XIII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2019.

Memoriales modernos: inflexiones en la construcción de la memoria colectiva.

Noelia Cardoso.

Cita:

Noelia Cardoso (2019). *Memoriales modernos: inflexiones en la construcción de la memoria colectiva. XIII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: https://www.aacademica.org/000-023/201

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto*. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: https://www.aacademica.org*.

Memoriales modernos sobre héroes y Terrorismo de Estado. Modos de transitar y construir la memoria colectiva del pasado reciente.

Mg.Noelia Cardoso
Eje 4: Poder, conflicto, cambio social
Mesa 46: Historia y memorias sociales sobre el pasado reciente en la Argentina
Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires
silose2301@gmail.com

Esta ponencia aborda la relación entre los memoriales modernos y las prácticas de sus visitantes. La preocupación gira en torno a la tensión entre la norma que modela el recuerdo y ciertos sentidos que reporta quien transita el espacio memorial señalados como impropios. El análisis se inscribe en el campo de las disputas por la memoria y las mediaciones artísticas que se materializan en el espacio museal y abarca los lugares abiertos de memoria y sitios testimoniales que conmemoran los procesos traumáticos de las llamadas Guerra Mundial y la última dictadura cívico-militar en argentina tomando tres inflexiones que demarcan la construcción de la memoria colectiva y estructuran la repartición de lo sensible. La primera inflexión refiere al diseño arquitectónico del espacio que configuran los museos y parques de la memoria; la segunda inflexión a los modos controversiales de transitar y percibir esos lugares. Por último, una tercera inflexión refiere a la transmisión institucional del acontecimiento. Estos puntos de torsión revisten una mutua implicación y emergen a partir de la condonación pública a los visitantes de parques y museos de la memoria reciente que no reportan la conducta esperada y es sojuzgada como falta de compromiso con la memoria promovida por dichos espacios. ¿Cómo son las modalidades estéticas que se proponen para construir la memoria?, ¿Cuál es el uso de los espacios memoriales?, ¿"Nunca más" pero cómo?. A partir de estos interrogantes se espera contribuir a los debates sobre la musealización de la memoria del pasado reciente.

Memoriales modernos-lugares de memoria- arte político- transmisión de memoria

Memoriales modernos sobre héroes y Terrorismo de Estado. Modos de transitar y construir la memoria colectiva del pasado reciente.

Por respeto se prohíbe andar en bicicleta, patines,
treparse y transitar con perros sin correa
Parque de la memoria, Buenos Aires, Argentina

Como docente en la enseñanza media observé
cómo dos alumnos preparaban un machete para
una prueba de historia y uno de ellos anotaba
"desaparecidos-30.000"[1]
Dario Sztajnszrajber

Las dos citas que inician este apartado son el puntapié inicial de esta ponencia que pone en relación la institución museal y las prácticas de los sujetos; la preocupación gira en torno a la tensión entre la norma que modela el recuerdo y el vacío de sentido que reporta quien transita el espacio memorial. Para dar cuenta de esta problemática, se toman tres inflexiones que demarcan la construcción de la memoria colectiva y estructuran la repartición de lo sensible. La primera inflexión refiere al diseño arquitectónico del espacio que configuran los museos y parques de la memoria; la segunda inflexión a los modos designados controversiales de transitar y percibir dichos lugares. Por último, una tercera inflexión refiere a la transmisión del acontecimiento. Estos puntos de torsión revisten una mutua implicación y emergen a partir de la condonación pública de ciertas conductas de quien visita parques y museos de la memoria reciente. ¿Cómo son las modalidades estéticas que se proponen para construir la memoria?, ¿Cuál es el uso de los espacios memoriales?, ¿"Nunca más"[2], pero cómo?. A partir de estos interrogantes se espera contribuir de manera crítica a los debates sobre la musealización de la memoria del pasado reciente.

Se retoma la pregunta de Giorgio Agamben (2011) sobre ¿Qué es lo contemporáneo? para marcar una toma de posición relacional sobre el modo de asir la propia época y contrarrestar la forma hegemónica de entender la memoria signada por el paradigma del progreso, el tiempo lineal y la razón autofundante, sumada a una narrativa unívoca sobre la selección de

[1] Extracto del artículo "Pensar la memoria", disponible en "Nuestra cultura", N°24, publicación trimestral de la Secretaría de Cultura de la Nación 24 de marzo 2014

[2] Título del informe final de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas cuya expresión se cotidianizó para designar al límite social al Terrorismo de Estado.

sucesos que constituyen el llamado pasado reciente[3]. Agamben propone una actitud, un desfase con el tiempo vivido lo que implica percibir los desacuerdos, la oscuridad como materia productiva. Provocar el tiempo y politizarlo, supone un énfasis en afinar lo sentidos por sobre la mera explicitación de lo hallado: ver y oír aquello que subyace al registro histórico que asume como una condensación de pasados. El autor desgrana el llamado Benjaminiano de buscar los *detritus* de la historia para rearmar relatos de lo ocurrido. Bajo esta égida que deseterniza el pasado e intenta encontrar sus intersticios, el programa planteado por Boaventura de Sousa Santos (2007) permite observar las memorias en tanto *modos de producción de ausencias*. Frente a la monocultura, es la ecología como convivencia de saberes, temporalidades, escalas y productividades que posibilita correrse de la narrativa sacralizada, la saturación de sucesos impactantes y aleccionadores que dejan de lado las contradicciones y sus puntos velados.

Asumir el análisis de lo contemporáneo desde esta óptica es un intento incómodo por horadar lo que Mourice Halbwachs llama *marcos sociales* de la memoria (Halbwachs, 1994), esto es, estructuras que guían el recuerdo colectivo, complementan, acoplan, reponen los procesos de rememoración individual y estimulan ciertos repertorios sobre lo recordado. Su prevalencia se afianza por la identificación de determinados grupos sociales que fortalecen su propia subsistencia en el relato, por lo que, la selección de sucesos históricos, deviene en *operación* (Ricoeur, 2008). Ahora bien, el control sobre el pasado a través de una disposición y presentación de narrativas oficiales devela otra dimensión en su cualidad de *fetiche* (Grüner, 2006) por lo que la construcción de memoria histórica se advierte en el plano de la imagen y no de la materialidad. Bajo esta postura se asume que la representación del pasado traumático, el detalle y caracterización de ciertas vivencias prima por sobre el debate de las condiciones sociales que posibilitaron esos sucesos. Entonces se plantea el desafío: ¿Puede la memoria del capital exponer de manera sostenida los andamiajes de la producción y reproducción del horror que él mismo provoca? y de no ser así, al menos, ¿Cuáles son esas estéticas que lo sostienen?

Si bien lo social es estructurante, existe una separación que provoca la experiencia individual, marca temporalidades y define la recepción del acontecimiento. La selección del acervo cultural que construye y estimula un pasado común puede ser alterada por la vivencia

[3] Denominación atribuida a aquellos procesos históricos que datan de los inicios del siglo XX cuyos efectos impactan en el presente - grandes guerras, dictaduras- y tienen por objetivo fortalecer los derechos humanos

personal en el presente, de manera imprevista, vital. El movimiento continuo de engarce entre lo social/pasado individual/presente, en las reflexiones de Raymond Williams (1977/2009) configura una *estructura del sentimiento* donde la subjetividad rompe el espacio común y lo llena de experiencias que conviven, se superponen, colisionan y retornan lo social transformándolo.

La memoria definida como fragmento, marco, cultura fetichizada, atravesada por la experiencia mediata que la reproduce, la altera o la ignora, expone una repartición de lo sensible que es también constituida por el espacio donde se produce. Es así que el museo es visto como *lieux* de memoria (Nora, 2008) donde se condensan elementos que son parte del recuerdo colectivo y cuya configuración, a su vez, resulta de sus capas de significación. Abordar el objeto museo, y en este caso un tipo particular de institución museal como es el memorial, implica observar una distribución desigual en la conformación del mundo de la sensibilidad común (Ranciere, 2014). En esta línea, Jacques Ranciere propone la estética política como acción que promueve nuevos modos de mirar y decir, cuerpos, espacios y tiempos que posibilitan mayores grados de igualdad y subvierte la repartición jerárquica y excluyente que rige el gobierno de lo sensible.

A partir de las reflexiones descritas es que se incorpora al análisis las transformaciones del rol del museo. Andreas Huyssen (2007) sintetiza la historia de la institución que pasó de ser salvaguarda de la cultura de las élites a reservorio de "lo nacional" para concluir como objeto de consumo de masas reconvirtiéndose en una "museomanía", parte central de la industria cultural y turística de los Estados-Nación. Este recorrido permite ver en el museo los trazos que las culturas y el desarrollo que el mercado le atribuyeron y apuesta al uso de dichos lugares para reflejar las contradicciones y desplegar sus heterogeneidades. A la yuxtaposición de funciones del museo descrita, se agrega la configuración de la institución museal como *aparato estético* (Deotte, 2007) lo que marca un territorio que transmite el acontecimiento y determina sensibilidades y modos de vivenciar épocas que generan comunidad.

Esta propiedad modalizadora que resulta independiente del destino de la obra agrega la cuestión sobre el tipo de democracia que potencia dicha institución. Walter Benjamin (1934/1975) advertía que la distancia de la obra del contexto y su desacralización son efectos negativos de la modernidad pero encontraba una potencia en la utilidad política del arte en relación a las condiciones de producción del artista y su capacidad de confrontar, es decir, de

"desilusionar" al público exponiendo la realidad. Bajo esta égida, Didi-Huberman (2014) retoma esta posición sobre el arte y su rol político para interpelar la representación de los pueblos y su memoria en un mundo contemporáneo donde la reproducción y repetición de imágenes icónicas pone en peligro su esencia.

Las disposiciones esgrimidas no implican señalar un carácter negativo de las estructuras museales sino una oportunidad para repensarlas. La preocupación sobre la transmisión del acontecimiento y su representación como sostén de la vida democrática, en el trabajo de Régin Robin (2014) se materializa en la recopilación de *performances* que den cuenta de los vacíos y ausencias; en línea a la propuesta de Benjamin, promueve la rememoración como *tercer-espacio* donde recordar se de a partir de las ruinas y la carencia. Si al decir de Ricoeur la memoria es un trabajo, el museo como distribución de sensibilidades, aparato, o isla temporal permitiría cuestionar de manera provocativa aquellos modos de construcción de memoria homogeneizantes, estabilizados y restringidos al grupo social que lo arma y propone una estética que lo sustenta.

Venustas, firmitas, utilitas

Se siguen los requisitos que se expresan en el tratado de Marco Vitruvio donde toda obra arquitectónica debe cumplir los requisitos de belleza, firmeza y utilidad, expresión de la relación de los habitantes con el espacio urbano en términos de comprensión del mundo[4]. Desde esta óptica, la estructura de los memoriales analizados establece una concepción estético-social que aboga por afianzar la memoria nacional y en algunos casos - como la denominada Segunda Guerra Mundial- se proponen como pasado aleccionador para la construcción de una sensibilidad universal. De la variedad de acontecimientos y emplazamientos memoriales, este análisis se circunscribe a los espacios abiertos de memoria y sitios testimoniales sobre la Segunda Guerra Mundial y la última dictadura militar en la Argentina a partir de ciertas polémicas por las prácticas de los visitantes que fueron calificadas de irrespetuosas. Se deja de lado los actos de vandalismo ya que, como se dijo, preocupa aquí reflexionar sobre el uso democrático del espacio urbano.

[4] Los Diez Libros de Arquitectura de M. Vitruvio http://biblioteca.aq.upm.es/biblioteca_digital/vitruvio.html en Poliónhttp://cdp.upm.es/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=411139.xml&dvs=1549189015661~568&locale=es_ES&search_terms=&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY_RULE_ID=1&divType=&usePid1=true&usePid2=true

Parte de los debates de opinión que gravitan sobre los parques de la memoria citados refieren a la relación entre su diseño -materiales, estética, niveles de abstracción- y su uso. Estos espacios abiertos plantean el desafío para quienes lo recorren, donde la superposición de sentidos se inicia en la propia denominación de "parques". Amplias extensiones solitarias que combinan espacios verdes austeros con emplazamientos abstractos, bloques de hormigón y grandes esculturas geométricas de acero, hierro y bronce no son asumidos por muchos visitantes como el modo reflexivo de asir las narrativas del pasado reciente. Así lo reflejan ciertos comentarios de los *local guide* en el sitio Google sobre el Parque de la Memoria en Buenos Aires quienes recomiendan el espacio como lugar de esparcimiento y exaltan la apuesta de sus formas paisajísticas y arquitectónicas por sobre el rol memorial:

> "Lindo paseo, cuidado, con baños limpios, y lo más atractivo del lugar, el espigón w entra al río ofreciendo muy linda vista, panorama, sólo critico la falta de asientos que no hay, ni bebederos y falta sombra." (Silvia Keisar, enero 2019) o "Buen lugar, limpio, amplio y bien cuidado. No le doy 5 estrellas porque, para mi gusto, le faltan más árboles. En verano no es muy recomendable. Poca sombra (...)." (Julio González, noviembre 2018).

Estos comentarios permiten comprender cómo la ilusión de un espacio de placer ganado a la ciudad reconvierte el sentido previsto por la institución memorial. Sumado al alto que generan los parques memoriales en la dinámica de las urbes con el fin de promover la calma y el encuentro se reconvierten en lugares de recreación o escenarios para la propia exhibición artístico-deportiva -*selfies*, videos musicales, *parkour* o *skateboarding*-. Las regularidades en las prácticas que privilegian las necesidades de quienes los transitan y subversionan los espacios de memoria, muestran una inversión en la relación museo-visitante donde es el sujeto quien promueve su protagonismo por sobre el memorial y el uso literal de sus formas por sobre la representación que guía el sentido propuesto de los objetos artísticos construidos. La fuerza de lo allí recordado se traslada a quien se registra y el espacio es reasignado a escenario-símbolo. El "Yo estoy aquí" cambia la impresión sensible de la obra hacia el estado emocional del sujeto presente quien muestra prácticas lúdicas, hedonistas y alegres.

En contraposición a las conductas ligadas al uso particular del espacio, la denuncia y la interpelación a dichas actitudes deviene en la promoción racional del recuerdo como deber

colectivo y el recogimiento frente al reconocimiento que designa el trauma en la historia de la civilización. En refuerzo a los avisos que modalizan el cómo transitar, se registran tres reacciones: imputaciones, propuestas para visibilizar/aleccionar y una defensa de la libre circulación por el memorial.

Del primer grupo de argumentos que se señalan como falta de respeto se conocen por la difusión de las decisiones punitivas del Estado, instituciones museales o la condonación en las redes sociales. En el año 2015 el gobierno ruso encarceló a un grupo de jóvenes por hacer *Twerking* -baile del *perreo* en la denominación local- en el Memorial de la Segunda Guerra Mundial en Novorossiysk, al suroeste de la ex potencia soviética[5]. En el 2016 la empresa Niantik creadora del *Pokemon Go*, juego de realidad aumentada cuyos jugadores deben recorrer distintos puntos de sus barrio, ciudades y localizar a los variados personajes que se les aparecen, ateniendo a las denuncias de los museos, debió sacar de su programa los marcadores del Museo de la Memoria del Holocausto en Washington, Estados Unidos y el Museo de Auschwitz, en Polonia[6].

Del segundo conjunto de críticas como propuestas de concientización se mencionan iniciativas y reflexiones independientes. El film *Austerlitz* del cineasta bielorruso Sergei Loznitsa cuya intención fue poner en debate la apertura al turismo de los campos de concentración a partir de una cámara que registra el paso de los visitantes. A partir de este dispositivo, hizo visible la banalidad en algunos de los comportamientos de quienes visitan el centro Sachsenhausen en Oranienburg, Alemania. Sumado a dicha implicación artística pero en tono de denuncia, se menciona el proyecto *Yolocaust* (Yolo/solo se vive una vez) del artista germano-israelí Shahak Aspira. La muestra circula en redes sociales y trabaja a partir de las fotos que los turistas se toman y suben a la red riendo, haciendo piruetas y gestos frívolos sobre los bloques de hormigón del Monumento al Holocausto en Berlín. Aspira realiza una superposición de imágenes - de tiempo y espacio- para trasladar esos gestos y actitudes a las más crudas imágenes de los campos de concentración creando una sinonimia entre la representación abstracta la escultura del parque y los retratos que registran los

[5] Plataforma_grl (26 de abril 2015). Rusia: cárcel para jóvenes que bailaron 'twerking' frente a memorial de Segunda Guerra Mundial. La República.Recuperado de: https://larepublica.pe/archivo/872724-rusia-carcel-para-jovenes-que-bailaron-twerking-frente-a-memorial-de-segunda-guerra-mundial

[6] Jueves 14 de julio 2016. El Museo del Holocausto de EEUU pide que no se juegue a Pokémon Go. El Periódico.Recuperado en: https://www.elperiodico.com/es/sociedad/20160714/pokemon-go-prohibido-museo-holocausto-auschwitz-birkenau-5267245

sucesos de la época que se rememora. El origen de este proyecto surge de una preocupación personal sobre la incomprensión del pasado que debe ser recordado por parte de las nuevas generaciones; según la definición del autor, estos monumentos representan una "brújula moral"[7]. Se observa aquí que la denuncia posiciona a quien la realiza en el rol de veedor.

En el mismo plano pero ahora como crítica al propio memorial y la gestión que participó en su construcción, en el año 2010 al conocer el parque de la Memoria en Argentina el filósofo búlgaro-francés Tzvetan Todorov quien demuestra su preocupación hacia el populismo como peligro de la democracia[8], escribió que dicho emplazamiento carecía de contexto y que las personas allí homenajeadas estaban reducidas al papel de víctimas pasivas sin conocer su historia previa ni el motivo de su detención: "Cuando uno atribuye todos los errores a los otros y se cree irreprochable, está preparando el retorno de la violencia, revestida de un vocabulario nuevo, adaptada a unas circunstancias inéditas. Comprender al enemigo quiere decir también descubrir en qué nos parecemos a él."[9] En este caso, la demanda por dotar al memorial de mayor referencia histórica se propone como reaseguro para desandar las construcciones subjetivas de producción de la figura víctima-victimario y pone en protagonismo la gestión estatal que lo constituye.

Bajo esta línea se agrega las notas editoriales en el diario Clarín del periodista y escritor Marcelo Brimajer y las réplicas de la Doctora en Arte Ana Longoni[10]. En el diario *Clarín* Birmajer publica tres notas editoriales[11] y relata su sorpresa por cierto contenido de una muestra en el Parque de la Memoria a la que asocia al relato sesgado y partidario del gobierno Kirchnerista en ejercicio, reclamando el derecho a recuperar lo que denomina de manera posesiva y homogénea "nuestros recuerdos"[12]. Por su parte, Longoni publica una carta en la revista de artes visuales *Ramona* en réplica a la visión esgrimida por Brimajer, señalando el recorte intencional y malicioso que no permite entender la obra en su conjunto y la independencia del proyecto por sobre el espacio institucional. Sumada a la autoría de los

---

[7] Gunter, J (22 de enero 2017) Yolocausto:¿Está bien tomarse fotos en Monumentos que recuerdan a las víctimas del Holocausto? BBC. Recuperado en: https://www.bbc.com/mundo/noticias-38705447

[8] Todorov, T (2012) "Los enemigos íntimos de la democracia", Galaxia Gutenberg, Barcelona

[9] Tzvetan, T (7 de diciembre 2010) Un viaje a Argentina. El País. Recuperado en:https://elpais.com/diario/2010/12/07/opinion/1291676411_850215.html

[10] Longoni, A 9 de marzo 2016 La policía de la memoria. Ramona. Recuperado en: http://www.ramona.org.ar/node/58994

[11] Se cita la polémica con Longoni a modo de ejemplo pero se registraron críticas en el campo del arte con Laura Malosetti Costa y Andrea Giunta entre otros/as

[12] Birmajer, M (26 de febrero 2016) Un cartel para adulterar la historia. Clarín. Recuperado en: http://www.clarin.com/ciudades/parque-memoria_0_1517248664.html

artistas, Longoni denuncia la operación editorial de Brimajer y desmonta su argumentación demostrando que la obra era previa al período y el prestigio en la selección de jurados que participaron en el concurso público de selección de obras. Tanto los señalamientos de Todorov como los de Brimajer soslayan el cuestionamiento sobre el resto de los memoriales y los contextos de su producción, generando la idea de que existen algunos memoriales libres de valores -e incluso ellos mismos- haciendo un llamado a los contenidos y la disposición de las obras y la construcción de memoria colectiva no consensuada.

En el tercer y último grupo se hace referencia a quien defiende la libre circulación de los memoriales. Aquí se destaca al arquitecto judío Peter Eisenman, quien diseñó el monumento al Holocausto y se pronunció en contra a la propuesta de Aspira descrita anteriormente. El autor distingue, por un lado, el monumento de los lugares donde efectivamente ocurrieron las masacres y, por el otro, el sentido que le otorgó a su construcción: "(...) no hay muertos bajo mi memorial. Mi idea era permitir que muchas personas de diferentes generaciones, a su manera, trataran o no de estar en ese lugar. Y si quieren alardear alrededor creo que está bien. Pero poniendo esos cuerpos en las fotos, eso es demasiado, si me preguntas. Esto no es un cementerio, no hay gente allí debajo"[13]. El comentario de Eisenman sobre su obra en Berlín designa un giro de apertura del espacio que promueve la conciliación: habitar el memorial construido para recordar, descubrirlo, re-conocerlo o ignorarlo: "tratar de estar" con todo lo contradictorio que ello conlleve.

Las prácticas enumeradas y calificadas como indebidas permiten pensar en la vinculación del presente con el pasado y los sentidos que se proyectan a partir de la apuesta estética. Para sostenerla y contrarrestar el uso superficial del espacio, además de personal de seguridad y mantenimiento se exhiben carteles de prohibiciones y normativas que definen una forma unívoca de transitarlos donde la obediencia es percibida como sinonimia de la comprensión de los acontecimientos. El llamado a expresar un conjunto de modos y formas determinadas en el espacio recordatorio - la calma, los gestos circunspectos, la escucha- establece los trazos de una determinada sensibilidad hacia la memoria del pasado reciente que, se cree, configuran una "estética del respeto". La preocupación por las formas de demostrar honra

[13] Gunter, J (22 de enero 2017) Yolocausto:¿Está bien tomarse fotos en Monumentos que recuerdan a las víctimas del Holocausto? BBC. Recuperado en: https://www.bbc.com/mundo/noticias-38705447

homogeneizando posturas es propia de los regímenes autoritarios que asocian los modos al contenido[14] .

El silencio de los visitantes no es garante necesario para la incorporación del sentido colectivo sobre la reflexión del pasado traumático. Además de la estructura que modela las conductas y decreta las propias de las impropias estas últimas no son exclusivas ni a este tiempo ni se circunscriben a los memoriales de historia reciente[15]. La regularidad en las prácticas señaladas como inadecuadas de los sujetos y la poca difusión de propuestas para contrarrestarlos, más allá de su señalamiento, marca dos puntos de reflexión referidos a la transmisión y la hegemonía del acontecimiento. Por un lado, la extrañeza que provoca el acontecimiento debe ser reformulada por las instituciones memoriales promoviendo estrategias que permitan el paso del visitante-espectador al visitante que participa; para ello, el arte debe trabajar en la generación de ausencias e incomodidades, sensibilidades que interpelen e involucren a los visitantes en la construcción de su propia memoria como parte integrante de la comunidad. Por otro lado, el protagonismo de ciertos acontecimientos como es el caso de la Segunda Guerra gana el mercado del recuerdo, en términos de financiamiento, construcción de memoriales, industria editorial y de investigación por sobre otras masacres que van desde el etnocidio colonial hasta el genocidio armenio, pasando por las políticas de desapariciones en períodos dictatoriales -dictaduras latinoamericanas y europeas-.

Las diversas propuestas demuestran la lucha por el sostén de un consenso sobre un suceso que devino en acontecimiento y marca la sombra del posible retorno; bajo el "nunca más" que identifica el proceso de desapariciones forzadas llevado a cabo por la última dictadura militar en argentina se extiende el límite que guía el por qué recordar. Desde la perspectiva asumida en este escrito, lo que realmente está en juego es la puesta pública de las condiciones de producción del acontecimiento: los intereses económicos, la manipulación política, el enriquecimiento de sectores empresarios. Es menester cambiar la producción de lo sensible para representar los hilos del poder; desandar las narraciones en términos de héroes y villanos

[14] Parte de esta reflexión sobre el uso de las formas fue desarrollada en el artículo "Letra y música de una Nación imaginada" disponible en: http://www.academia.edu/32597773/Letra_y_m%C3%BAsica_de_una_naci%C3%B3n_imaginada

[15] Se hace referencia a cementerios y tumbas de civilizaciones antiguas en los principales centros turísticos en México, Perú, Egipto, retraducidos a "pintorescos", banal o comercial indicando una línea de abordaje futuro sobre la distancia -pasado, pasado reciente- del acontecimiento.

corriéndose del relato tranquilizador que designa culpables unívocos hacia la observación de los pueblos y sus encarnaduras cuyas dinámicas siguen presentes.

Construir comunidad

El ejercicio del análisis contemporáneo contrarresta las formas hegemónicas de pensar la construcción de memoria y revisita el rol de los memoriales desde un lugar incómodo. La enumeración de prácticas señaladas como indebidas permitió analizarlas en tanto regularidades y condujo a establecer una distancia entre lo esperable de la propuesta -recogimiento, comprensión, duelo- y cierta recepción que persiste y constituye un hecho social más que un comportamiento individual y aislado. Dicho *racconto* permitió repensar los memoriales en referencia el diseño, los modos de transitar y la transmisión de la memoria, y posibilitó correrse de los registros de la condena y la calificación polarizada respeto/falta de respeto para convertir lo asumido como disfuncional en materia productiva. Se pudo advertir que la sinonimia de parques, diseños armónicos y las tendencias artísticas en muchos casos ayudan a configurar la recepción de los acontecimientos recordados como fetiches y productos turísticos a ofrecer por los diferentes Estados-nación planteando el desafío de pensar a los memoriales por fuera de la lógica del modo de producción capitalista y el conflicto que reporta en términos de difusión y financiamiento.

Esta ponencia trató de poner en cuestión el uso democrático del espacio memorial a partir del rescate del sentido ciudadano de compromiso con la historia como hecho colectivo. Dicha práctica se cree es constitutiva del habitar social y para ello se dejó de lado la postura circunspecta la cual se demostró parte de una "estética del respeto" que no asegura la comprensión de los sucesos presentados. Es por ello que se debe reflexionar sobre dichos espacios para mover los puntos de encaje naturalizados por los visitantes y lograr que pasen de ser consumidos y banalizados lo que, se cree, es tarea de un tipo de arte que genere sensibilidades encontradas y exprese el conflicto de intereses.

Pensar en escalas y en una ecología de la opresión requiere no circunscribir el despliegue de la memoria a un acontecimiento específico, situado territorialmente y aislado, sino establecer los rasgos que perduran sobre la desaparición del otro y la persecución política. Es por ello que poner en escena las líneas de ascenso, las relaciones y redes de poder debe ser parte del rol museal. La ofensa no debe estar circunscripta al modo de sentir sino en la comprensión

más amplia de los procesos de explotación, sumisión y sistematización de eliminación del otro, del abuso que persiste, se reconvierte y muta para seguir presente.

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio (2011), "¿Qué es lo contemporáneo?" en Desnudez, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.

Benjamin, Walter (1934/1975): "El autor como productor", Traducción de Jesús Aguirre, Taurus Ed., Madrid

de Sousa Santos, Boaventura (2006): *La Sociología de las Ausencias y la Sociología de las Emergencias: para una ecología de saberes*, Buenos Aires, Clacso,disponible en: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/coediciones/20100825033033/2CapituloI.pdf

Deotte, Jean-Louis (2007): "El museo no es un dispositivo", disponible en: http://www.lauragonzalez.com/ImagenCultura/ Deotte_2008_ElMuseoNoEsUnDispositivo.pdf

Didi-Huberman, Georges (2014): "Pueblos expuestos, pueblos figurantes", Buenos Aires, Manantial

Gruner, Eduardo (2005): La cosa política o el acecho de lo real, Buenos Aires, Paidós

Halbwachs, Maurice (2011): "La memoria colectiva", Buenos Aires, Miño y Dávila

Huyssen, Andreas (2000): "El parque de la memoria. Una glosa desde lejos" en *Punto de Vista* Nº 68,Bs.As., año XXIII, pp 25-28

Pierre, Nora (2008): "Les lieux de la mémoire, Uruguay, Trilce

Ranciere, Jaques (2014): El reparto de lo sensible. Estética y política, Buenos Aires, Prometeo

Ricoeur, Piere (2008): "La memoria, la historia y el olvido". Buenos Aires, Fondo de cultura económica

Robin, Regin (2014): Sitios de memoria e intercambios de lugares, Clepsidra, Revista interdiscplinaria de Estudios sobre Memoria, Vol.1 Nro.2 disponible en: http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/clepsidra/article/view/Robin

Williams, Raymond (1977/2009): Marxismo y literatura, Buenos Aires, Las cuarenta