

## Pensar la posibilidad del no silencio MEMORIA Y ESPACIO PÚBLICO

**María de la Victoria Pardo**

Universidad Nacional de Quilmes (Argentina)

### Resumen

El presente ensayo propone pensar la memoria desde las distintas expresiones culturales en torno a ella en la actualidad. A partir de algunos ejemplos artísticos, de distinto origen, se busca ejemplificar cómo hay una idea de construcción constante de la memoria a partir de objetos que intervienen en el espacio público. No se busca reproducir lo dado ni lo estático, como se ha considerado a los monumentos, sino desde la posibilidad de generarnos preguntas para que el proceso de comprender el presente y el pasado reciente sea comunitario y plural. El diálogo permite compartir vivencias y narraciones, y así evadir la omisión, aportando desde distintos lugares a la construcción de la memoria.

**Palabras clave:** memoria, política pública, arte, violencia.

La sangre se ha secado. Las gargantas se han callado  
[...]. No se oyen más pisadas que las nuestras.  
*Noche y Niebla. A. Resnais.*

Las primeras preguntas que generaron la necesidad de problematizar la memoria surgen a partir de leer acerca de las cosas que remiten a su construcción, a la necesidad de recordar colectivamente. Posiblemente, al pensar en esas cosas –objetos– los monumentos nos resulten familiares porque forman parte de lo que aprendemos desde los primeros años escolares. Nos han contado hechos y vemos a los próceres o personajes protagonistas, reconocidos históricamente materializados en bronce, mármol, piedra, yeso. Están levantados sobre pilotes o bloques estructurales que les dan altura, impronta, carácter. Están repetidos en plazas, calles, diagonales. Hay antecedentes que indican el estudio acerca de la memoria y su relación con lo colectivo e individual (Halbwachs, 2004); otros dialogan con esos escritos y plantean que la posmodernidad piensa la memoria en términos de “memoria total”, relacionando ambas grandes categorías con la restauración de pueblos, monumentos, la escritura constante de autobiografías, etcétera (Huysen, 2007). Sin dudas hay diálogos en torno a la problemática de la memoria; sin embargo, al encontrar otras experiencias, incluso individuales, como la de sobrevivientes que han decidido escribir sobre su vivencia; o artistas, arquitectos, otros teóricos, que buscan preguntar acerca de cómo recordamos, cómo hacemos preguntas, cómo conversamos entre nosotros, cómo construimos narraciones que sean dinámicas, que permitan seguir investigando, conociendo acerca de ciertos acontecimientos del pasado lejano o reciente,

allí es donde se ven cruces interesantes acerca de cómo representar el pasado, cómo hacer presentes a los ausentes, sin caer en la omisión. Pretendemos que a partir de algunos ejemplos, podamos comenzar a delinear aproximaciones en este campo.

Quienes ya no pueden contar su presencia en el mundo merecen y deben ser visibilizados por (nos)otros. En el camino reconstructivo de la memoria y de la reflexión al respecto de ella, simultánea y continua, nos encontramos con objetos que, siendo resultado de técnicas artísticas, cumplen una función social, cultural y política. Es decir que su fin no es solamente pertenecer al mundo del arte, sino más bien problematizar una situación en el cual las voces de aquellos que no están, muchas veces carecen de lugar. Hay algunos escritores, como Semprún, que mencionan que “La historia está fresca, en definitiva. No hace ninguna falta un esfuerzo particular de memoria. Tampoco hace ninguna falta una documentación digna de crédito, comprobada” (Semprún, 1995: 25). Sin embargo, construimos objetos y repetimos anécdotas o historias, felices y terribles, constantemente, con lo cual podríamos pensar que al menos desde algunos sectores sociales sí es necesario utilizar documentos, probar que algo ha sucedido o, al menos, hacer el esfuerzo para que algo o alguien no sea olvidado.

El escritor expresa, en *La escritura o la vida*, que “siempre puede expresarse todo, en suma. Lo inefable que tanto se habla no es más que una coartada [...]. Siempre puede decirse todo, el lenguaje lo contiene todo” (Semprún, 1995: 26). El escritor es un aparecido, alguien que como otros, no tantos, ha vuelto de la muerte. Él ha sobrevivido a Buchenwald (1). Los casos conocidos de Semprún y de Primo Levi que relacionan sus experiencias como sobrevivientes de campos de concentración (lager) en el Holocausto con su expresión escritural es un ejemplo, entre otros, que desarrolla el uso memorial de hechos en ese período de tiempo y los enuncia para que sigan vivos. El caso de *Y cada uno fue alguien* (Chernofsky, Phil, *And every single one was someone*, Israel, Geffen Publishing, 2013) es diferente (2). Aquí nos encontramos con un objeto que tiene la apariencia de un libro, solo que no hay narración ni puntos y comas, ni silencios en la lectura de las 1.250 páginas que lo componen. Hay solo una palabra, repetida seis millones de veces: judío. El anonimato de las víctimas se visibiliza en pilas de zapatos, anteojos, en los vacíos de las camas, y es la condición de la omisión, de congelar los hechos como algo pasado y no buscar la construcción de una presencia, sino, más bien, una conclusión que sea determinante, lo que convierte estos actos en faltos de humanidad y adjetivados con violencia. El objeto-libro de Chernofsky busca discutir la omisión, sin subjetivar cada caso, pero intentando generar un primer choque con el recuerdo. Alejandro Kaufman explica que “el antisemitismo se convierte en un problema no cuando hay quienes hablan o actúan contra los judíos, sino cuando esto ocurre en un marco de silencio, indiferencia o cualquier otra forma que asuman la omisión y la denegación” (3).

Las formas de dialogar con esa condición de anonimato y de intentar revertirla es, en parte, nombrarlos y recordarlos. Por supuesto que la tarea no termina allí y los procesos dialécticos donde se pueda comprender, problematizar y rehacer las historias que otros han borrado son necesarios. Hay intelectuales

que encuentran que algunas campañas u objetos como el libro de Chernofsky minimizan el problema. El director del Yad Vashem, Avner Shalev, pone en debate los aportes de dichos objetos: "entendemos que la vida humana, los seres humanos, los individuos están en el centro de nuestra investigación y educación. Es la razón por la cual invertimos tanto en tratar de recuperar a cada ser humano, su nombre, y los detalles sobre su vida" (4). Ahora bien, cabe preguntarnos si consideramos que los objetos (monumentos, memoriales, escritos, etcétera) por sí mismos limitan nuestro proceso autorreflexivo sobre la memoria. Estos objetos poseen su origen en el seno del arte, sin embargo, la característica alegórica permite ver "ese algo de la obra que nos revela otro asunto, ese algo añadido, [...] el carácter de cosa de la obra de arte" (Heidegger, 1996). Lo oculto es el discurso que no siempre subyace con la combinación de materiales, que no es menor y también comunica, sino que expresa una relación directa con su época. Quienes aportan preguntas y críticas acerca de la condición estática del problema de la representación de la memoria, trabajan constantemente para que el vacío generado por lo/los que no está/n sea más visible que nunca. Dice Semprún que "no hay más que dejarse llevar. La realidad está ahí, disponible. La palabra también" (Semprún, 1995: 25). La ausencia no es falta de significación, la omisión sí. Darle al recuerdo una forma material que sea visible en el espacio público con la posibilidad de la emergencia de un diálogo comunitario, esa es una de las tareas fundamentales de varones y mujeres que se plantean el arduo camino de mantener la memoria. Lo que la potencialidad creativa humana debe y puede buscar a través de artefactos estéticos y artísticos es que la pregunta y el diálogo logren inmiscuirse en la conciencia toda. La acción de los cuerpos sobre los materiales indica formas culturales determinadas de pensar las problemáticas. Los aparatos (la perspectiva, el cine, la fotografía) son una configuración del aparecer del acontecimiento, crean nuevas condiciones de temporalidad y de espacio, transformando así, la sensibilidad (Déotte, 2007). En el proceso de representar la memoria se ponen todos los aparatos en juego, incluso al mismo tiempo; porque abren posibilidades para construir críticamente la memoria de los presentes y los ausentes. Las transformaciones de lo sensible, no se dan solo en el productor del objeto o en el individuo externo, consumidor del objeto, el cambio se da en simultáneo, es el objeto el que modifica su entorno, el aparato el que interviene, y a su vez el entorno cambia. Los individuos cambian. La comunidad cambia.

Al pensar en la intervención del espacio público desde un lugar artístico contemporáneo, encontramos que monumentos y esculturas se erigen quietos en pueblos, ciudades, costaneras. No todos estos ejemplos se dieron al mismo tiempo, ni tampoco se comprendieron de la misma manera. La escultura es parte de un desarrollo técnico dentro de la esfera del arte que pone en discusión la representación a partir de la materia y su relación con el espacio. Las esculturas tienen un carácter artístico y estético. Siguen los cánones de la academia en algunos casos, en otros discuten con ellos, pero su fin, como obra de arte, es exhibitivo (o al menos pueden observarse, ya sea en el espacio común como en una institución museo). En el caso de los monumentos, dice Aloïs Riegl que toda obra artística que posea valor histórico es un monumento. Obviamente que, desde este punto de vista, todo objeto será útil para poder comprender el pasado, sin

embargo, Riegl, en tanto historiador del arte, menciona que el valor que se le otorga a los objetos es relativo y cambia porque la concepción del objeto y su función social también se modifica (en diálogo con Déotte, hay individuación, hay modificación de la sensibilidad). En los monumentos encontramos tres características de valor: lo artístico, lo histórico y lo conmemorativo intencionado: "El valor conmemorativo intencionado tiene desde un principio, esto es, desde que se erige el monumento, el firme propósito de, en cierto modo, no permitir que ese momento se convierta nunca en pasado [...] aspira de modo rotundo a la inmortalidad" (Riegl, 1987: 67). Los monumentos son objetos colocados en espacios determinados de las ciudades y lugares habitados, que conservan la idea de personaje o acontecimiento histórico, de un modo estático, quieto. Pero si las representaciones fuera otras: baldosas con nombres inscriptos en veredas de la ciudad, un agujero orientado hacia abajo, que nos obligue a mirar la grieta generada por (nos)otros, un banco de plaza vacío en el parque de una Universidad, una bandera a media asta en un estadio de fútbol chileno en el transcurso de un partido. Efímero y plausible de modificación, eso nos propone una nueva forma de construir la memoria, eso proponen los memoriales y los "antimonumentos". Tal es el caso del artista alemán Horst Hoheisel, quien piensa que los monumentos dicen mucho más de nosotros mismos que de las víctimas y su historia, y a partir de esto, propone la idea de "los "antimonumentos" o monumentos negativos como un nuevo y radical arte de la memoria [...] como una oposición meditada y sistemática a toda forma de autoritarismo y a la instrumentalización de la memoria con fines políticos inmediatos" (5) El monumento es un objeto que se utiliza para visibilizar ciertos individuos o hechos de la historia de una comunidad; son las clases dominantes y poseedoras de la hegemonía cultural y simbólica quienes llevan adelante dichas planificaciones. En la búsqueda por mantener viva la memoria, el monumento pierde funcionalidad, como dice el artista alemán Hoheisel: "los monumentos están vivos mientras se discute sobre ellos. Una vez instalados, esas moles de mármol, bronce o concreto, por más grandes que sean se vuelven invisibles, se olvidan. Vuelven a estar vivos cuando se empieza a pensar en su demolición". La tarea de las últimas décadas que han llevado adelante intelectuales, arquitectos/as, estudiantes, artistas, investigadores/as y otras/os ha sido la de desarrollar y pensar políticas y acciones que ayuden a la construcción comunitaria de la memoria. Quedarnos en la crítica al objeto en sí, es decir al monumento que funciona en parte como dispositivo de control simbólico: de refuerzo del aprendizaje escolar en tanto elemento repetido –pero por fuera de la institución educativa–; sería invalidar la posibilidad de una auto crítica de cómo entendemos y reproducimos nuestra propia historia.

Una forma de comprender(nos) subjetiva, social e históricamente es acumulando experiencias e intercambiándolas. Casi como la figura del narrador benjaminiano que propone el diálogo como herramienta entre individuos. Quizás la intervención con un grafiti al monumento a Roca en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires sea la forma en que nuevas generaciones ven a J. A. Roca. Remover o limpiar esa tinta, ¿sería anular las expresiones actuales en pos de mantener un *statu quo* socio-político? Si un grupo social se conforma de singularidades, de experiencias subjetivas, si tiene una sensibilidad que muta a partir de los

distintos aparatos que se crean y recrean la visión del estado de las cosas, entonces ¿No cabría comprender todo como un proceso social constante? El presente contiene al pasado y al futuro. La memoria activa es potencialmente emancipadora, en tanto permite que uno construya el presente sin repetir errores indecibles.

Los memoriales, en tanto objeto artístico o arquitectónico, incluso efímera en su acto performativo, posibilitan el diálogo, la intervención y la construcción de conjunto. Generan preguntas. A diferencia de los monumentos son construcciones que por lo general se realizan en veredas, calles, parques. Ambos fenómenos intervienen el espacio público, pero el memorial es transitado por nosotros, los transeúntes. No debemos pasar por el costado o mirar hacia arriba, los caminamos, los construimos con otros objetos, los escribimos. De alguna manera, pareciera que los memoriales son objetos vivos que funcionan con la potencialidad que le damos los sujetos. Las baldosas que recuerdan a las personas desaparecidas durante la última dictadura militar en la Argentina se encuentran en las calles de muchos barrios juntas o separadas, coloridas o no; son un ejemplo de objeto que no cumple tanto una función estética, sino más bien una función política. El objeto por sí mismo no acomete la acción de recordar, somos nosotros quienes al ver el objeto al interactuar con el podemos reflexionar acerca del hecho al que se hace referencia. En la ciudad de La Plata, el proyecto inscripto como "Baldosas blancas de la memoria, la verdad y la justicia" (6) genera baldosas que construyen una marcación urbana de los sitios donde haya sido asesinado o desaparecido un habitante de dicha ciudad. Lo interesante de este proceso y de lo que sucede en la Ciudad Autónoma así como en la ciudad de Rosario es que si bien el estado ausente de la persona continúa, la acción de nombrarlo, de contar su particularidad a través de una imagen, un símbolo o simplemente su nombre, permite que sepamos que existió. *La Base central de nombres de víctimas de la Shoá* (Holocausto), cuyo origen se encuentra en Yad Vashem (7), se ocupa de registrar nombres y datos biográficos de quienes no están identificados, siendo aún anónimos. Si bien el proceso es virtual, la posibilidad de incluir una fotografía que subjetive a la persona de la cual se conoce el nombre permite acortar aún más la distancia entre la ausencia y la omisión.

Las 86 placas de bronce sobre la calle Pasteur que ocupan baldosas en el recorrido de cuatro calles en un núcleo comercial de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires con el objetivo de recordar a las personas asesinadas en el atentado a la AMIA en 1994 son un memorial que se asemeja a las baldosas por la última dictadura militar en la Argentina, solo que aquí fueron 85 muertos identificados y una placa más que tiene la denominación NN. Sin embargo, en este caso particular, además de las placas emplazadas en baldosas, un monolito de material (cemento) al lado de algunas de ellas que repiten la original y 86 árboles plantados; desde el Espacio de arte y el Área de comunicación de la Institución, todos los años se realizan diversas actividades, se producen objetos como posters, mazos de cartas, un simulador, etcétera; es decir, que pretenden llegar a cada uno de sus posible interlocutores a través de una diversidad de aparatos, ya sea fotográficos, audiovisuales, historias orales de quienes sobrevivieron; podríamos analizar estas acciones

como la creación de un escenario para que cada individuo pueda experimentar lo acontecido y ayudar a construir el tramo presente.

Todos los ejemplos que acontecen en las calles, plazas, parques, costaneras, patios, están creados para ser habitados, para apropiarnos de los elementos dados y crear reflexiones nuevas. Las experiencias tomadas aquí sirven para trazar líneas que aporten a la discusión de cómo entender el presente y el pasado recientes. Existe la posibilidad de generarnos contradicciones sobre el pasado y el presente a partir de un conjunto de recuerdos, y estos objetos pueden servir como disparadores para un proceso constante que reside en no olvidar, como mencionaba Hoheisel. Esa es la fuerza de la memoria, que permite que podamos liberarnos subjetivamente de “verdades” para poder comenzar a construir posibles, plurales, colectivos.

## Notas

- (1) “Para la llamada solución final de la cuestión judía en Europa, el nazismo organiza el exterminio sistemático en el archipiélago de campos especiales del conjunto Auschwitz-Birkenau, en Polonia. Buchenwald no forma parte de dicho archipiélago. No es un campo de exterminio directo, con selección permanente para el envío a las cámaras de gas. Es un campo de trabajo forzado, sin cámaras de gas. La muerte, en Buchenwald, es producto natural y previsible de la dureza de las condiciones de trabajo, de la desnutrición sistemática.” Fragmento extraído del discurso de J. Semprún en la conmemoración de la liberación del campo de concentración de Buchenwald, en Alemania, en 2010.
- (2) [http://www.revistaenie.clarin.com/arte/Holocausto-una-palabra-repetida-seis-millones\\_0\\_1075092887.html](http://www.revistaenie.clarin.com/arte/Holocausto-una-palabra-repetida-seis-millones_0_1075092887.html).
- (3) Kaufman, Alejandro. *Aproximaciones para una caracterización del antisemitismo de fin de siglo*.
- (4) Yad Vashem es el nombre del Museo de la Historia del Holocausto. <http://www.yadvashem.org/>.
- (5) <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2004/07/24/u-800082.htm>.
- (6) El proyecto “Baldosas blancas de la memoria, la verdad y la justicia” se corresponde con la Ordenanza 1.353 sancionada por el Concejo Deliberante de la Municipalidad de La Plata.
- (7) <http://db.yadvashem.org/names/search.html?language=es>.

## Bibliografía

- Déotte, Jean-Louis (2012), *¿Qué es un aparato estético?*, Chile, Ediciones Metales Pesados.
- Halbwachs, Maurice (2004), *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Heidegger, Martin (1996), “El origen de la obra de arte”, Versión española de Helena Cortés y Arturo Leyte, en Marín Heidegger, *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza.
- Huysen, Andreas (2007), *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Kaufman, Alejandro, *Aproximaciones para una caracterización del antisemitismo de fin de siglo*. Disponible en:  
<[http://webiigg sociales.uba.ar/conflictosocial/libros/violencia/18\\_KAUFMAN,%20Aproximaciones%20para%20una%20caracterizacion.pdf](http://webiigg sociales.uba.ar/conflictosocial/libros/violencia/18_KAUFMAN,%20Aproximaciones%20para%20una%20caracterizacion.pdf)>.

Riegl, Aloïs (1987), *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen*. Madrid, Visor.

Semprún, Jorge (1995), *La escritura o la vida*. Barcelona, Tusquets.