Dibujos urgentes. Testimoniar en juicios de lesa humanidad*. Mónadanomada editorial.
- CASTELLS M. (1998). *La era de la información. Vol. 2. El poder de la identidad*. Alianza.
- COLOMER J. (2015). *Escrache, imágenes de una generación que nos devolvió la historia*. Mónadanomada y El zócalo Editores.
- CRENZEL, E. (2015) “La reconstrucción de un universo: los archivos sobre el sistema de desaparición forzada de personas en la Argentina”, en *From the Ashes of History: Loss and Recovery of Archives and Libraries in Modern Latin America*, Carlos Aguirre y Javier Villa-Flores (eds.). A Contracorriente, Carolina State University. 145-196
- DUHALDE E. L. y ROUSSEAU F. (2015). *El ex detenido desaparecido como testigo de los juicios por lesa humanidad*, Fundación Eduardo Luis Duhalde.
- GORINI, U (2017). *La otra lucha: historia de las Madres de Plaza de Mayo, Tomo II (1983-1986)*, Editorial Edulp.
- (2017). *La rebelión de las Madres. Historia de las Madres de Plaza de Mayo. Tomo I (1976-1983)*. Editorial Edulp.
- GUARINI, C. (2017). *Antropología visual de la ausencia*, Sans Soleil ediciones.
- H.I.J.O.S. (2012). *Acá se juzga genocidas*. Facultad de Filosofía y letras Universidad de Buenos Aires
- H.I.J.O.S (2001). *Revista H.I.J.O.S*, Año 6, número 11, Invierno, Buenos Aires.
- LONGONI A. y BRUZZONE G. (comps.). (2008). *El siluetazo*, Adriana Hidalgo editora.
- MESA DEL ESCRACHE POPULAR DEL OESTE, *La memoria subversiva*, noviembre de 2004.
- MESA DEL ESCRACHE POPULAR, *Piedra libre N°3*, septiembre de 2004, Buenos Aires.
- VV.AA. (2009). “Suplemento : Las siluetas de los desaparecidos en Argentina son una forma genuina de arte activista”. *La vanguardia*, 8 de julio.
- WIEVIORKA, O. (1983). « Du concept de génération à la notion de comtemporanéité ». *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, abril-junio. 257-270
- MELUCCI, A. (1994). “Asumir un compromiso: identidad y movilización en los movimientos sociales”, en *Zona Abierta 69. Movimientos Sociales, Acción e Identidad*, Marisa Revilla (comp.).153-180

WEBGRAFÍA

ASOCIACIÓN MADRES DE PLAZA DE MAYO, “La marcha de las máscaras” en <https://madres.org/index.php/35-aniversario-de-la-marcha-de-las-mascaras/> consultado en diciembre de 2021

BEKERIS Eugenia y DOBERTI Paula, *Dibujos urgentes* en <https://dibujosurgentes.weebly.com/quieacutenes-somos.html> consultado en octubre de 2021

Article I. VIDAL VALENZUELA Sebastián, “Nelly Richard, Arte y Política 2005-2015”, en <https://artishockrevista.com/2018/08/04/arte-y-politica-2005-2015-de-nelly-richard/> consultado en diciembre 2021.

Article II. PISONI Carlos, *La remera de Astiz. A 19 años de esta imagen que recorrió el mundo*, <https://www.elcohetelaluna.com/la-remera-de-astiz> consultado en septiembre de 2021

ENTREVISTAS

Serie de 2017 a 2021

Hernán Cardinale

Oswaldo Barros

Ana María Careaga

Ricardo Maggio

Entrevistas a H.I.J.O.S.

Serie de 2001 a 2003

Marcia

Mario

Natalia

Margarita

Julieta Colomer

Serie de 2017 a 2021

Julieta Colomer