Ciudades performativas : prácticas artísticas y políticas de (des)memoria en Buenos Aires, Berlín y Madrid	Titulo
Feenstra, Pietsie - Compilador/a o Editor/a; Verzero, Lorena - Compilador/a o Editor/a; Arfuch, Leonor - Autor/a; Aguilar, Gonzalo - Autor/a; Melendo, María José - Autor/a; Perez, Mariana Eva - Autor/a; Verzero, Lorena - Autor/a; Thijs, Krijn - Autor/a; Hediger, Vinzenz - Autor/a; Barbé, Diane - Autor/a; Pytel-Bartnik, Ewa - Autor/a; Béhague, Emmanuel - Autor/a; Álvaro Dueñas, Manuel - Autor/a; Feenstra, Pietsie - Autor/a; Moriente, David - Autor/a; Prat-Steffen, Isabelle - Autor/a; Gallardo, Laurent - Autor/a;	Autor(es)
Buenos Aires	Lugar
Instituto de Investigaciones Gino Germani CLACSO	Editorial/Editor
2021	Fecha
	Colección
Arte; Prácticas culturales; Ciudades; Políticas de la memoria; Memoria; Historia cultural; Berlín; Buenos Aires; España; Alemania; Argentina; Madrid;	Temas
Libro	Tipo de documento
"http://biblioteca.clacso.org/Argentina/iigg-uba/20210317032653/Ciudades-performativas.pdf"	URL
Reconocimiento-No Comercial-Compartir Igual CC BY-NC-SA http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/deed.es	Licencia

Segui buscando en la Red de Bibliotecas Virtuales de CLACSO
http://biblioteca.clacso.org

Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO)
Conselho Latino-americano de Ciências Sociais (CLACSO)
Latin American Council of Social Sciences (CLACSO)
www.clacso.org

Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales
CLACSO
Conselho Latino-americano de Ciências Sociais

Pietsie Feenstra | Lorena Verzero
[directoras]

Ciudades performativas

Prácticas artísticas y políticas de (des)memoria en Buenos Aires, Berlín y Madrid

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
IIGG | GINO GERMANI
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES - UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

CLACSO

CIUDADES PERFORMATIVAS:

PRÁCTICAS ARTÍSTICAS Y POLÍTICAS DE (DES)MEMORIA EN BUENOS AIRES, BERLÍN Y MADRID

Ciudades performativas : prácticas artísticas y políticas de (des)memoria en Buenos Aires, Berlín y Madrid / dirigido por Pietsie Feenstra y Lorena Verzero / Leonor Arfuch … [et al.] - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad de Buenos Aires. Instituto de Investigaciones Gino Germani - UBA, 2020.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-950-29-1894-5

1. Memoria. I. Aguilar, Gonzalo II. Melendo, María José III. Verzero, Lorena, dir. IV. Feenstra, Pietsie, dir. V. Título.
CDD 300

Otros descriptores asignados por la Biblioteca virtual de CLACSO:
Políticas de la memoria / Ciudades / Prácticas artísticas / Performatividad / Memoria urbana / Historia cultural

Esta publicación ha sido sometida al proceso de referato bajo el método de doble ciego.

CIUDADES PERFORMATIVAS:

PRÁCTICAS ARTÍSTICAS Y POLÍTICAS DE (DES)MEMORIA EN BUENOS AIRES, BERLÍN Y MADRID

Pietsie Feenstra | Lorena Verzero
[directoras]

Leonor Arfuch
Gonzalo Aguilar
María José Melendo
Mariana Eva Perez
Lorena Verzero
Krijn Thijs
Vinzenz Hediger
Diane Barbe
Ewa Pytel-Bartnik
Emmanuel Béhague
Manuel Álvaro Dueñas
Pietsie Feenstra
David Moriente
Isabelle Prat-Steffen
Laurent Gallardo

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
IIGG | GINO GERMANI
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES - UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

CLACSO

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
IIGG | GINO GERMANI
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES - UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Martín Unzué - Director
Carolina De Volder - Coordinadora del Centro de Documentación e Información
Rafael Blanco, Daniel Jones, Alejandro Kaufman, Paula Miguel, Susana Murillo, Luciano Nosetto, Facundo Solanas, Melina Vazquez - Comité Editor
Sabrina González - Coordinación técnica
Pamela Brownell, Mariana Eva Perez y José Essés - Editores
María Luisa Diz - Correctora
Bárbara Brownell - Diseño de tapa e interiores
Peter Stiebing - Foto de tapa

Instituto de Investigaciones Gino Germani
Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires
Pte. J.E. Uriburu 950, 6º piso | C1114AAB Ciudad de Buenos Aires | Argentina | www.iigg.sociales.uba.ar

CLACSO
Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales
Conselho Latino-americano de Ciências Sociais

CLACSO SECRETARÍA EJECUTIVA

Karina Batthyány - Secretaria Ejecutiva
María Fernanda Pampín - Directora Editorial

EQUIPO EDITORIAL

Lucas Sablich - Coordinador Editorial
Solange Victory - Gestión Editorial
Nicolás Sticotti - Fondo Editorial

CLACSO
Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales - Conselho Latino-americano de Ciências Sociais
Estados Unidos 1168 | C1023AAB Ciudad de Buenos Aires | Argentina
Tel [54 11] 4304 9145 | Fax [54 11] 4305 0875 | <clacso@clacsoinst.edu.ar> | <www.clacso.org>

Patrocinado por la Agencia Sueca de Desarrollo Internacional Asdi

LIBRERÍA LATINOAMERICANA Y CARIBEÑA DE CIENCIAS SOCIALES
CONOCIMIENTO ABIERTO, CONOCIMIENTO LIBRE

Los libros de CLACSO pueden descargarse libremente en formato digital o adquirirse en versión impresa desde cualquier lugar del mundo ingresando a www.clacso.org.ar/libreria-latinoamericana

Esta publicación fue realizada con el apoyo de:

ISBN 978-950-29-1894-5

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercialCompartirIgual 4.0 Internacional

ÍNDICE

Ciudades performativas: tres capitales, tres procesos de memorias | 13
Pietsie Feenstra – Lorena Verzero

BUENOS AIRES

Andar en las ciudades. Berlín/Buenos Aires | 37
Leonor Arfuch

Cine físico en el parque de la memoria: *Operación Fracaso y el Sonido Recobrado* de Albertina Carri | 49
Gonzalo Aguilar

Arte y posdictadura. Poéticas contramonumentales en el espacio público: desafíos en presente | 61
María José Melendo

Elegía para una ciudad perdida: la Buenos Aires de *Una muchacha muy bella* de Julián López y las políticas locales de la (des)memoria | 77
Mariana Eva Perez

Teatralidad, memoria y experiencia en la ciudad-cuerpo: prácticas performáticas en la Buenos Aires del siglo XXI | 93
Lorena Verzero

BERLÍN

Espacio para la historia de Berlín. Sobre el descubrimiento del concepto “lugar histórico” en los años ochenta | 109
Krijn Thijs

Los espectros de la historia y el olvido: el film *El Muro* (RDA, 1990) de Jurgen Böttcher | 131
Vinzenz Hediger

Una ciudad palimpsesto en la pantalla. La memoria en las imágenes filmadas de Berlín Occidental a través del prisma de la performatividad (1970-1990) | 145
Diane Barbe

Recuerdos de Berlín. Actos performativos en la nueva literatura alemana | 161
Ewa Pytel-Bartnik

Poner en escena el Muro: enfoques dramatúrgicos de un objeto performativo | 175
Emmanuel Béhague

MADRID

Madrid, de *Rompeolas de las Españas* a *Siete veces maldita*. El olvido como política y políticas sin memoria | 195
Manuel Álvaro Dueñas

Los gestos *performativos* de Basilio Martin Patino y de Sandra Ruesga. Nuevas voces y nuevas sinfonías | 217
Pietsie Feenstra

Conflictos visuales en la representación de la ciudad: paisajes artificiales de la memoria | 235
David Moriente

El Madrid performativo de Antonio Muñoz Molina: *La noche de los tiempos* | 251
Isabelle Prat-Steffen

Barcelona en tablas: la performatividad dramática al servicio de una resignificación de la ciudad | 265
Laurent Gallardo

Sobre las autoras y los autores | 285

CIUDADES PERFORMATIVAS:

PRÁCTICAS ARTÍSTICAS Y POLÍTICAS DE (DES)MEMORIA EN BUENOS AIRES, BERLÍN Y MADRID

AGRADECIMIENTOS

Queremos agradecer a varias personas e instituciones que hicieron posible esta publicación. En primer lugar, al Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, que ha puesto a nuestra disposición todas sus posibilidades para concretar este libro. Nuestro agradecimiento a su director, Martín Unzué, y a Sabrina González, cuyo apoyo ha sido fundamental. Del mismo modo, y junto al Germani, debemos a CLACSO (Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales) la puesta en disponibilidad de la colección que ha brindado espacio a estas páginas.

Agradecemos además a la Université Paul-Valéry 3 en Montpellier y, dentro de ella, al laboratorio de investigación RIRRA 21, que ha apoyado la publicación de este volumen. Especialmente, a su directora Marie-Eve Therenty y a Annick Douellou, por su apoyo con las cuestiones administrativas. En el marco de dicha Universidad, y con la colaboración del laboratorio, se organizó en febrero 2018 un Simposio sobre Berlín como parte del programa de investigación "Actualidades Estéticas del Cine y del Audiovisual", coordinado en ese momento por la catedrática Maxime Scheinfeigel. También queremos agradecer a la directora de la Maison Heidelberg de Montpellier, Nadine Gruner, por haber acompañado la organización de dicho encuentro. El simposio permitió poner en marcha un diálogo fructífero sobre Berlín, y la colaboración de Didier Plassard y Julie Savelli fueron fundamentales para abrir el diálogo a partir de las estimulantes presentaciones de Diane Barbe de Sorbonne Nouvelle y Emmanuel Béhague de la Université de Strasbourg. Por su parte, en Buenos Aires, el Grupo de Estudios sobre Teatro contemporáneo, política y sociedad del IIGG (FSOC-UBA) ha constituido un espacio de intercambio fundamental a lo largo del proceso de trabajo.

También queremos agradecer a Philippe Dubois, quien siendo Director de Relaciones Internacionales de la Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, posibilitó que Pietsie Feenstra realizara una estancia de investigación en Argentina, durante la cual comenzamos a imaginar este proyecto.

Va nuestro agradecimiento, a su vez, al Instituto Alemán de la Universidad de Amsterdam por habernos facilitado la obtención de material fotográfico, entre el que se encuentra la imagen que ilustra la tapa del libro. Dicha imagen condensa sentidos temporales y espaciales que atraviesan las problemáticas sobre la construcción de memorias de forma colectiva y los problemas de la representación que se discuten ampliamente a lo largo del volumen. Asimismo, agradecemos a la revista *Débordements* por haber autorizado la inclusión en este libro de un fragmento del texto de Vinzenz Hediger, publicado en francés en junio de 2014 bajo el título "Spectres de l'histoire, oubli vital. A propos du *Mur* (RDA, 1990) de Jürgen Böttcher". Como toda traducción, la que publicamos constituye una nueva versión del texto.

Queremos agradecer muy especialmente la lectura crítica de colegas y amigxs, muy especialmente, a Wolfgang Bongers y a quienes integraron el equipo editor: Pamela Brownell, Mariana Eva Perez, José Essés y María Luisa Diz. Su trabajo de correción y edición dedicado y atento en distintos momentos del proceso de trabajo de este libro merece un agradecimiento especial. Además, y dado que muchos de los textos que aquí se publican han sido escritos originalmente en otros idiomas (francés, alemán y holandés),[1] su aporte ha sido valioso a la hora de discutir problemas de traducción.

Por último, y para dejar al lector ya en las páginas que siguen, estamos sumamente agradecidas a las autoras y a los autores con quienes hemos discutido en diferentes momentos durante estos años sobre las ciudades, las memorias, el arte y los complejos entramados que guardan estas páginas. Les agradecemos por haber confiado en nosotras, por su paciencia infinita y por sus profundos aportes al pensamiento crítico.

1 Nos referimos a los textos de Krijn Thijs, Vinzenz Hediger, Diane Barbe, Emmanuel Béhague y Ewa Pytel-Bartnik, que fueron traducidos por Pietsie Feenstra con la colaboración de Lorena Verzero y el equipo editor.

Pietsie Feenstra y Lorena Verzero

CIUDADES PERFORMATIVAS: TRES CAPITALES, TRES PROCESOS DE MEMORIAS

En este volumen nos abocamos a la complejidad de la construcción de memorias en Argentina, Alemania y España a través de las prácticas artísticas producidas en sus ciudades capitales. Buenos Aires, Berlín y Madrid han experimentado un quiebre sísmico en el siglo XX: el franquismo en España (1939-1975), la división en Alemania con la construcción del Muro en 1961 y su caída en 1989, y la última dictadura cívico-militar en Argentina (1976-1983). El diferente modo de implicación en los procesos memorialísticos que tuvieron y tienen las prácticas culturales y artísticas en estas ciudades constituye el motor fundamental de nuestro interés por ponerlas en relación. A lo largo del extenso proceso de trabajo en equipo que concluye con la publicación de este volumen, la ciudad fue concebida como espacio, como objeto y hasta como personaje capaz de colaborar en la transformación de las subjetividades, en la percepción del mundo y en las prácticas colectivas. Las múltiples dimensiones de estas ciudades en sus relaciones con las artes y las memorias nos han llevado a definir el concepto de *ciudad performativa*, que se pone a prueba en cada uno de los capítulos de este libro.

El núcleo fundamental de la investigación gira, entonces, en torno a la idea de ciudades performativas, a partir de la cual cada uno de los autores analiza cómo se construyen las memorias a través de ciertas prácticas artísticas en Buenos Aires, Berlín o Ma-

drid[1]. La intención es realizar un análisis comparativo de los procesos de memorias artísticas en tres ciudades capitales, con la finalidad de observar puntualmente cómo opera la performatividad de la ciudad como lugar de la memoria.[2] El libro se organiza en tres secciones, cada una dedicada a una de estas ciudades. Cada sección comienza con un capítulo sobre las políticas de memoria (o desmemoria) desplegadas en la historia reciente de esa ciudad, en el que se exponen los modos en que cada sociedad ha desarrollado estrategias de visibilización o de invisibilización del pasado. A continuación, siguen capítulos específicos que ponen de relieve el rol desempeñado por algunas prácticas artísticas que se dan cita en esa arena de luchas.

El libro en su conjunto analiza cómo ciertas escenas performativas que han sido pensadas como activación de una mirada sobre la historia están disputando no sólo la legitimación de ese pasado, sino también la de su propio presente en cada campo artístico. Es decir, nos interesa analizar las estrategias performativas puestas en juego desde algunas prácticas artísticas en estos tres contextos urbanos para desentrañar las voces que negocian su centralidad en el presente como período histórico. Estudiar en profundidad algunas manifestaciones artísticas en sus dimensiones social, estética y política. Esto es, analizar las tensiones por la construcción no sólo del pasado, sino también del presente a través de la implantación de monumentos, de la puesta en escena de obras de teatro, de la escritura de graffitis, de la producción cinematográfica, etc.

CIUDADES PERFORMATIVAS

Este concepto alberga dos problemáticas interrelacionadas: la concepción de la ciudad y la definición de *performatividad*. La noción de ciudades performativas, tal como la pensamos, propone una perspectiva de análisis que pone el foco en el carácter performativo del espacio urbano; es decir, en la capacidad de "hacer algo" de las prácticas que en él se realizan.

1 Las secciones de este libro, dedicadas una a cada una de estas ciudades, se ofrecen como un modo de organización posible, pero no implica el estudio de cada uno de estos centros urbanos exclusivamente. Es decir, esta estructura no descarta la posilibidad de abordaje de otras experiencias urbanas o la vinculación con otras ciudades. Como un modo de materializar esta perspectiva porosa, la sección sobre Madrid se cierra con un estudio de Laurent Gallardo que enfatiza la experiencia de Barcelona por ser un referente cultural español ineludible. Y el capítulo sobre Buenos Aires de Leonor Arfuch, por ejemplo, pone en relación las políticas de la memoria de esa ciudad con las de Berlín.

2 Entre los antecedentes en las problemáticas de la memoria en las ciudades, véase Carillo Zeiter y Callsen (2011) o Birle, Carnovale, Gryglewski y Schindel (2010), que se abocan a la literatura.

La noción de performatividad implica la consideración de la dimensión histórica, que en este caso elaboramos en relación con los modos en que cada una de las ciudades constituyen espacios de memoria. Existen lugares de memoria institucionalizados –en el sentido que Pierre Nora (1984) define el término– pero también las prácticas artísticas construyen escenas en lugares específicos que permiten *performar*, dotarlo de presencia *en* las obras de arte (teatrales, cinematográficas, visuales o literarias).

Tomamos el término "performatividad" desde su origen en la teoría de los actos de habla, que se proponía pensar las relaciones entre la palabra y el acto. Como sabemos, esta teoría fue inicialmente introducida por John L. Austin en su libro *How to Do Things with Words* (1962) y luego desarrollada por John R. Searle en *Speech Acts* (1969). Allí se propone como idea central que la palabra tiene implicancias, que a través de la palabra es posible constatar acontecimientos y realizar acciones. Verbos realizativos como "prometer", "jurar" o "bautizar" implican una consecuencia fáctica con su sola enunciación en un contexto determinado. La palabra, entonces, actúa en el mundo. Proferir una palabra es ya modificar el mundo de manera irreversible. De la misma manera, realizar acciones en el espacio urbano modifica tanto el presente como el pasado de la ciudad. Por consiguiente, cada acción construirá también futuros distintos. Es decir, por ejemplo, algunos aspectos propios de las ciudades modernas, como la arquitectura o los monumentos, ofrecen imágenes del pasado. Desde la perspectiva de las ciudades performativas, estos objetos aparentemente fijos y eternos, no lo son tanto, sino que realizan acciones, actualizan el pasado. Y la significación que se otorga al pasado variará en cada coyuntura histórica, aunque el monumento continúe tan inmóvil como siempre. De esta manera, la noción de ciudades performativas implica pensar las ciudades en constante transformación, en sus dimensiones diacrónica y sincrónica.

El concepto de performatividad ha sido problematizado desde diversas disciplinas de las ciencias humanas (antropología, sociología, filosofía, etc.); y, por supuesto, los estudios sobre performance se han encargado de debatir ampliamente al respecto. La performatividad se escurre constantemente a los intentos de dar definiciones concluyentes. Desde diversas disciplinas, Victor Turner, Judith Butler, Jacques Derrida, Richard Schechner o Diana Taylor constituyen algunos de los referentes teóricos que han sentado ciertas bases para definir, problematizar o replantear problemas nodales a la performatividad, tales como la corporalidad, el sentido de la acción, sus relaciones con la realidad o la actualidad, el acontecimiento, etc. En estas páginas iniciales, partimos del origen lingüístico del término y cada uno de los

capítulos priorizará la perspectiva teórica más productiva a las finalidades que persigue. El hilo conductor que guía nuestros análisis se halla enlazado por los múltiples modos en que las diversas coyunturas y prácticas artísticas han concretado la construcción de las ciudades en sus relaciones con las políticas de las memorias. En ese sentido, el concepto de performatividad, con su particular especificidad escurridiza frente a cualquier voluntad de ceñirla o delimitarla, resulta productivo para estudiar coyunturas y objetos diversos y dispersos. Por otra parte, el problema de la traducción y la intraducibilidad del término –veáse al respecto, por ejemplo, Taylor (2002)– se invierte en este volumen: este proyecto que incluye ciudades diversas, autores que piensan y escriben en distintos idiomas sobre diferentes historias y también desde diferentes enfoques teóricos, requiere de conceptos pasibles de ser comunicados sin requerir de la traducción, de conceptos abiertos, que ofrezcan diversas dimensiones de abordaje y de análisis.

La performatividad de las ciudades en sus vínculos con las prácticas artísticas que aquí comenzamos a definir será complementada por los enfoques que propone cada uno de los capítulos. Las autoras y los autores de este libro trabajan en torno a la idea de ciudades performativas de diversas maneras, tanteando y explorando sus posibilidades. Se trata de un concepto que se propone como herramienta metodológica para el análisis, pero también y sobre todo, de un concepto que atraviesa el libro, que se encuentra en la interacción entre las diferentes voces y cuerpos que lo tejen.

ESCENAS DE LA HISTORIA

El carácter performativo de las ciudades está dado por la construcción del pasado y del presente en un mismo gesto en el marco de ciertas acciones o escenas de memoria. Son estas acciones o escenas las que convierten en performativas a las ciudades. Estas escenas, a su vez, están siempre en tensión, luchando por lograr la hegemonía, por la institucionalización de formas del pasado. La presencia, la caída y la ausencia del Muro en Berlín explican en sí mismas la performatividad de la memoria histórica tal como la entendemos aquí. Hemos constatado que después de los períodos de catástrofe y de las distintas maneras en que en un primer momento se los elabora (que, en términos generales, se dan en torno a pactos de silencio), las sociedades han revelado la necesidad de crear escenas de ese pasado. Así, las distintas coyunturas políticas ofrecen diferentes modos de apropiación y de institucionalización de memorias oficiales.

En ese sentido, la historia se hace presente en Berlín a través de las estatuas y emplazamientos, entre los que se destaca el Monumento

a los judíos de Europa asesinados.[3] En él, las tumbas alineadas forman un laberinto infinito que corporaliza el exterminio y la masificación de los individuos sin presentarse referencias a sus identidades.

En Buenos Aires, por su parte, el Parque de la Memoria constituye un espacio que, desde su concepción, pasando por la decisión de su apertura mediante una ley de la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires de 1998, hasta su inauguración en 2001, ha sido flanco de los más intensos debates y puede ser pensado diacrónicamente como un escenario privilegiado en el que se entrecruzan arte, política y sociedad. María José Melendo se ocupa en este volumen de estudiar en profundidad este lugar de memoria. La autora plantea un enfoque retrospectivo a partir del cual se propone identificar la emergencia de poéticas que a lo largo de estos años conmemoraron el pasado reciente argentino desde expresiones artísticas en el espacio público analizando el impacto que estas tienen o tuvieron en el medio en el que fueron emplazadas. Es en ese sentido que el caso del Parque de la Memoria resulta paradigmático, según la autora, puesto que cristaliza poéticas contra-monumentales. El capítulo de Melendo retoma discusiones en torno a la invisibilidad de ciertas formas memoriales tradicionales y plantea la necesidad de proponer desplazamientos respecto de los modos en que se piensa la conmemoración, evitando "llenar el vacío" que ese pasado abrió.

En Berlín, el Muro atraviesa todos los procesos de la memoria y, en ese marco, la realización documental sobre su caída y destrucción opera como acto performativo que reenvía a la ciudad. Vinzenz Hediger se concentra en el documental *El Muro* (1990), de Böttcher, que expone la caída del mismo. Sobre la hipótesis de que el film permite observar la *performatividad de la historia* a partir de la presencia de fantasmas del pasado visibles en el paisaje urbano, el autor describe cómo se presentan los espectros de la Historia y el olvido.

Madrid, por su parte, constituye un caso radicalmente diferente de los anteriores. Si bien esta ciudad constituye otro ejemplo de un pasado que pesa sobre el presente, la historia del franquismo parece resistirse a ser reconstruida. Las múltiples referencias a ella o a la Guerra Civil aparecen en ocasiones aludidas de manera oblicua. Los índices del pasado que se escamotean en Madrid expresan la compleja situación de los debates sobre las memorias en la España actual. Un ejemplo de tal complejidad son los dilemas sobre la tumba de Francisco Franco que han cobrado vigor en los últimos años, la controvertida

3 El Monumento a los judíos de Europa asesinados (en alemán, *Denkmal für die ermordeten Juden Europas*), también ha sido denominado Monumento del Holocausto (en alemán, *Holocaust-Mahnmal*). En este volumen adoptamos el primero de los términos.

propuesta de su traslado del Valle de los Caídos y la resignificación de ese espacio a lo largo del tiempo. Estos lugares de la memoria cristalizan la Historia. En su definición de *lugares de memoria*, Pierre Nora (1984) destaca los lugares institucionalizados, como el Panteón en París, pero también incluye ensayos sobre los paisajes o sobre el himno nacional, en tanto lugares que construyen memoria.

Pensamos, entonces, la ciudad como un espacio de memoria en el que la performatividad convierte el paisaje urbano en "escenas de la historia" o, bien podríamos decir, en un "teatro de la memoria",[4] debido a que la primacía de la especificidad histórica de ciertos espacios moviliza estos procesos.

¿Cómo leer estas *escenas* en una cartografía urbana? El establecimiento de una mirada que focalice en la teatralidad urbana, que ponga en suspensión la naturalización de lo cotidiano, nos permite transformar en escenas ciertos espacios que aparentan ser fijos. Y, en la medida en que esas escenas se encuentran en perpetuo movimiento, modelan pasados y expresan tensiones por la visión hegemónica sobre la historia. La implantación y el debate en torno a los monumentos construidos en las ciudades contemporáneas, con los consiguientes dilemas y conflictos en torno a la oficialización de la memoria, la ocupación del espacio público, una instalación o intervención artística, etc., ilustran claramente cómo la ciudad se convierte en archivo compuesto por espacios *performados*.

PRÁCTICAS ARTÍSTICAS Y POLÍTICAS DE LA (DES)MEMORIA

Los gobiernos democráticos que han asumido el poder luego de las dictaduras de la segunda mitad del siglo XX han llevado a cabo políticas de la memoria que demuestran un alto impacto en lo que respecta a las escenas urbanas. Tanto las políticas que oficializaron la construcción de memorias de los pasados recientes, como aquellas tendientes a afianzar pactos de silencio, o las que instalaron la necesidad de olvido como programa político, en definitiva, todos los marcos democráticos en los que se han desarrollado las sociedades en cuestión han conducido diversos modos de incidencia en el plano memorial desde el arte. Dicho de otro modo, las prácticas artísticas constituyen un actor privilegiado para la generación de cambios en la ciudad a partir del establecimiento de relaciones con el pasado reciente. Una intervención en el espacio público, por ejemplo, constituye tal vez el más

4 Concepto trabajado en el grupo de investigación "*Théâtres de la mémoire*" (2003-2015), IRCAV, Paris 3, Sorbonne, que se propuso estudiar la relación entre formas artísticas y diferentes formas de memoria. Entre los resultados dicho proceso, Feenstra (2011) analiza las relaciones entre ciertos tipos de memoria y la capacidad del arte de visibilizar la ausencia a través del cuerpo.

claro ejemplo de este planteo, puesto que influye de manera evidente en la transformación momentánea de la ciudad. No resulta complejo pensar cómo una intervención efímera modifica por un breve lapso de tiempo cierto sector urbano, interrumpiendo la cotidianeidad y transformando a los transeúntes en espectadores. Podríamos pensar en la instalación de "Baldosas x Memoria y Justicia" o los "escraches" en la ciudad de Buenos Aires como ejemplo de intervenciones urbanas que han puesto en acto una actualización de problemáticas relativas a la historia reciente con diferente tipo de relación entre lo social, lo político y lo artístico. Por su parte, los monumentos tienen una especificidad que podríamos considerar, en algún sentido, diametralmente opuesta a la de intervenciones de este tipo. Los monumentos hacen presente la Historia y, al mismo tiempo, *performan* la ausencia de ese pasado. En el monumento mismo se halla inscrito el pasado y su falta. Las referencias a períodos o a sujetos históricos están performadas, realizadas, materializadas en estatuas, museos o monumentos, que pronuncian al mismo tiempo todos los silencios sobre dichos acontecimientos e individuos.

En ocasiones, además, las ciudades se transforman en laboratorios de memoria, en escenarios de prueba. Un posible ejemplo pueden ser los debates sucedidos en Buenos Aires entre 2013 y 2015 con relación a la propuesta del gobierno nacional de trasladar la estatua de Cristóbal Colón de la calzada contigua a la Casa Rosada (el edificio de gobierno nacional) hacia la Costanera Norte (corredor sobre el margen del Río de la Plata, asociado al ocio de las burguesías). Es decir, trasladar la estatua a un lugar no demasiado alejado geográficamente del anterior, aunque sí distante simbólicamente. La propuesta incluía la idea de emplazar una estatua de Juana Azurduy, mujer y mestiza, que luchó en las guerras por la independencia en el siglo XIX, donde se ubicaba la de Colón. El gobierno de Bolivia encabezado por Evo Morales donó a la República Argentina el dinero para la realización del monumento a Azurduy. La propuesta de cambio de una estatua por otra generó la negativa del gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (neoliberal y opositor al gobierno nacional de entonces, progresista y con un posicionamiento ligado a la tradición "nacional y popular") y de algunas instituciones. Los dilemas sobre qué figura debía emplazarse en el predio de la casa de gobierno resultaban representativos de las disputas por la legitimidad de la historia y del presente. En 2015, se llevarían a cabo elecciones presidenciales y los candidatos favoritos pertenecían a los partidos políticos que tenían a su cargo el gobierno de la capital y el gobierno nacional, por lo que las disputas en torno de qué figura instalar en la Casa Rosada simbolizaba por metonimia la pulseada por el poder político de estas dos posicio-

nes que, a su vez, representaban dos visiones de mundo antagónicas, presentes en los discursos sociales a través de la figura de "la grieta".

La particularidad de los debates sobre las memorias en estas tres ciudades nos lleva a interesarnos por los modos específicos en que en cada una de estas sociedades se practican la revisión y la elaboración del pasado catastrófico, en el sentido en que Henry Rousso (2012) define la catástrofe en el marco de la conceptualización de la "historia del tiempo presente".[5.] Berlín constituye uno de los casos ejemplares en los que el pasado interviene en los modos de mirar del presente: las calles, los restos del Muro, los museos, el conjunto en su totalidad construye una imagen directa del pasado y ni siquiera el turista puede escapar a esta dimensión temporal de la ciudad. Esto es abordado en el capítulo de Krijn Thijs en este volumen, en el que se analizan diferentes aspectos del pasado, del nazismo y de la caída del Muro, exponiendo cómo sus reconstrucciones y las resignificaciones de los lugares evidencian los dilemas y debates sobre ese pasado. El autor reconstruye el nacimiento de los lugares de memoria en la capital alemana y precisa que estas acciones son anteriores a los debates sobre los lugares de memoria en el ámbito académico. De esta manera, se evidencia que las ciudades modernas nacen ya siendo archivos del pasado.

Así es como la reflexión sobre la ciudad y su performatividad entronca con el problema del archivo: ¿cómo se archivan las memorias de estas ciudades? ¿Dónde? ¿Quiénes son los encargados de cuidar del archivo, probablemente efímero, de la ciudad? Un caso frecuentemente citado en lo que respecta a las construcciones de memorias en la ciudad de Buenos Aires es la Plaza de Mayo. Esta se abre como espacio significante cargado de sentidos debido a los acontecimientos singulares que allí han ocurrido. La historia del país se inscribe en la plaza y, a la inversa, la plaza remite a la historia del pueblo argentino; "es" historia porque allí ocurrieron los hechos. Entre los acontecimientos que hacen que la plaza se presente como un lugar monumental de la historia, además de los hitos de escala nacional, como discursos presidenciales, asunciones, concentraciones populares convocadas o espontáneas, festivas o de denuncia, nos interesa mencionar la ronda que las Madres de Plaza de Mayo repitieron cada jueves desde 1977 reclamando por sus hijos desaparecidos durante la última dictadura cívico-militar. La mayor fuerza transformadora de las rondas en los comienzos operó a nivel mircropolítico. Pronto, la imagen de las madres caminando en círculo con las fotografías de sus hijos en la mano recorrió el mundo.

5 En relación con la idea de "última catástrofe", Robin (2001 y 2003) estudia el peso de la memoria en el espacio urbano.

La potencia afectiva del caminar juntas las volvía poderosas y el movimiento transformaba la acción micropolítica en política. Frente a esta imagen, nos preguntamos: ¿es posible pensar que la repetición infinita del caminar en círculo opera transformando la plaza en monumento; que el movimiento en *loop* graba sentidos en los espacios?

Por otro lado, el arte ha sido encargado de fijar instantáneas de la historia de la Plaza de Mayo. En el año 2003, y en el marco de la colectivización de las prácticas artísticas surgida en torno de la "crisis del 2001", el colectivo Buenos Aires Sonora realizó la intervención *Mayo. Los sonidos de la plaza*, una obra *site specific* que reconstruye los acontecimientos sobresalientes que tuvieron lugar en ese espacio entre el 17 de octubre de 1945 y el 20 de diciembre de 2001, a partir de un montaje sonoro. Su director, Martín Liut (2005), definía la obra en estos términos: "Mezcla de documental, pieza radiofónica y obra electroacústica, *Mayo*… se valió solamente del sonido para hacer este ejercicio de memoria histórica. No hubo ni fotos, ni videos, ni gráficos explicativos" (párr. 2). Ocho columnas de sonido dispuestas en el perímetro del círculo sobre el que históricamente caminaron las Madres de Plaza de Mayo construían la historia de la plaza. Lo que se escuchó durante los sesenta y cuatro minutos que duró la performance fue un montaje de documentos de archivo que incluía desde discursos políticos pronunciados en el balcón de la Casa Rosada hasta cánticos masivos y voces del pasado nacional. La historia avanzaba cronológicamente a través de "escenas históricas". El público se disponía libremente en el espacio de la plaza sin tener dónde posar la vista. Según Liut (2005), esto logró "que la propia Plaza de Mayo y las fachadas de sus edificios históricos, más que operar como una escenografía o marco, fueran la figura que interactuó con el material sonoro emitido por los parlantes" (párr. 2).

De esta manera, la performance cumple la función de archivo de la historia de ese espacio fundamental de la ciudad en un doble sentido: por un lado, el proceso creativo se desarrolló metodológicamente a partir de una investigación de fuentes primarias por las cuales se conformó un archivo de sonido que podría definirse como una versión de la historia argentina que tuvo lugar en la Plaza de Mayo. Dicho archivo se compone del resultado de la investigación y del proceso creativo, al que se suman filmaciones de la performance, paratextos y metatextos de la misma, y se conserva en el Archivo de Música y Arte Sonoro FvD de la Universidad Nacional de Quilmes,[6] un Fondo Documental específico abierto a la consulta del público. Por otro lado, la experiencia vivida por los asistentes puede ser concebida como un archivo efímero que

6 Véase https: //archivofvr.unq.edu.ar/index.php/mayo-los-sonidos-de-la-plaza-1945-2001

se generó en el entrecruzamiento de las memorias individuales que la performance activaba y la memoria colectiva. *Mayo…* construye significaciones en el sentido en que Maurice Halbwachs (1967) define la "memoria colectiva"; es decir, como una experiencia compartida que en ese "nosotros" construye el pasado. De esta manera, la performance da forma al pasado en el acto colectivo que tuvo lugar durante esos sesenta y cuatro minutos actualizando las memorias compartidas de cincuenta y cinco años de historia de la plaza.

En todas las ciudades existen espacios en los que el peso del pasado resulta evidente y otros en los que la dimensión histórica no salta a la vista, pero el transeúnte curioso puede descubrirla en marcas y huellas. En ese sentido, el capítulo de Leonor Arfuch propone un análisis de la experiencia en Buenos Aires y en Berlín como ciudades marcadas por el exilio y en las que sobresalen los signos urbanos en los que se evidencia la construcción de memorias: marcas, huellas, monumentos, placas, baldosas, etc., aparecen como significantes complejos que organizan las subjetividades en cada ciudad. A la manera de un *flanêur* benjaminiano, la autora brinda la experiencia del transitar por ambas ciudades, tendiendo lazos, poniendo de manifiesto las semejanzas y las distancias en los trabajos de memoria.[7]

En Madrid las referencias al pasado no saltan a la vista, sino que se abren solo a los ojos del paseante atento. El documental *El silencio de otros* (2018) de Almudena Carracedo y Robert Bahar, por ejemplo, exhibe cómo la capital española y sus calles son aún testigos del pasado. Pero solo quien esté dispuesto a observar agudamente a través del vidrio esmerilado que permite visualizar referencias históricas podrá entrever la complejidad de ese pasado y de sus símbolos, y así también, descifrar las tensiones del presente en sus relaciones con la historia. En ese sentido, Manuel Álvaro Dueñas analiza el olvido como política y las políticas sin memoria, describiendo a Madrid como la capital de un Estado sin liturgias nacionales, sin conmemoraciones cívicas que merezcan tal calificativo, pero en la que la historia irremediablemente se filtra a través de ciertas marcas. El debate que se ha dado en los últimos tiempos alrededor de la tumba de Franco permite entender la complejidad de la historia reciente en la capital española y el autor lo aborda sin resquemores.

LOS MONUMENTOS COMO ARCHIVOS DE FOTO-MEMORIAS

Como hemos comentado respecto de la estatua de Cristóbal Colón en Buenos Aires, luego de catástrofes sociales como una guerra o una

7 Cfr. entre otros Benjamin (1987; 1967 y 1999). Véase también el texto de Ewa Pytel-Bartnik en este volumen.

dictadura, el establecimiento de monumentos siempre resulta una acción conflictiva. Además, en las decisiones sobre el emplazamiento o no de un monumento siempre está presente la cuestión arquitectural del entorno.

En este libro estudiamos países con historias de recientes conflictos internos, pero proliferan también ejemplos sobre estos debates cuando el enemigo es "externo". Incluso en estos casos, la instalación de monumentos es compleja. Un ejemplo concreto de esta situación en la que se disputa la monumentalización de las conmemoraciones respecto del accionar de un enemigo exterior se da en los Países Bajos, donde el nazismo aparece de distintas maneras en relación con el paisaje urbano y su arquitectura. La observación del desarrollo de las ciudades constituye un elemento clave para comprender el debate. Frank van Vree (1995) estudia las iniciativas del gobierno holandés vinculadas a la construcción de monumentos después de la Segunda Guerra Mundial. Rotterdam fue bombardeada completamente en 1940 y esto llevó a la rendición de Holanda ante la fuerza alemana debido a que el siguiente objetivo seguramente sería Ámsterdam, la capital del país. Hoy en día, Ámsterdam se encuentra intacta, pero Rotterdam ostenta una arquitectura moderna que exhorta a no olvidar el bombardeo. En la ciudad, hay una estatua realizada en 1953 por Ossip Zadkine que muestra con dramatismo a un hombre sin corazón mirando hacia arriba, como símbolo de que el bombardeo de Rotterdam significó la extirpación física del corazón de la ciudad.[8] Con un sentido similar en cuanto a la afectación que genera en el espectador, pero desde una estética muy distinta, en Enschede, cerca de la frontera alemana, se erigieron monumentos realistas de seres humanos, niños y gente mayor, víctimas de la segunda guerra mundial. Se trata de estatuas que exponen el terror y la angustia vividos y generan emociones en el transeúnte a partir de su posible identificación con las figuras. Por su parte, en sentido contrapuesto, en la plaza central de Ámsterdam se erige un monumento que no remite a una afectividad ligada a los sentimientos de terror respecto de la guerra, sino que apela con más determinación a la razón. La forma sólida dirigida hacia el cielo aparece como símbolo del ponerse de pie, de enfocar la mirada hacia el firmamento para construir un futuro. La presencia de este monumento pone el énfasis simbólicamente en la dignidad que se espera de los ciudadanos frente al conflicto pasado. Estos casos constituyen ejemplos de debates que por supuesto tienen lugar en todas las sociedades contemporáneas y –como hemos comentado, en

8 Véase Van Vree (1995) sobre la polémica de los monumentos y la estatua *La ciudad destruida* de Ossip Zadkine en Rotterdam, cuya forma y cuyo modo de expresión de las emociones han generado un gran debate en los Países Bajos.

línea con el pensamiento de Henry Rousso (2012) o de Régine Robin (2001, 2003)–, luego de períodos sísmicos, la tendencia a construir monumentos nunca se da sin conflictos.[9]

En este volumen, entonces, estudiamos acontecimientos de esta índole en tanto actos de performatividad en los que los conflictos representan, actualizan o despiertan emociones, y analizamos cómo, en distintas coyunturas políticas, se construyen escenas de memoria o lugares específicos que llegan a institucionalizarse (o lo intentan). En este sentido, David Moriente Díaz expone en su ensayo los conflictos visuales en torno a la representación de la ciudad en Madrid. Como hemos mencionado anteriormente, la capital española tiende a invisibilizar su pasado dictatorial, pero el autor presenta y analiza una serie de ejemplos de arquitectura castellana que cuestionan las políticas de memoria y las legitimaciones del poder que no siempre son tan evidentes o explícitas como ocurre, por ejemplo, en Berlín.

Retomando las reflexiones en torno a la idea de monumento y su funcionalidad en las escenas de la ciudad, vemos cómo los monumentos forman parte de la materialidad de la ciudad, oficiando como archivo de la misma. Los monumentos materializan un momento del pasado y la solidez de los elementos con los que habitualmente se construyen (la piedra, el metal o la madera) puede operar como metáfora de la consistencia de su significación. Cuando se erige un monumento, sus significaciones cuentan ya con cierto consenso social y su emplazamiento tiene por finalidad conmemorar un acontecimiento, un periodo o una persona, con la intención de eternizarlo. La acción de emplazar un monumento se propone hacer presente esa ausencia, crear una "presencia de la ausencia".

Ahora bien, la idea misma de monumentalidad lleva consigo cierta atmósfera de perennidad que es artificial, lo cual se comprueba al poner estos objetos en relación con otras producciones culturales. En ese sentido, en *Estudio crítico sobre Los rubios,* Gustavo Noriega (2009) vincula ese film de Albertina Carri estrenado en 2003 con el Monumento a los judíos de Europa asesinados que se encuentra en Berlín. Noriega define la película como un documental performativo, sobre todo por la manera en que se construye la historia personal de Carri. Es ese aspecto documental lo que permite la comparación de la película con un monumento. El Monumento a los judíos de Europa asesinados, con su remisión a la ausencia a través de las 2711 piedras rectangulares que no aluden directamente a lo ocurrido, sino que lo hacen a través de dotar de presencialidad a sujetos no identificados

9 Véase Henry Rousso (2012) sobre la tendencia de crear monumentos. Véase también Robin (2003 y 2001).

resulta un caso paradigmático para pensar cómo se materializa la ausencia en la película. De esta manera, así como el monumento hace presentes a los judíos asesinados a través de la representación de su ausencia, la película hace presentes a los padres de Carri (y, por metonimia, a todos los detenidos-desaparecidos) a través de diverso tipo de procedimientos pero evitando en todo momento mostrar imágenes de ellos. En *Los rubios* –explica Noriega en ese sentido– no hay ninguna fotografía de los padres de Carri, no vemos el rostro ni ninguna otra imagen que permita identificarlos. Así, el film puede ser pensado como un monumento de la ausencia que, al mismo tiempo, en tanto no muestra fotografías, cuestiona la ausencia.

Precisamente, la filosofía de la fotografía nos puede ayudar para explicar ciertos efectos generados por los monumentos.[10] Algunos textos ya clásicos analizan cómo la fotografía en cantidad de ocasiones ostenta la ausencia. Roland Barthes (1980) explica esta idea en *La Chambre Claire*, cuando comenta que la fotografía muestra "lo que ha sido/*ce qui a été*". Feenstra (2014) complejiza la relación entre monumento y fotografía al observar que el monumento se presenta como una *foto-memoria* de la ausencia, puesto que la relación que entablamos con el monumento es de espectación del pasado representado: nos acercamos, miramos, estudiamos, contemplamos "lo que ha sido", como si fuera una fotografía de un momento, de una persona, de un momento clave de un país o de una vida. Como explica Henri Cartier-Bresson (2013) en su obra sobre la historia del siglo XX, la fotografía muestra un "instante-decisivo" (p. 43),[11] actualizando momentos clave del siglo. Asimismo, el monumento muestra también un instante-decisivo del pasado, construye una imagen de un instante-decisivo, de lo que "ha sido/*ce qui a été*". Y, a su vez, el monumento se construye con nuestra mirada. Contemplamos monumentos en los espacios públicos, de manera que es la mirada del transeúnte la que imprime en el monumento el sentido de la ausencia, y al mismo tiempo, él se convierte en espectador.

Las teorías de la fotografía brindan herramientas para asir el efecto de esta foto-memoria. En ese sentido, Roland Barthes (1980) explica que, cuando miramos una fotografía, están operando el *studium* y el *punctum*: el primero apunta a estudiar de manera atenta la

10 Si consideramos un monumento como parte del archivo urbano, podemos definirlo como una foto-memoria urbana. Véase Feenstra (2018) sobre la memoria de la barbarie en las ciudades de Berlín y Amsterdam y también Feenstra (2020), donde la autora analiza la foto-memoria en relación con el paisaje urbano de la capital holandesa en el documental Amsterdam, Global Village (1996) de Johan van der Keuken.

11 El fotógrafo puede ser definido como un antropólogo que realiza encuestas temáticas y transversales en el mundo.

fotografía y el segundo es un pensamiento que pugna (*qui poigne*).[12] De esta manera, el monumento se convierte en una "foto-memoria" de la ausencia a través de esa presencia que se pretende "eterna" en su materialidad (piedra, hierro, madera), operando como si se tratara de un *punctum* de un acontecimiento histórico, un *punctum* al interior del paisaje urbano.

Las prácticas artísticas participan en este proceso y, si pensamos el espacio urbano como actualizado por estas escenas de la memoria, su funcionalidad en el desarrollo de la sociedad resulta evidente. Como hemos dicho, en ocasiones los transeúntes se convierten en público de estos monumentos que performan la ausencia. La ubicación de los monumentos en el espacio urbano es un elemento que bien podría pasar desapercibido, pero que hace en buena medida a sus posibilidades de ser interpretado. En ese sentido, por ejemplo, existe una enorme diferencia entre el peso simbólico que puede tener una tumba como espacio de representación de un fragmento de la historia que se ubica en el espacio cerrado del cementerio. Este lugar impone un ambiente que apunta a construir ciertas asociaciones de sentidos incomparables con los que emergen en espacios urbanos abiertos en los que se emplazan monumentos. El Monumento a los judíos de Europa asesinados ilustra esta apertura al público de la ciudad, puesto que incluso se puede entrar en él, sentarse, pasear.

El modo en que los monumentos se emplazan en la ciudad puede ser considerado un acto performativo. Las tres capitales estudiadas, Buenos Aires, Berlín y Madrid, constituyen tres ciudades cuyas expresiones culturales exponen un pasado conflictivo. Y la cinematografía en ocasiones toma como punto de partida monumentos performativos. Gonzalo Aguilar examina transformaciones de la ciudad de Buenos Aires a partir de significaciones de imágenes en movimiento. Investiga diferentes figuras espaciales, como las disposiciones corporales y de contemplación del material cinematográfico. Para ello, y en continuidad con los casos que hemos venido mencionando, se centra en la instalación *Operación Fracaso* y *el Sonido Recobrado* (2015) de Albertina Carri en el Parque de la Memoria, como obra que apuesta a un cine físico. El capítulo de Aguilar dialoga, así, muy directamente con el de María José Melendo. Diane Barbe, por su parte, se aboca a la construcción de memoria en las imágenes filmadas de Berlín Occidental (1970-1990) desde la perspectiva de la performatividad. La autora analiza varios ejemplos en los que se destacan las ideas de performatividad urbana y de palimpsesto. Por otro lado, el tratamiento de la tumba de Franco en los cortometrajes de Sandra Ruesga *Haciendo*

12 Véase al respecto Benjamin (2000) y Sontag (2000).

memoria (2005) y *A los Caídos* (2012) es analizado por Pietsie Feenstra, en un texto que retoma el dilema planteado por Manuel Álvaro Dueñas desde una perspectiva específica. Feenstra propone que el cine exhibe el silencio de los lugares a través de gestos performativos. Algo similar ocurre con el film *Madrid* (1987) de Basilio Martín Patino, en el que, a partir de la realización de un montaje de documentos de archivo del pasado de la ciudad, se subraya que la memoria de la guerra permanecía invisibilizada.

Así, la ciudad misma puede ser definida como archivo, como un atlas que se concreta en los monumentos, como una foto-memoria de la Historia expuesta en estos objetos en los que el pasado resplandece en su materialidad, pero que no son sólo pasado, sino que se trata de objetos híbridos en los que pasado y presente se reúnen. Los monumentos construyen un atlas urbano. Cuando Georges Didi-Huberman (2011) explica su idea del atlas, cita el *Mnémosyne* de Warburg y comenta que se trata de imágenes que funcionan como fragmentos de la historia, que el Bilderatlas es como un "montaje de tiempos heterogéneos". Las ciudades concretan este montaje a través de sus monumentos, de sus estatuas. Es en este sentido, y siguiendo los postulados de Pierre Nora (1984) respecto de que los lugares de memoria son el sitio en el que "la historia se cristaliza", que podríamos decir que los monumentos pueden ser considerados fragmentos de la historia en permanente transformación.

Las ciudades performan el pasado construyendo un archivo, un mapa memorial de una larga historia, un mapa urbano de tiempos heterogéneos, un montaje de lugares de memoria que en este libro nos interesa analizar en su carácter performativo. La ciudad opera, así, cartografiando las memorias. De esta manera, cada una de estas tres ciudades se propone en cada momento como una cartografía del pasado, como un atlas de la memoria que será luego reemplazado por un nuevo atlas.

CIUDADES QUE PERFORMAN MEMORIAS Y MEMORIAS QUE PERFORMAN CIUDADES

Si estas *memorias performativas* son parte constitutiva de las formas de construcciones memorialísticas en las ciudades, será posible, entonces, pensar la ciudad como texto, como una textualidad constituida por cadenas dialógicas yuxtapuestas en el tiempo, superpuestas en el espacio. Recorrer la ciudad es distinto a escribirla. "Escribir" la ciudad, volverla un texto, transformar los *lugares* en *espacios* –como ha definido Michel de Certeau (2007)–, es convertir lo estático en movimiento.

El arte, entonces, encara diferentes modos de *escrituras memorialísticas*. Entre ellas, es posible mencionar performances, teatro callejero, films documentales, novelas, blogs, etc. Esos distintos *textos urbanos* van construyendo *archivos*. Por ende, como antes mencionamos, se puede pensar la ciudad como un archivo y, aun más específicamente, como un *archivo escénico*. Mariana Eva Perez indaga en un caso particular para observar cómo la literatura se integra simbólicamente a la ciudad para contribuir a la construcción de una memoria no oficial. La autora estudia la primera novela de Julián López, *Una muchacha muy bella* (2013), que gira en torno a la problemática de la desaparición durante la última dictadura cívico-militar argentina desde el punto de vista del "hijo de desaparecidos". La novela posee la particularidad de que, si bien el autor forma parte de la generación de los "hijos", sus padres no están desaparecidos. Sin ahondar particularmente en esta problemática, el capítulo de Perez explora las relaciones entre la ciudad real y la ciudad actual, en las que la revitalización de los procesos de memoria a nivel colectivo durante los años de los gobiernos progresistas de comienzos de los 2000 en Argentina choca con la prepotencia política de olvido de la época.

La novela de López se inserta en un contexto en el que, a partir de los años noventa, la literatura ha revisitado la capital alemana. Ewa Pytel-Bartnik investiga los recuerdos de Berlín en las obras *La vuelta a casa de Eduardo* (1999) de Peter Schneider, *Walpurgistag* (2011) y *Con la línea 4 por el mundo* (2012) de Annett Gröschner y *Qué color tiene Berlín* (2011) de David Wagner. La escritura constituye aquí un acto performativo sobre el pasado en tanto que da cuenta de la existencia física de un muro que ha dejado de estar presente, salvo en la memoria de los habitantes. La investigadora analiza la trascendencia de los espacios tomando como marco de referencia los escritos de Walter Benjamin, Karl Schlögel, Aleida Assmann y Michel de Certeau.

Isabelle Prat-Steffen, por su parte, se concentra en la novela *La noche de los Tiempos* (2009) de Antonio Muñoz Molina, para cuestionar la performatividad urbana de la capital española. Según la misma autora explica, la ciudad no es un decorado, sino que se convierte en protagonista de la novela. Los espacios de memoria se descubren en el deambular de los personajes en la ciudad, en los sentidos y recuerdos en los que se sumergen. La brutalidad de la guerra ha modificado profundamente la ciudad y la memoria colectiva de sus habitantes. La irrupción de la guerra genera una forma de performatividad que se revela en estos textos y consiste en un entramado de memorias individuales y colectivas que construyen una nueva imagen de la ciudad que ha sido atravesada por el traumático acontecimiento de la guerra.

En sus inicios, la performance fue pensada como una acción efí-

mera, que no se repite y, por lo tanto, opuesta a la noción tradicional de memoria, que era definida como una escritura fija de la historia. Hace tiempo que existe acuerdo en que ni la primera es tan efímera como para perderse para siempre ni la segunda es tan perdurable en el tiempo. En esta publicación, ahondamos en las relaciones que existen entre el *archivo urbano* y la reconstrucción del espacio, donde la performance y las prácticas artísticas en general funcionan como un modo de "hacer volver a aparecer (*reappear)*", resignificar, los espacios.[13] La noción de *reappearance* formulada por Peggy Phelan en *Unmarked. The Politics, of Performance* (1993) resulta funcional en este punto, en tanto permite pensar cómo los espacios urbanos se resignifican cada vez que los sujetos vuelven a pasar por los mismos lugares. Como veremos, el capítulo de Lorena Verzero analiza las performances *Relato situado. Una topografía de la memoria* (2016), de la Compañía de Funciones Patrióticas junto a la dupla de artistas visuales Virginia Corda y María Paula Doberti, y *Campo de Mayo. Una conferencia performática* (2016), de Félix Bruzzone, como ejemplos paradigmáticos de la idea de volver a transitar por espacios conocidos descubriendo otras historias inscritas silenciosamente en ellos. La autora despliega la idea de *ciudad-cuerpo* como ese espacio que es performado en cada acción artística, que se crea en cada intervención, al tiempo que la hace posible. Las experiencias estudiadas no solo construyen los hechos del pasado a los que están aludiendo, sino que dan forma a la ciudad de ese pasado y a la ciudad presente al mismo tiempo. En una sola acción, varias temporalidades se presentan en el espacio de la sala o de la calle, materializando la ciudad, volviéndola cuerpo. En *Relato situado...,* el itinerario es organizado a través de la técnica que los artistas definen como "deriva a pie" (basándose en la "Teoría de la deriva" de Guy Debord, 1999), mientras que *Campo de mayo…* es en sí misma la construcción de una deriva que se genera en la experiencia de la performance. Mientras que la primera obra propone literalmente una deriva por la ciudad –es decir, un recorrido por una zona de la ciudad seleccionada para ser intervenida– la segunda compone una deriva a partir de un dispositivo multimedial. Ambas, en cualquier caso, amplían la experiencia del paseante, del espectador o del participante, lo sacan de la ingenuidad, lo hacen cómplice. El pasado *reaparece* en cada escena de estas obras, imprimiéndose sobre el presente, resignificando los espacios.

Esta perspectiva está presente también en el trabajo de Emmanuel Béhague, propone un acercamiento a Berlín y los modos en que el muro ha sido puesto en escena. Analiza, así, el muro como un objeto

13 Véase también Tilmans, Van Vree y Winter (2010).

performativo en dos obras de teatro: *Berliner Mauer: Vestiges* del colectivo Birgit Ensemble y *Vermauern* de Hans-Werner Kroesinger.

Cada una de las ciudades que estudiamos aquí cartografía su pasado de acuerdo con sus tradiciones culturales. Nos interesa tomar *micro-historias* de estas tres ciudades, en el sentido que le otorga Carlo Ginzburg (1989) al término. Según Ginzburg, la huella es un índice que permite obtener información sobre el pasado.[14] La micro-historia subraya la importancia de carácter local de las huellas visibles. Entre estas huellas aparecen, por ejemplo, los lugares específicos de la memoria en los que se desarrollan las prácticas artísticas que ocupan el espacio público. Las experiencias artísticas estudiadas visibilizan la huella, ostentando su carácter indicial, su señalamiento del pasado que transmite una especificidad local y, al mismo tiempo, una idea general sobre la ciudad, y aún más, sobre las problemáticas de la escritura de la historia social y de las "Historias Nacionales". En tanto que son intervenidos artísticamente, los espacios se convierten en escenas en las que el pasado y el presente se construyen dialécticamente.

Respecto de la micro-historia española, en la sección sobre Madrid, el artículo de Laurent Gallardo se desplaza geográficamente, y analiza centralmente el teatro y sus relaciones con la ciudad y la memoria en Barcelona. No podíamos dejar de hacer mención en el libro a la ciudad catalana, y aquí aparece como síntoma de los ecos de la memoria que todo viajero descubre al atravesar el país y que son evidenciados en estas obras de teatro. Esto constituye un síntoma de la situación en España en la que el centro del poder político se encuentra en Madrid, pero el espesor cultural se irradia a otros departamentos igualmente influyentes. Laurent Gallardo se concentra en el campo teatral catalán y en cómo la performatividad dramática está orientada a una resignificación de la ciudad.

Las ciudades modernas podrían, además, ser definidas como un museo imaginario en constante cambio. La interacción entre las prácticas artísticas y la presencia de la ciudad incluye también la acción de transformar el pasado (en la forma que tome ese instante) y otorgarle visibilidad en un acto performativo.

Las ciudades, entonces, construyen memorias y, al mismo tiempo, son construidas por ellas. La presentación y la representación del pasado reciente, la liminalidad entre ficción y documentación, entre lo individual y lo colectivo, son algunas de las problemáticas aborda-

14 Feenstra (2020) parte de idea de micro-historia de Ginzburg para analizar cómo el espacio se convierte en una huella indispensable para estudiar la escritura de la historia. La autora sostiene que los diferentes modos de filmar el espacio pueden colaborar en desentrañar las escrituras de la historia local en sociedades que vivieron quiebres en su pasado reciente.

das por distintos autores en este volumen. Junto a esas problemáticas, se analizan otras, tales como los diferentes modos de estetización del pasado reciente, de institucionalización de prácticas culturales, de reescritura de espacios urbanos, etc. En definitiva, el libro atraviesa distintos modos en que las prácticas artísticas construyen el pasado, las tensiones por la hegemonía y la predisposición a la resistencia.

Comprobamos, así, que las ciudades y las memorias se construyen dialécticamente, cada una performa la otra en un mismo gesto, en cada acontecimiento artístico.

ESCENAS INTERDISCIPLINARIAS

Así como es posible pensar que la porosidad entre diferentes zonas de una región o de una ciudad opera construyendo espacios enriquecidos y pluridimensionales, pensamos las disciplinas artísticas y las ciencias sociales y humanas como espacios en conexión. No concebimos las disciplinas científicas y artísticas como categorías estancas, sino como espacios porosos, en constante movimiento e interrelación. Como una de las premisas de intercambio, en este proyecto hemos trabajado desde la interdisciplinariedad, procurando observar la especificidad de cada expresión artística y buscando puntos de anclaje teóricos que reunieran a las distintas perspectivas disciplinarias. Con esto, nos hemos propuesto potenciar la construcción de pensamiento crítico traspasando las fronteras disciplinarias teóricas y artísticas.

Esperamos haber esclarecido en estas páginas algunos de los modos en los que el arte performa la historia en las ciudades actuales, para adentrarnos a continuación en el libro con ansias de leer cómo estos autores analizan la construcción de cada nuevo archivo del pasado en el que la ciudad cumple mucho más que una función decorativa, como bien ha anticipado Walter Benjamin respecto de las metrópolis modernas.

BIBLIOGRAFÍA

Barthes, R. (1980). *La chambre claire. Note sur la photographie.* Paris: Editions de l'Etoile, Gallimard, Seuil.

Benjamin, W. (1987). Experiencia y pobreza. En *Dirección única* (pp. 165-173). Madrid: Alfaguara.

Benjamin, W. (1967). Sobre algunos temas en Baudelaire. En *Ensayos escogidos* (pp. 7-42). Buenos Aires: Sur.

Benjamin, W. (1999). París, capital del siglo XIX. En *Poesía y capitalismo. Iluminaciones ii* (pp. 171-190). Madrid: Taurus.

Benjamin, W. (2000). Petite histoire de la photographie. En Œuvres II (pp. 295-321). Paris: Gallimard.

Benjamin, W. (2005). *Libro de los Pasajes.* Madrid: Akal.

Birle, P., Carnovale, V., Gryglewski, E. y Schindel. E. (Eds.) (2010). O *Memorias urbanas en dialogo, Berlin y Buenos Aires.* Buenos Aires: Ediciones Böll Cono Sur - Buenos Libros.

Carillo Zeiter, K. y Callsen B. (2011). *Berlin-Madrid. Postdiktatoriale Grossstadtliteratur.* Berlin: Erich Schmidt Verlag.

Cartier-Bresson, H. (2013). *L'exposition.* Paris: Editions du Centre Pompidou.

Debord. G. (1999 [1958]). *Internacional situacionista, v*ol. I*: La realización del arte*. Madrid: Literatura Gris.

De Certeau, M. (2007). *La invención de lo cotidiano I. Artes del hacer.* México: Universidad Iberoamericana.

Didi-Huberman, G. (2011). *Atlas ou le Gai savoir inquiet. L'œil de l'Histoire, 3*. Paris: Les Editions de Minuit.

Feenstra, P. (2011). Chorégraphies de la mémoire: *Tango* de Carlos Saura. En Ch. Blumlinger, M. Lagny, S. Lindeperg, F. Niney y S. Rollet (dirs.). *Théâtres de la mémoire. Mouvement des images* (pp. 91-97). Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.

Feenstra, P. (2014). La "photo-mémoire" des capitales en Europe: *Amsterdam, Global Village* (1996) de Van der Keuken, une micro-histoire. Conferencia en el seminario *Image et Ville*, de Isabelle Steffen-Prat, Universidad Cergy Pontoise.

Feenstra, P. (2018). Amsterdam e Berlim: Visualizar as Memórias de Fronteira Depois de 1990. En J. Novoa y S. Biscouto Fressato (dir.), *Olhares Sens*íveis*: as belezas das cidades e suas barbaries* (pp. 111-128). Curitiba: Prisma.

Feenstra, P. (2020). *La photo-mémoire des paysages-témoins en Europe (Pays-Bas, Espagne, ex-Yougoslavie).* Lille: Presses Universitaires Septentrion.

Ginzburg, C. (1989). *Mythes, Emblèmes, Traces, Morphologie et Histoire*. Paris: Flammarion.

Halbwachs, M. (1967). *La mémoire collective*. Paris: Presses Universitaires de France.

Liut, M. (2005). "Sobre *Mayo. Los sonidos de la Plaza".* En:http://buenosairessonora.blogspot.com/2005/02/sobre-mayo-los-sonidos-de-la-plaza.html

Nora, P. (1984). *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard.

Noriega, G. (2009). *Estudio crítico sobre los rubios*. Buenos Aires: Colección Nuevo Cine Argentino.

Phelan, P. (1993). *Unmarked. The Politics of Performance.* London, New York: Routledge.

Robin, R. (2001). *Berlín chantiers, Essai sur les passés frágiles*. París: Stock.

Robin, R. (2003) *La mémoire saturée*. París: Stock.

Rousso. H. (2012). *La dernière catastrophe, l'histoire, le présent, le contemporain*. Paris: Gallimard.
Searle, J. R. (1969). *Speech Acts*. Cambridge: Cambridge University Press.
Sontag, S. (2000). *Sur la photographie*. Paris: Ed. Christian Bourgeois.
Taylor, D. (2002). Hacia una definición de Performance. Recuperado de http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/hacia-una-definicin-de-performance.html
Tilmans, K., van Vree, F. y Winter, J. (eds.) (2010). *Performing the Past, Memory, History and Identity in Modern Europe*. Ámsterdam: Amsterdam University Press.
Van Vree, F. (1995). *In de schaduw van Auschwitz. Herinneringen, beelden, geschiedenis*. Groningen: Historische Uitgeverij.

BUENOS AIRES

Leonor Arfuch

ANDAR EN LAS CIUDADES. BERLÍN/BUENOS AIRES

En el siguiente ensayo, la autora vuelve sobre preguntas que se planteó hace años atrás a partir de su experiencia de "retorno" a Berlín. Parte de la idea de la simbolicidad de las ciudades, construidas a partir de significantes ofrecidos a la lectura de los sujetos y de significantes que se incorporan a las experiencias para detenerse en aquellas entramadas en la memoria. Analiza a Buenos Aires y a Berlín como dos ciudades que, con sus similitudes y diferencias, comparten la experiencia del exilio y diversos registros de la memoria: marcas, huellas, monumentos, baldosas y placas.

> Hay muchas ciudades. Arquitectónicas más afines que otras. Sonoras, del rumor de la calle. Hospitalarias, de los modos de andar y lugares de encuentro. Frenéticas, donde habitan los mercados y estalla el color. Ciudades de bruma. De cúpulas. De puentes. De pequeños jardines encerrados. De mezquitas. De tejados. Del agua ondulante detrás.

¿De quién son las ciudades? ¿A quién le pertenecen y quiénes se apropian de ellas? ¿Cómo hacer para que dos metrópolis –como Berlín y Buenos Aires– interactúen libremente en un diálogo cultural urbano, más allá de discursos dominantes, con sus similitudes y diferencias?

Así comenzaba, hace unos años, mi intervención en el coloquio *La (in)traducibilidad en el diálogo cultural: la experiencia de Berlín y Buenos Aires* (2007), que nos reunía en el Instituto Goethe de Buenos Aires a Anne Huffschmid[1] y a mí, en un intento de pensar, en el cruce de esas dos ciudades, las transformaciones, los ritmos acelerados que traía la globalización, en el trasfondo memorial de lo que *resta,* aquello que perdura más allá del embate contra viejos muros –no el de Berlín, por cierto, sino los que sucumben a la especulación inmobiliaria, llevándose consigo retazos de una historia común.

Me gusta volver sobre esas preguntas hoy, en que Berlín ya no es aquella, porque está en constante transfiguración –no encuentro mejor palabra para dar cuenta del desconcierto que me asalta al llegar después de un tiempo y no reconocer casi nada de su oscilante geografía. Y Buenos Aires tampoco es la misma, se pierde tras las sendas repetidas del metrobus y de las bicicletas, se escabulle de la memoria y de los ojos, se expande en multitudes o se repliega en fronteras divisorias que trazan notorias diferencias en la escueta travesía de una calle. Nada es lo mismo, pocos años después.

¿De quién son las ciudades?, se preguntaba Anne y yo trataba de pensar una respuesta inclusiva: de sus habitantes –ya lo decía Shakespeare: "¿Qué es una ciudad sino sus habitantes?" (*What is the city but the people?)* los que moran o trabajan en ella y la recorren en infinitos itinerarios, y también los que la visitan o la atraviesan de modo azaroso, caminantes, peregrinos, vagabundos, migrantes, viajeros, turistas, *flâneurs* …

Benjamin justamente, desde su lejanía berlinesa, nos dejó esta palabra como un don, indisociable de cualquier pensamiento sobre la ciudad: el *flâneur,* el paseante, aquel que la recorre incansablemente con una mezcla de fascinación e inquietud, confundido con la muchedumbre y al mismo tiempo fuera de ella, sujeto a la atracción fatal de los objetos y sin embargo distante de su consumo, deslumbrado y abrumado con la babel de lenguas y el ritmo enloquecedor.[2] Difícil pensarla en estos tiempos, en que la aceleración borra hasta la ima-

1 Anne Huffschmid es publicista y profesora de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Libre de Berlín. Su trabajo aborda, en forma multidisciplinaria, las manifestaciones culturales que se cruzan entre Latinoamérica y Alemania, y en especial, entre Berlín y Buenos Aires. Es editora del volumen *Stadt als Labor. Krise und Erinnerung in Berlin und Buenos Aires* (*La Ciudad como Laboratorio: Crisis y memoria en Berlín y Buenos Aires*. Berlín, Parthas, 2006) y, con Valeria Durán, de *Topografías conflictivas. Memorias, espacios y ciudades en disputa* (Buenos Aires, Nueva Trilce, 2012), entre otros.

2 Una palabra que une el universo poético de Baudelaire con el propio andar benjaminiano, transformado a su vez en *flâneur* para dar cuenta del ocaso de un mundo (Benjamin, 1972).

gen fugaz de lo que dejamos atrás, y ya nada parece atraer la mirada, inmune a toda sorpresa, capturada en las pantallas móviles que nos acompañan por doquier.

Quizá tampoco haya sorpresas para el turista o el viajero porque el paisaje se ha abierto a los ojos desde antes de llegar. Ya hemos visto dibujarse los lugares en el territorio común de las pantallas, recorrimos el mapa y ubicamos los sitios, reservamos los tramos y los días, registramos horarios y temperaturas y casi prefiguramos el andar.

Sin embargo –y aquí podríamos pensar esa (in)traducibilidad del diálogo cultural– hay, en tanto visitante, un mirar obligado desde otra orilla, aunque la lengua no se interponga y el extrañamiento no sea radical. La ciudad otra se acerca porque la miramos con *nuestros* ojos y se transforma en algo familiar: una vivencia que nos pertenece aun cuando la ciudad física se nos escape en su perfecta ajenidad. Tensión entre lo propio y lo ajeno, los posesivos escurridizos que permiten hablar de *mi* ciudad aunque no hayamos nacido en ella, o no nos dé cabida en realidad.

De lo que se trata entonces es de la simbolicidad: la idea de que las ciudades, los espacios, los lugares son, ante todo, simbólicos, están construidos no sólo de materiales físicos, sino de significación: hablan, argumentan, definen pertenencias, narran historias, en una performatividad intensa y múltiple, y esto no solamente en la voz de poetas, pintores, escritores, filósofos, arquitectos, científicos, sino también como textos en sí mismos, ofrecidos a la lectura de cualquier transeúnte, foráneo o local. El recorrido más rutinario, ese que hacemos casi sin mirar, está pleno, sin embargo, de significado, en relación profunda con momentos de nuestra vida y que forman parte de nuestra experiencia.

La experiencia es otro significante a atesorar: la experiencia del lugar, antropológica, subjetiva, individual y social. Las ciudades como arenas culturales, como gustaba definirlas hace décadas Richard Morse (1985), tramas de sentido, de historia, de tradición, pero incorporadas a la experiencia de los sujetos. Una experiencia hecha de hábitos, usos, prácticas, reconocimientos y valoraciones: todo aquello que trae el dicho coloquial "lo sé por experiencia". Experiencia entramada también en la memoria.

Es que la ciudad, como el lenguaje, *es memoria*. Memoria de los lugares que sobreviven al paso de los siglos, a las sucesivas modernizaciones, a los usos habituales, a la invasión turística. Nosotros, americanos, nos deslumbramos a veces con esas supervivencias, que van de lo entero conservado al vestigio, la ruina, la traza, el recordatorio de lo que *allí estuvo*. Pero también es memoria viva, memoria cotidiana. Toda la infancia a la vuelta de la esquina, la casa familiar que ya no es

nuestra, el recuerdo de gentes, de personajes, de escenas y momentos, de lo vivido y lo leído, imaginado, visto, oído –el Palermo de Borges, la Buenos Aires de Arlt o de Piazzola. Y, por supuesto, las memorias trágicas, que ningún monumento alcanza a restaurar. Entre las diversas metáforas que Wittgenstein usaba para definir el lenguaje estaba la de la ciudad: una ciudad antigua, en torno a la cual, de manera anárquica y azarosa, crecían aquí y allí nuevos suburbios pero cuya imagen general no invalidaba la memoria. La ciudad –como el lenguaje– es también la memoria antropológica, cultural, vivencial, del devenir de las generaciones, de todos sus habitantes, remotos y actuales.

¿Y qué es la vivencia? Tanto un momento intenso de percepción como el recuerdo súbito de algo pasado que no se ha perdido en el flujo incesante de la vida, que ha quedado como traza, revelación, como síntesis de una vida entera, como garantía de un conocimiento verdadero, atestiguado por el "sí mismo" (Gadamer, 1977). La ciudad es ante todo un espacio vivencial: allí transcurren –para el habitante urbano– las etapas canónicas, los devenires biográficos, los encuentros, las pérdidas, los anclajes familiares, las relaciones de vecindad, el trabajo y el ocio, las identificaciones y pertenencias. Una ciudad se lleva consigo como parte de la propia identidad, positiva o negativamente, como marca, huella, nostalgia o dificultad, amor o desamor. Hay una pregunta, también, del habla cotidiana: ¿dónde te gustaría vivir, en qué ciudad vivirías? Porque, aunque se *pueda*, no se puede vivir en cualquier parte. Y de eso da cuenta la experiencia del lugar y del destierro del lugar: el exilio, la búsqueda, el escape, el extrañamiento de vivir en otra parte.

MARCAS, HUELLAS

Berlín y Buenos Aires comparten, a su modo, la experiencia del exilio. La partida forzosa con peligro de vida. Bajo la amenaza de prisión o de muerte, en el umbral de guerras o bajo dictadura. El desapego obligado de quienes deben huir y mirar desde afuera el horror que no queda a sus espaldas. No hay marcas de esa ausencia en los lugares, se queda replegada quizá en las palabras, la escritura o la voz de los que narran, tratando de recuperar esa experiencia –cuya pérdida lamentaba Benjamin (2008)– en renovados círculos de comunidad. Relatos del exilio, que son como simbólicos retornos –a veces plasmados en la realidad– y que pretenden des-contar la falta, lo que la ciudad no registró. Lo que sí deja huellas es la desaparición, que desdice sin pausa su propósito: ambas ciudades lo saben y lo llevan inscripto en su geografía. En Berlín, las *Stolpersteine* (en alemán, "piedra en el camino que puede hacer tropezar al caminante"), un proyecto del artista Gunter Deming, señalizan con un adoquín insertado en el pavimento

y coronado de una placa de bronce, el paso de los deportados a los campos, con sus nombres y fechas de desaparición. En Buenos Aires, también hay baldosas, artesanales, hechas por colectivos barriales, que dejan huella al andar por las veredas, con nombres y fechas que trazan una inequívoca cartografía de los crímenes de la última dictadura. Los nombres se alojan, asimismo y con una estremecedora primacía de años de juventud, en el muro que habita el Parque de la Memoria, junto al río. El río de Berlín, el de Buenos Aires, también lugares de memoria y de olvido.[3]

El muro de los nombres es, en verdad, el Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado (2007): una construcción inspirada en la idea de *contramonumento* –acuñada justamente en Alemania, en relación a las memorias de la guerra– que rehúye tanto la grandilocuencia como la alusión mimética en favor de una apertura a la reflexión, a la participación, al involucramiento del propio cuerpo en ese espacio. La traza se asemeja a una cicatriz multiforme, discontinua, un largo trayecto a cielo abierto donde se alternan nombres y vacíos –la memoria inconclusa, una "cuenta" que nunca se cierra– con las edades y las fechas de muerte o desaparición, que desemboca finalmente en el río a manera de callado homenaje.[4]

Berlín cuenta también con su Monumento a los judíos de Europa asesinados o Monumento del Holocausto (2005), ubicado cerca de la histórica Puerta de Brandeburgo, bajo la vista extensa que domina la ciudad desde la espectacular cúpula de cristal del antiguo Reichstag diseñada por Norman Foster. La magnificencia aérea de la cúpula transparente contrasta con el monumento, proyectado por Peter Eisenman, donde cerca de 3000 estelas de hormigón, de tamaño notable, se elevan a distinta altura por sobre un enorme terreno, a menos de un metro de distancia entre sí, trazando senderos discontinuos para recorrer, donde el sol teje sombras siniestras y claroscuros. Concepción también cercana del contramonumento, pensada para crear un espacio de incomodidad y confusión, un sistema supuestamente ordenado pero que ha perdido relación con la razón humana. En un espacio subterráneo, hay imágenes y nombres de las víctimas, tomados del famoso museo israelí de Yad Vashem.

Hay asimismo otras marcas en Buenos Aires que recuerdan que un día cualquiera la ciudad despertó con la imagen desoladora de la destrucción –como en Berlín– en las pantallas de televisión, ancladas en cámara fija en una esquina común, en un barrio céntrico, vecino.

3 Estela Schindel (2012) confronta estas "marcas", que el agua no logra borrar.

4 El Parque de la Memoria se erigió junto al Río de la Plata como recordatorio de los "vuelos de la muerte" que durante la dictadura arrojaban prisioneros, adormecidos con una inyección, en aguas profundas en el linde del mar.

Aquí también había detonado una bomba, que replicaba el horror de la guerra en la paz cotidiana e inauguraba en cierto modo, sin autoría, un ciclo sin fin donde el "atentado", en cualquier lugar, forma parte de la precariedad de la vida, la de todos los días, la de nuestros días. Los nombres de esas víctimas, alcanzadas por el destino o el azar, están presentes, a lo largo de las calles aledañas, en pequeñas placas al pie de árboles jóvenes en una suerte de registro vital de la memoria.[5]

Si la figura del *flâneur* se ha opacado en los tiempos que corren, la del turista –a diferencia del viajero, que vive en otra temporalidad– se ha multiplicado por doquier, al punto de tornarse en un obstáculo para la vida corriente en un lugar. Nubes de ellos se interponen ante monumentos y lugares emblemáticos, o ante los cuadros célebres, o en las fechas insignes, amenazando con el deterioro de materias sensibles, susceptibles de polución. Lejos de esa otra figura típica de la modernidad, el *extranjero,* que llega de una orilla lejana sin premura, acecha el resplandor de ventanas en la noche, intenta comprender lenguas o dialectos en su alcance certero y trata de ahondar en el espíritu esquivo del lugar para quizá después partir con otro rumbo (Sennett, 1995). El extranjero es hoy amenazante, su llegada es dudosa, sobre todo si viene de un lugar desmerecido y porta el sustantivo de *(in)migrante.* Porque el prefijo también es provisorio en tanto no hay certeza de una permanencia. Quizá como nunca las ciudades se han vuelto recelosas de los ojos extraños y quizá como nunca la idea de cobijo se ha trastocado. Difícil de llegar a las ciudades para ese nuevo andante, el *refugiado.*

Pero hay también extraños propios, que no encuentran su lugar, que pueblan los umbrales y desafían el invierno y la noche. Y otros que deambulan sin descanso. Y otros que no llegan en verdad a un hogar. También ese es el aire de los tiempos y uno de los síntomas de la vida precaria (Butler, 2007). Ciudades visuales –el diseño, la técnica, los gestos osados de la arquitectura transparente, símbolo de la visibilidad democrática–, transformaciones urbanas ambiciosas –a veces en desmedro de valores históricos, culturales, memoriales– y zonas de creciente exclusión, aislamiento, desposesión. La estratificación urbana, que según arquitectos o sociólogos puede dividir dos mundos entre una orilla y otra de una calle, como si las líneas blancas al cruzar fueran un puente colgante en el vacío.

Un personaje señero también tiene presencia en las ciudades, el artista, que reúne a veces la curiosidad del viajero, el antropólogo y el *flâneur*, sumada a una voluntad estética, es decir, esa rara mezcla

5 Se trata del atentado a la mutual judía AMIA, ocurrido el 18 de julio de 1994, donde resultaron muertas 85 personas, aún sin identificación de los responsables. Abordé este tema en "Memorias de la calle Pasteur" (1994, 2008).

de inspiración, creación y trabajo sobre la forma, que puede allanar el diálogo intercultural –por la mediación metafórica o poética que quizá dispensa de la "traducción"– o complejizarlo, mirando desde otros registros de la experiencia y de la práctica. Si la herencia de los grandes pintores nos ha dejado ciudades que escapan de los límites del cuadro y nos deslumbran en un instante eterno –son ellas quizá, esas ciudades irradiantes las que han despertado el deseo incansable del viaje– nuestro tiempo parece alentar más bien intervenciones críticas, de agitación o de denuncia, que trastocan la idea de "arte político" para afirmar que *todo arte es político* (Mouffe, 2007).

Si la experiencia de la dictadura generó, en una larga temporalidad, innúmeras manifestaciones artísticas que, en su diferencia, creaban *espacio público* (Deutsche, 2007) aportando a la siempre elusiva construcción de una memoria colectiva, la crisis de 2001, con su trágico saldo de decenas de muertos en las calles, la caída del gobierno y la inusitada sucesión de cinco presidentes en una semana, dio lugar a su turno a una gran movilización de artistas que, junto a los movimientos sociales, tomaron la calle en lo que parecía la irrupción de la famosa *multitud,* según Negri y Hardt (2002). Los artistas abandonaron sus talleres para unirse a la multitud con la enorme potencia simbólica de sus prácticas: instalaciones, manifiestos, murales, volantes, grafitis, afiches, señalizaciones, poemas, foros, muestras, intervenciones de *land art,* trabajos con el desecho, acciones performáticas. Este pasaje fue en muchos casos un salto de lo individual a lo colectivo: más de cien colectivos de artistas estuvieron en un momento en actividad, algunos de ellos con una destacada trayectoria precedente, como el Grupo Escombros, formado en la ciudad de La Plata, el grupo de Arte Callejero (GAC) y el grupo Etcétera.[6] Un movimiento que atrajo también cantidad de artistas/antropólogos/viajeros, deslumbrados por un escenario contrastivo y amenazante ante la aparente pacificación del capitalismo a escala global.

Entre ellos, en una curiosa coincidencia que marcó otra vecindad entre nuestras dos ciudades –y donde mi propia casa formó parte de la cartografía–, Alice Creischer y Andreas Siekmann, dos artistas alemanes que vivían en Berlín, decidieron impulsar un proyecto de arte-participación, o arte-política, o arte-intervención, para dar cuenta, a partir de una diversidad de formas, estilos, partícipes y géneros, de esa experiencia límite, que no sólo registraba la emergencia de nuevos movimientos sociales y asambleas barriales, sino el rasgo singular de fábricas abandonadas y recuperadas por sus obreros. Es en ese contexto convulsivo y en una casi inmediata posteridad –fines de 2002 a

6 Para un análisis detallado de este fenómeno, véase Giunta (2009).

mediados de 2003–, que los artistas alemanes, con el apoyo del Instituto Goethe de Buenos Aires y del Fondo Federal de Cultura de Berlín, encaran su proyecto, en sintonía justamente con la perspectiva teórica y política de la multitud, tomando el caso argentino como paradigma de la crisis del capitalismo global.

Y aquí, retomando la idea del artista viajero, podríamos plantear otras preguntas: ¿Quién mira? ¿Desde dónde se mira? Y ¿cómo mirar con ojos no imperiales –recordando a Marie-Louise Pratt (1997)– asombrados quizá, pero no descalificadores; irónicos tal vez, pero sin desmedro del otro; extrañados probablemente, pero en un sentido positivo que suponga una ampliación del mundo conocido y no un mero registro de rarezas?

Durante su estadía, de casi cinco meses, entrevistaron artistas locales, gente común, políticos, militantes, intelectuales, hicieron contacto con movimientos sociales, recorrieron lugares y participaron de toda suerte de eventos y movilizaciones. Una febril actividad que culminó con una muestra heteróclita, irreverente, que recogía trabajos de distinta índole y recordaba en mucho la estética alemana del pastiche, el gesto expresionista, el collage, el choque de imágenes contrapuestas, la sobrecarga de las voces. El proyecto se llamó *Ex Argentina* –un título que no me pareció feliz– y la muestra se exhibió en el Museo Ludwig de Colonia bajo el título de *Pasos para huir del trabajo al hacer,* dejando abierta la interrogación de si una mirada *desde afuera,* sin el dominio de la historia y la lengua vernácula –aunque con un profundo involucramiento ético y político– era capaz de traducir realmente la intensidad y la multiplicidad de un tal acontecimiento –que desbordaba todo límite, estético y conceptual–, y si podía deducirse, a partir de un caso, aún emblemático, una lógica de validez universal.[7]

Lo que está en juego, sin duda, es la posibilidad misma del diálogo intercultural, su potencialidad indiscutible y los pequeños y grandes riesgos que supone. Distancias del territorio que también tienen lugar *en el lugar,* entre miradas disímiles y ajenas pertenencias. Pero en verdad no es tanto la vieja costumbre de la curiosidad, que comparten artistas, antropólogos, viajeros y exploradores, que lleva casi siempre al encuentro insospechado o al descubrimiento de algo nuevo, sino el riesgo de resignar la especificidad –cultural, nacional, política– en aras de la comparatividad; la tentación del modelo y su infortunio

7 Años más tarde, en 2006, el Goethe organizó en el Palais de Glace –un lugar oficial de exposiciones– y en otros ámbitos populares, *La normalidad*, una ambiciosa muestra donde, a partir de la primera versión de Creischer-Siekmann y los partícipes argentinos, se habían dado cita otros artistas de Alemania, Francia, Rusia, Brasil y Chile. Una sumatoria con indudables hallazgos, pero que también ponía en jaque la lógica curatorial.

cuando los rasgos propios de un escenario arruinan su coherencia o dejan afuera restos inasimilables.

Lejos de todo afán comparativo y mirando desde mi biografía –no hay modo de evitarlo– quisiera ahora, en un giro subjetivo, volver sobre esa "transfiguración" de Berlín que mencioné al principio para dejar mi propia huella en este deambular por las ciudades. Fui por primera vez en 1990, una semana después de la reunificación alemana. Volví en 1998 y en 2013, y, alentada por el tríptico performativo que propone este libro, recuerdo brevemente esa primera experiencia de "retorno".

BERLÍN, 1998

Volví a Berlín en días previos a la Pascua de 1998. Yo estaba en Londres con una beca de investigación de la Universidad de Buenos Aires (UBA) y aproveché la festividad para cruzar al continente, comenzando esta vez por una ciudad conocida, que ahora albergaba a amigos entrañables. Cuando salí a la calle esperanzada con la supervivencia del recuerdo no tardé en darme cuenta de que estaba en una ciudad desconocida. Nada empalmaba con mis itinerarios anteriores, el trazado de las calles se escapaba del mapa, las distancias eran difíciles de calcular. Legendarias estaciones del U-Bahn/S-Bahn se abrían ante mis ojos como por primera vez: no recordaba haber pisado la Friedrichstrasse, que fuera límite y frontera internacional entre los dos sectores de la ciudad, sólo habilitado para el pasaje del Oeste al Este. Tampoco lograba ubicar la relación entre ambas márgenes de Unter den Linden y sus respectivos barrios ni volví a recorrer –quizá intencionalmente– la famosa Kurfürstendamm, la calle luciente de las tiendas que había sido antes un trayecto obligado. Por todas partes, una febril actividad de construcción daba la impresión de una ciudad que se hacía desde sus cimientos, sin saber finalmente el volumen que ocuparían los edificios en el espacio, esa sutil relación del contorno material con el cielo, que para César Pelli, el reconocido arquitecto argentino, era una preocupación fundamental de sus proyectos. "Andá a Plaza Potsdamer", me dijo Debra, "allí verás bien de qué se trata". Y así fue en efecto, una experiencia única, expresada con la mayor elocuencia en el título del libro de Régine Robin *Berlin Chantiers* (2001), es decir, Berlín-(Obra/s) en construcción, pero también, en la acepción francesa, caos, desorden, que parecía emanar precisamente del empeño por erigir un nuevo orden, material, simbólico, cultural, político, tal como se planteaba en ese momento el desafío de la nueva Alemania, donde Berlín, la antigua capital, jugaba un rol preponderante. Así vi abrirse bajo mis pies el abismo de una ciudad, desde una pasarela –¿un puente?– en la histórica plaza, con el edificio Sony a mis espal-

das, cuya estructura ya ostentaba la feliz aleación de metal y vidrio, la transparencia total de la vida democrática en el tercer milenio, como varios arquitectos internacionales gustan definir (Foster, 2011). En mi visión alucinada, corría más abajo la senda futura del U-Bahn, el Underground, luego las capas de otros posibles tránsitos y finalmente una cáscara, que sería la superficie, en un enjambre imposible de hierros y plataformas ensamblados con una perfección inhumana. Nunca más oportuno acordarse de *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (Walter Ruttmann, 1927), que con música en vivo vi una vez en el cierre de un Festival de Cine Alemán en Buenos Aires, donde la agitación de la vida corriente en cada uno de sus detalles, el resoplar de sus máquinas, el trajinar de sus habitantes y el valor del instante, en su frenesí y su potencia creadora, alcanzaban inmortalidad en la pantalla. Al terminar las obras, podría pensarse, todos los mecanismos de un inmenso reloj se pondrían al unísono en movimiento, los seres y las cosas, las nuevas rutinas sobre los viejos tránsitos, la plenitud sobre el vacío, relegado ya a una prehistoria. El páramo que había visto años antes, después de que desapareciera la "franja de la muerte" que delimitaba el muro y su tierra de nadie, era ahora el lugar más preciado del desarrollo urbanístico de Europa, decenas de hectáreas ofrecidas a la imaginación de los mejores arquitectos del planeta. Se jugaba allí la eterna batalla entre la pervivencia de los signos de la historia –en un lugar totalmente arrasado– o el planteo audaz y futurista de un nuevo comienzo inmemorial. Nada de lo que vino después podía aventurarse todavía en mi visita azorada ante las infinitas grúas que habitaban el cielo de Berlín. El andar era ahora con mayor atención a los detalles: cómo se iba borrando, tras la pintura nueva, la decoración *art-nouveau* del frente de una pequeña tienda, cómo la restauración dejaba atrás la pátina del tiempo y acrecentaba la impersonalidad de ciertos edificios, con un sospechoso aire *disneyworld,* cómo el típico barrio turco de Kreuzberg había perdido algo de su vieja bohemia y se iba transformando en un lugar de paso. La mezcla cultural y étnica se hacía sentir, dando pie a nuevos interrogantes sobre las identidades migrantes, de las cuales la ciudad era un laboratorio en plena ebullición. Había además, cierta poesía de la ruina, en el rastro de una vieja calle, en los muros resistentes, en el contraste con el reciclado o en los grafitis anacrónicos que pugnaban por subsistir. Otra figura de la desaparición podía adivinarse tras las sucesivas pérdidas de la ciudad aun antes de los bombardeos: las intervenciones modernistas, las enfáticas reformas del nazismo, interrumpidas por el comienzo de la guerra, las demoliciones posteriores, en las que el Muro dejó una penosa estela de aniquilación. Por eso, al hablar de memoria en las ciudades o *de* las ciudades, aún de aquellas que no se desvanecieron

bajo las bombas, pero que están en continua conversión, hablamos más bien de persistencias fantasmáticas, ligadas en buena medida al recuerdo personal –o a la huella de la letra o de la imagen– capaces de sobrevivir a la materialidad o de cambiar con ella.

Para decirlo en las palabras de Régine Robin (2001):

> Berlín, ciudad de fantasmas y de "resucitaciones" (*"revenances"*), ciudad donde todo se descompone y se recompone, es el verdadero laboratorio de la posmemoria en sus dos acepciones, la memoria-rememoración que sostiene un trabajo de duelo, y la memoria reciclada, revista y corregida, amnésica. Todo allí está en desmontaje y remontaje, tanto la fachada simbólica de la ciudad como el paisaje urbano. (…) Casi toda Berlín está dedicada ya sea al olvido o a la borradura, al reciclaje fetichista o a la opacidad que oculta el pasado (p. 142. La traducción es mía).

Llevada por los aires del cambio, volví a Alexanderplatz, esta vez para montar a la torre y cenar en el restaurant giratorio, y nunca se borró de mi memoria ese atardecer, con la bruma comenzando a descender sobre el tropel lejano de edificios simétricos, emblemas de un mundo al que las utopías habían abandonado. En la despedida volví a pasar por la Puerta de Brandeburgo, erizada de grúas en su entorno. La Unter den Linden se extendía ahora visiblemente renovada, aunque con un aire un tanto neutro que desdecía la referencia original. El emblemático Hotel Adlon, por ejemplo, que vio pasar realezas y diplomacias de toda Europa, junto con nombres míticos (Chaplin, Marlene Dietrich, Josefine Baker), que inauguró con Greta Garbo en *Grand Hotel* (1932), una saga de películas temáticas, acababa de ser reconstruido, después de la demolición socialista –había sido seriamente dañado por un incendio al fin de la guerra– pero su imponente volumen vecino a la Puerta no lograba evocar ese antiguo *glamour.* La pérdida del aura benjaminiana (1989), en su más cruda materialidad, volvía una y otra vez a la mente en la sinuosa marcha de Berlín.

Recapitulando este itinerario y volviendo a Benjamin, en su bello ensayo sobre "El narrador", que es una celebración de la voz en relación con la experiencia, hay dos figuras que se destacan, la del vagabundo y la del sedentario: uno trae la noticia de otro mundo, el bullicio de una lejanía, el otro atesora el anclaje de la tradición. En ese vaivén, en ese diálogo, se juega quizá la posibilidad –y la imposibilidad– de la traducción.

BIBLIOGRAFÍA

Arfuch, L. (1994). Memorias de la calle Pasteur. *Punto de Vista,* (50), 10-14 y en Arfuch, L. (2008). C*rítica cultural entre política y poética.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Benjamin, W**.** (1972). *Iluminaciones II.* Madrid: Taurus

Benjamin, W**.** (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos Interrumpidos I.* Madrid: Taurus.

Benjamin, W**.** (2008). *El narrador*. Prólogo, traducción y notas de Pablo Oyarzún. Santiago de Chile: Metales pesados.

Butler, J. (2007). *Vida precaria*. Traducción de Fermín Rodríguez. Buenos Aires: Paidós.

Deutsche, R. (2007). "Público". Conferencia en el curso *Ideas recibidas. Un vocabulario para la cultura artística contemporánea*. Traducción de Marcelo Expósito. Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).

Foster, H. (2011). *The Art- Architecture Complex.* London: Verso.

Gadamer, H. (1977) . *Verdad y método.* Salamanca: Sígueme.

Giunta, A. (2009). *Poscrisis. Arte argentino después de 2001.* Buenos Aires: Siglo XXI.

Morse, R. (1985). Las ciudades 'periféricas' como arenas culturales. En R. Morse y J. Hardoy (Comps.), *Cultura urbana latinoamericana* (pp. 39-63). Buenos Aires: CLACSO.

Mouffe, C. (2007). *Prácticas artísticas y democracia agonística.* Barcelona: Museu d'art contemporani (MACBA).

Negri, T. y Hardt, M. (2002). *Imperio.* Traducción de Alcira Bixio. Barcelona: Paidós.

Pratt, M. L. (1997). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación.* Buenos Aires: Universidad de Quilmes.

Robin, R. (2001). *Berlin chantiers. Essais sur les passés fragiles.* Paris: Stock.

Schindel, E. (2012). Las aguas y el olvido: los ríos como topografías en conflicto. Apuntes entre Buenos Aires y Berlín. En A. Huffschmid y V. Durán (Comps.), *Topografías conflictivas. Memorias, espacios y ciudades en disputa* (pp. 389-407). Buenos Aires: Nueva Trilce.

Sennett, R. (1995). El extranjero. *Punto de Vista,* (51), 38-48.

Gonzalo Aguilar

CINE FÍSICO EN EL PARQUE DE LA MEMORIA: *OPERACIÓN FRACASO Y EL SONIDO RECOBRADO* DE ALBERTINA CARRI

El autor examina una nueva mutación de la ciudad y su impacto en el campo del cine. El desarrollo de la ciudad digital transforma el modo en que nos orientamos y nos relacionamos con el espacio urbano. Estos cambios impactan el mundo del cine en múltiples niveles: implican la destrucción de su unidad primordial (el film) y la emergencia de otro tipo de espacialidades, disposiciones corporales y modos de contemplación del material cinematográfico. En este marco, el siguiente artículo señala la recurrencia del zigzag como figuración del duelo en obras consagradas a la memoria y se investiga la instalación Operación Fracaso y el Sonido Recobrado de Albertina Carri en el Parque de la Memoria como apuesta a un cine físico.

ENTRADA 1: PERFORMANCE A LA DERIVA

Las ciudades no son mapas. Tampoco las contemplamos o usamos como si lo fueran: es raro tener la oportunidad de observarlas a vuelo de pájaro y aún si pudiéramos (desde un avión, por ejemplo), difícilmente alcanzaríamos el nivel de abstracción y claridad de los mapas. A las ciudades se las recorre, se las percibe y se las transforma en un estado de inmersión. Estamos metidos en ellas y antes que en una totalidad, intervenimos en fragmentos, retazos, zonas. Nuestros cuerpos, en sus recorridos y percepciones, también transforman la

ciudad como lo pusieron de relieve muchos artistas en acciones que realizaron cuando todavía no existía la *performance* como género: en los años veinte, los martinfierristas planearon recorrer la ciudad en un "auto-bañadera" (así se llamaba a los transportes colectivos) para la visita de Ramón Gómez de la Serna; en 1957, Flávio de Carvalho salió a caminar por las calles de San Pablo con su *new-look*, un traje que contemplaba las particularidades del clima tropical. En diciembre de 1964, Alberto Greco se presentó en la Galería Bonino con su muestra *Madrid querido*. La invitación anunciaba: "*Madrid querido*, pintura espectáculo vivo-dito, de Alberto Greco, con la participación del famoso bailarín español Antonio Gades y la presentación de Jorge Romero Brest". Como el público excedía la capacidad de la galería, el acto se trasladó a la Plaza San Martín donde Gades bailó y Greco dibujó a su alrededor un círculo: estaba hecho otro vivo-dito.[1] Para el número "Argentina: la muerte de la pintura", *Primera Plana* le puso un epígrafe a la foto de esta performance: "el comienzo de la hecatombe".[2] En octubre de 1968, el artista Edgardo Antonio Vigo citó al público a través de la radio y los diarios locales para que observaran el semáforo ubicado en la intersección de las avenidas 1 y 60 con la diagonal 79. Se juntaron más de ochenta personas aunque sin el artista, que no estuvo presente.[3]

Curiosamente, esos actos se transformaron en mitos y la *memoria* consiste justamente en reconstruirlos mediante documentos o testimonios. Por su propia fugacidad, por su transitoriedad y su carácter situado, estas performances se diluyen, pero dejan una huella (foto, recuerdo, programa, testimonios) que nos llevan a preguntarnos sobre la relación entre arte y ciudad, presente y temporalidad, cuerpo y espacio, acto y disolución del arte. En este trabajo, me interesa la dimensión performática que adquirió el cine en los últimos años que minimiza la preeminencia de la copia en favor de los lugares de exhibición, la movilidad del espectador y la materialidad de la imagen.

ENTRADA 2: LA CIUDAD DIGITAL

En un ensayo que ya forma parte de la biblioteca de clásicos continentales, Ángel Rama sostuvo que las latinoamericanas eran *ciudades letradas*. Proyectadas desde las metrópolis monárquicas e indiferentes a las condiciones peculiares del lugar (lo que Rama denominó "ce-

1 El "vivo-dito" era un acto performático que hacía Greco quien trazaba un círculo alrededor de una persona y lo firmaba. Lo hizo por ejemplo con Jackie Kennedy. No era la única forma que asumió el vivo-dito pero sí una de sus más constantes.

2 Véase *Primera Plana*, número 333, 13 de mayo de 1969: 70.

3 Los documentos de esta muestra pueden consultarse en el sitio *VIVO DITO Performances de Argentina*: http://www.vivodito.org.ar/node/39.

guera antropológica"), el plano y la escritura han constituido desde los orígenes de la Colonia el arcano del poder. Las ciudades no son mapas, pero, según Rama (1984), se originan en mapas diseñados en la metrópolis. Pese a que en la introducción Rama pone como acontecimientos marco la caída de Tenochtitlán y la construcción de Brasilia, su narración crítica se cierra abruptamente con la Revolución Mexicana. Cabe preguntarse si esto se debe a que el autor pensó que el argumento estaba debidamente demostrado o que continuar con el análisis lo hubiera llevado a cuestionarse sobre los supuestos que organizan el libro. Algunas menciones del último capítulo que incluyen la Revolución Cubana y el "cesarismo democrático" (lo que hoy denominaríamos populismo, término que posiblemente no utilizó por el escaso prestigio que tenía en ese entonces), hacen pensar que Rama defiende la primera opción. Pero una profundización de los mismos ejemplos que propone Rama hacen que la segunda opción resulte la más fecunda: los líderes de la era de la política de masas, por ejemplo, usaron la radio intensivamente; la Revolución Cubana saca buena parte de sus efectos de la cultura visual y los avatares de la realidad latinoamericana posteriores a los años sesenta son incomprensibles sin la televisión y, en menor medida, el cine. Ya desde los años treinta, en un momento en que las masas ocupan la escena pública, la ciudad letrada cede terreno frente a la *ciudad mediática* y eso era algo a lo que los artistas e intelectuales, aún los más librescos, no eran ajenos. Los modos de la *performance* en el espacio público se habían transformado y los escritores debían enfrentar nuevas condiciones de circulación. La ciudad mediática dominó buena parte del siglo XX y muchas de sus reglas discursivas y regímenes visuales aún perduran (como perduró la ciudad letrada en su articulación conflictiva con la ciudad mediática que le sucedió) pero, con el nuevo siglo, se produjo una nueva mutación: la *ciudad digital*. La aparición de las redes sociales, el uso permanente de celulares y dispositivos digitales, la globalización de internet (y la globalización por medio de internet) y el surgimiento de mapas en tiempo real como el *Global Positioning System* (o GPS) transforman nuestro modo de orientarnos en la ciudad y nuestra relación con el espacio.[4] Y en una analogía que debe ser complejizada, no es descabellado pensar que las plazas que la Corona Española diseñó en un mapa y que luego se hicieron realidad en las ciudades latinoamericanas, guardan similitud con los espacios públicos digitales actuales en los que nos expresamos (Facebook, Twitter, Instagram fueron creados en la metrópolis del siglo XXI: los Estados Unidos de América). Estas plataformas imponen condiciones, formatos, alterna-

4 Véase Lois (2016).

tivas que, de alguna manera, condicionan nuestras acciones. Por estos sitios circulan *trailers*, fragmentos y hasta películas enteras que implican otro tipo de contemplación del material cinematográfico. No sólo en lo que se crea actualmente, sino en relación con la historia que ya no tiene más la forma de los estantes que le proporcionó el video en los años ochenta, adoptando en cambio una circulación en diferentes direcciones, a menudo sin origen y con miles de reproducciones y réplicas. Es más, los films comparten a menudo el espacio con publicidades, marcos diversos y con comentarios de los usuarios. Pueden verse en un avión o en un bar. Las salas todavía existen, pero ya no tienen una hegemonía en el mundo del cine. Frente a estas nuevas condiciones, ¿cómo se piensa a sí mismo el cine?

ENTRADA 3: FUERA DE SALA

Las transformaciones que las redes digitales produjeron en nuestra percepción, uso y ocupación del espacio han afectado la vida en su totalidad y esto incluye, obviamente, al cine. En una serie de transformaciones lentas desde el punto de vista de la corta historia del cine –pero vertiginosas si se las considera desde la historia del hombre–, la proyección de películas que en los comienzos se hizo en espacios heterogéneos, se unificó en las primeras décadas del siglo en las grandes salas que tuvieron el monopolio de la exhibición de las imágenes en movimiento. Para ver una película, el espectador debía salir a las calles de la ciudad y dirigirse a una sala de su barrio o del centro (la mayoría denominadas con nombres que remitían a palacios o a vidas de ensueño). La televisión –que en la Argentina se impone en la década del sesenta, si bien fue inaugurada en 1951– ya impuso una modificación que, en los años ochenta, se acentuó con la aparición del videocasette: el potencial espectador podía elegir entre la sala y su casa. La opción no dejaba de tener su dilatada modulación moderna y oscilaba entre los polos de la casa y la urbe, la intimidad y la muchedumbre, lo privado y lo público. La película continuó siendo la unidad primordial sobre la que giraba la teoría del cine y su relación con el espacio urbano y el papel del espectador (testigo corporal pasivo sea en el living de su casa o en la butaca de la sala) no era problemática salvo en cierto cine experimental de vanguardia que se planteaba a menudo como *anticine* o, como lo denominó el artista brasileño Hélio Oiticica, *quase cinema*.[5] Es a fines de siglo XX, justamente cuando el cine cumple y festeja sus cien años en todo el mundo, que el crecimiento de las redes digitales y de internet provoca, entre otras cosas, la destrucción de la unidad primordial del cine (el film) y lo disemina

5 Véase mi libro *Hélio Oiticica, a Asa branca do* êxtase (Aguilar: 2016a).

de una manera que, desde entonces, toda reflexión sobre la imagen fílmica no puede dejar de lado las nuevas espacialidades, disposiciones corporales y modos de contemplación.[6] No son pocos los directores que han sido conscientes de esta transformación y que han vinculado sus producciones para la sala oscura con manifestaciones en el cubo blanco del museo bajo el mote lábil de "instalaciones". Chantal Akerman, Abbas Kiarostami, Pedro Costa, Harun Farocki, por mencionar sólo a los más conocidos, han realizado versiones de sus obras para las salas de cine y también para los museos, bienales o galerías. En Buenos Aires, la directora de cine Albertina Carri y la dramaturga Lola Arias han trabajado en esa forma híbrida que incluye filmaciones, exposición de objetos, puesta en escena, uso inventivo del espacio y bandas sonoras que llevan al crítico de cine a cuestionarse sobre las herramientas teóricas y conceptuales con las que aborda su objeto. En 2015, Albertina Carri presentó su instalación *Operación Fracaso y el Sonido Recobrado* en el Parque de la Memoria de la ciudad de Buenos Aires, que recuerda a las víctimas del terrorismo de Estado.[7] Hija de padres desaparecidos (Roberto Carri y Ana María Caruso), Albertina Carri tuvo una intervención fundamental en los debates sobre la memoria con su film *Los rubios* de 2003. En su obra presentada en la sala PAyS (Presentes Ahora y Siempre) del Parque de la Memoria, vuelve a visitar su relación con sus padres, la memoria y la historia.

ENTRADA 4: MEMORIA EN ZIGZAG

La figura del zigzag articula relaciones dinámicas entre espacio, cuerpo y memoria. No es casual que esta forma haya sido usada en el Museo Judío de Berlín de Daniel Libeskind, en el Museo de la Historia de los Judíos de Polonia (diseñado por los arquitectos Lahdelma y Ma-

6 La aparición de YouTube en 2005 hizo que los estudiantes, por ejemplo, comenzaran a asistir a los filmes que yo recomendaba en clase en su computadora, lo que no sólo modificaba las dimensiones de la imagen sino que muchas veces se trataba de visualizaciones de las películas divididas en fragmentos o con mediadores de cualquier tipo.

7 El Parque de la Memoria es un espacio público ubicado frente al Río de la Plata en la zona norte de la Ciudad de Buenos Aires. Abarca 14 hectáreas y fue diseñado por el estudio de arquitectura Baudizzone-Lestard-Varas. En él se encuentra el Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado y varias esculturas conmemorativas de, entre otros, Roberto Aizenberg (*Sin título*), Magdalena Abakanowicz (*Figuras caminando*), Germán Botero (*Huaca*), Juan Carlos Distéfano (*Por gracia recibida*), Claudia Fontes (*Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez*), Norberto Gómez (*Torres de la memoria*), Grupo de Arte Callejero (*Carteles de la memoria*), Nicolás Guagnini (*30.000*), Jenny Holzer (*Sin título*), Rini Hurkmans (*Pietà de Argentina*), Per Kirkeby (*Memoria espacial*), Dennis Oppenheim (*Monumento al escape*), Marie Orensanz (*Pensar es un hecho revolucionario*), Marjetica Potrc (*La casa de la historia*), Nuno Ramos (*Olimpo*), William Tucker (*Victoria*) y Leo Vinci (*Presencia*).

hlamäki) o en el Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado del Parque de la Memoria en Buenos Aires. ¿Por qué la recurrencia a esta figura en obras consagradas a la memoria? Realizado con cuatro grandes bloques de hormigón que contienen treinta mil placas de pórfido patagónico y que están dispuestos en una rampa que desciende hacia la sala de exhibiciones PAyS, el Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado del Parque de la Memoria consigna por año y orden alfabético los nombres de los desaparecidos y asesinados por la dictadura a una altura tal que puedan ser tocadas por el visitante. Para llegar a la sala, hay que recorrer unos doscientos metros aproximadamente en forma de zigzag en tres tramos. El recorrido quebrado, de falso ida y vuelta, pone al cuerpo en una situación de expectativa ya que la forma en zigzag justamente, como en un laberinto, oculta lo que está por venir. En realidad, nada parecería menos adecuado a la idea que tenemos de la memoria que esta forma ya que, por convención, solemos asignar el pasado a lo que está atrás, a nuestras espaldas, y el futuro a lo que está delante. La *distorsión* es la clave y, en relación con el cuerpo, la modificación de una convención que supone que el tiempo es lineal y que se puede superar (o que solo avanza en línea recta). La memoria, entonces, no es un asunto del pasado sino del futuro o, mejor, de un tiempo cualitativamente diferente en el que las particiones convencionales no son suficientes. Pero la figura del zigzag no sólo incide en la relación entre cuerpo y tiempo, sino que también celebra un modo del pensamiento que desafía las nociones establecidas. Es una apuesta por la ruptura, el quiebre, la discontinuidad, y pone a la memoria frente a la brecha que la constituye. Es decir, la memoria no es un bloque homogéneo, continuo y dado, sino que se forma allí donde hay una grieta o una herida, una dificultad que, en el espacio, evoca el recorrido en fragmentos. La percepción no puede sintetizar el monumento en una totalidad sino que exige la reconstrucción mental por partes o la certeza de que la reconstrucción ya no es posible (Deleuze habla, a propósito del zigzag, de "poner en relación singularidades inconexas").[8] El visitante, entonces, tiene por delante una tarea: tratar de dar sentido y a la vez abrirse a lo irreparable, a lo que se quebró. El zigzag, en definitiva, es la figura espacial del duelo.

La elección de un *parque* de la memoria en vez de un monumento instala de un modo más contundente la idea de ciudad performática. No es una obra para la contemplación, ni siquiera una marca urbana, sino un lugar para recorrer, pasear, contemplar, permanecer un

8 Gilles Deleuze habla sobre el zigzag en *Abecedaire*, un programa de televisión emitido en 1996 en el que es entrevistado por Claire Parnet.

período de tiempo, reflexionar. Desplazándose entre una obra y otra, el visitante puede seguir los carteles indicadores que no señalan nada sino una ausencia, hasta llegar a la orilla del Río de la Plata. El río resulta un límite y en la imaginación del espectador es contemplado, por la densidad evocativa del parque, como el cementerio que fue durante la dictadura (ahí se arrojaban los cuerpos desde los aviones de la Fuerza Aérea). A unos metros (los suficientes como para que la figura sea visible pero que a la vez se la perciba como una silueta), una persona "camina" sobre el río. Se trata de *Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez,* la figura del adolescente desaparecido que realizó Claudia Fontes.[9] Su rostro no se ve desde la orilla, lo que, otra vez, muestra que la percepción se enfrenta a una zona oculta o escondida que exige, antes que completarla, pensar sobre sus propias condiciones. La memoria, nos "dice" el Parque, no es algo lineal (una acumulación que se presenta de un solo golpe), ni una totalidad que sólo basta evocar; la memoria nos pide una percepción y un cuerpo, un caminar, un contacto, una performance para experimentar sus potencias, obstáculos y conflictos. La memoria no existe, se hace.

ENTRADA 5: UN CINE FÍSICO

La instalación *Operación Fracaso y el Sonido Recobrado* de Albertina Carri tuvo lugar en la sala PAyS del Parque de la Memoria en septiembre de 2014. La instalación no se limita al cubo blanco o a las salas asignadas, ya que el sitio urbano mismo –desde que el visitante entra y recorre todo el camino balizado por obras sobre la memoria o la represión y la estela de los nombres de las víctimas del Terrorismo de Estado hasta llegar a la sala– se conecta con la exposición. El efecto entonces –buscado por Carri cuando definió dónde quería instalar su obra– es el de un circuito urbano que, en uno de sus *loops,* desemboca en la sala en la que se exhibe la obra. De hecho, los nombres de los padres a los que está dedicada la obra (Roberto Carri y Ana María Caruso) están inscriptos en el zigzag que antecede a la obra.

Una vez que entramos en el recinto, el visitante se encuentra con cinco salas. A la derecha, hay una sala oscura en la que se proyecta en simultáneo, en varias pantallas, "Investigación del cuatrerismo", imágenes de archivo con un texto en off de Carri que lee Elisa Carricajo y que narra la búsqueda del film sobre Isidro Velázquez que realizó Pablo Szir basado en el libro de Roberto Carri, el padre de Albertina. Después viene "Cine Puro", una gran construcción en celuloide con

9 *Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez.* Fundición de acero inoxidable, pulido espejo. 170 x 75 x 50 cm. 2000/2010. Emplazada en el Río de la Plata, latitud 34° 32.356', longitud 58° 26.262'. Fernando García escribió una nota muy buena sobre esta obra. Véase García (2016).

material de descarte en 35mm que forma algo así como una gran red con un espacio en el medio –un "esqueleto fílmico"– al cual el espectador no tiene acceso. Es un ámbito al que no podemos entrar y una vez más el cuerpo se encuentra con una imposibilidad que lo desafía a repensar su noción de memoria. En una pequeña pantalla colocada entre los celuloides, se ve un video con una imagen borrosa de un material fílmico –"imágenes fantasma" según la realizadora– de un rollo que fue escondido durante la dictadura y que no resistió el paso del tiempo. No se sabe qué es lo que contenía ese film que fue encontrado bajo tierra. "Punto impropio", la tercera sala, consiste en un lugar oscuro con imágenes ampliadas de las cartas que le envió su madre, Ana María Caruso, desde el campo de detención. Albertina lee las cartas, no sólo las palabras, sino también los signos de puntuación, exclamación o interrogación ("punto aparte", "signo de pregunta", etc.). Sobre la pared, en una sala contigua, se proyectan siluetas de libros formando, en un diseño abstracto, la biblioteca de los padres que fue quemada por la dictadura. Finalmente, una gran sala luminosa –como la del esqueleto de celuloide– presenta dos instalaciones: "Allegro" (proyectores de varios formatos encendidos sin película) y "A piacere" (sonido de proyectores que se encienden con el paso de los visitantes). Sobre una de las paredes, en letras de gran formato, está inscripta la palabra "PRESENTE". La palabra presente admite diversas lecturas: puede referirse a los padres que se hacen *presentes* mediante la obra; puede ser la afirmación –tan característica de la obra de Albertina– del presente creativo y vital contra la subordinación y el culto del pasado; puede ser una instigación a pensar la memoria como un zigzag: no algo que está en el pasado sino que se construye y emprende desde el ahora. Como señala Walter Benjamin, "no se trata de presentar a las obras literarias en correlación con su tiempo, sino en el tiempo que han nacido presentar el tiempo que las conoce, es decir el nuestro".[10] De hecho, esa fue la gran innovación de *Los rubios* (2003) en el campo de los debates sobre la memoria. Si el cine histórico se preocupó por debatir las interpretaciones del pasado, el cine de la memoria se centró más en los mecanismos visuales y discursivos por medio de los cuales nos hacemos una idea de él. En los noventa, los documentales *Montoneros, una historia* de Andrés di Tella y *Cazadores de utopías*

10 Sobre este giro copernicano y la preeminencia de la política sobre la historia en Benjamin, véase Buck-Morss (1991: 338). "Para el historiador materialista –dice Walter Benjamin en su *Obra de los pasajes* (convoluto N, 7, 6)- es importante diferenciar de la manera más estricta entre la construcción de un estado de cosas histórico y aquello que habitualmente se llama su 'reconstrucción'. La 'reconstrucción' en la empatía es de un solo estrato. La 'construcción' supone la 'destrucción'" (en Benjamin, 1996: 138).

de David Blaustein abrieron el camino para pensar los setenta. Pero todo cambió a partir de *Los rubios* de Albertina Carri. Realizado a principios del nuevo siglo, la película comienza con una entrevista a una mujer que cuidaba de Albertina (hija de desaparecidos) y que dice no recordarla. La directora se detiene en el discurso de alguien que no es víctima directa y a partir de ahí no encara la memoria como un discurso voluntario, que se repite hasta cristalizarse, sino que observa los lapsus, los huecos, los olvidos y, sobre todo, la percepción infantil (por lo tanto, con gran intervención de la fantasía) de los hijos de las víctimas (a su vez, estos testimonios nos llevan a preguntarnos sobre el peso de la fantasía en los testimonios de los adultos). En el camino abierto por *Los rubios* se hicieron –más allá de las innumerables diferencias– varios documentales entre los que se destacan *Papá Iván* de María Inés Roqué y *M* de Nicolás Prividera.

Operación Fracaso no nos entrega una metáfora de la memoria, sino su materialización: además de la construcción de un esqueleto con cintas de celuloides en "Cine puro", una pequeña pantalla exhibe un rollo que fue escondido durante la dictadura militar y que, cuando fue desenterrado, solo presentaba manchas o formas extrañas. El proceso naturalizado de filmación, realización, proyección audiovisual y recepción en la sala oscura propio del cine se quiebra y hay imágenes que no muestran nada, proyectores que no emiten imágenes, sonidos que se independizan de la visualidad, relaciones que ya no son distanciadas (desde la butaca), sino corporales y táctiles. La apuesta de Carri es la de un *cine físico*. Los carteles hápticos que reproducían títulos o frases de poemas o trozos de discursos en *Los rubios* ya sugerían este tipo de cine, pero lo que sucede en este caso es mucho más intenso: el cine ocupa un espacio y se despliega más allá de la pantalla y de la sala. Sus imágenes no son evanescentes o determinadas por el formato rectangular de la pantalla, sino que tienen manifestación física, sea en un byte, en el celuloide o en un proyector. Toda esta estrategia le sirve a la autora para erigir, contra una concepción estructural o cristalizada de la memoria (el "todo armadito" del discurso de los militantes al que hacía referencia *Los rubios*), una consideración física de la memoria y de la vida: ¿cómo es vivir en una casa de celuloide, ese material tan frágil que es la pesadilla de los archivistas? ¿Es nuestra memoria tan precaria como el celuloide y está, como este material, también destinada a hacerse añicos en un futuro no muy lejano? Es más, ¿funciona de modo diferente la memoria cerebral tras el advenimiento de lo digital? Volviendo sobre ese rollo desenterrado, ¿qué es lo que había ahí? ¿Cómo recuperar, en esos borrones, un sentido? Carri no restaura la memoria, sino que señala el olvido, pero no como lo opuesto a la memoria, sino como esa dimensión que –en su fra-

caso– señala una potencia. Como dijo la artista brasileña Rosangelo Rennó: "Para mí, los blancos y las amnesias son más interesantes que la memoria" (citado en Aguilar, 2016b). No se trata entonces de construir una memoria completa, sino de tomar los trozos, los escombros y, desde el presente, reflexionar y actuar desde lo que nos separa y, en ese reconocimiento, nos une, nos conecta con el pasado. "Seguir recordando" –como dice la propia Carri– en el medio de la memoria y del olvido, en la orilla del río y del parque (citado en Aguilar, 2016b).

ENTRADA 6: SALIDA DEL LABERINTO

Abandonamos la sala, volvemos a recorrer el parque y salimos a la calle de la Costanera: es imposible no sentir que se lleva una cicatriz flamante, producto de las percepciones recibidas y de los intentos de interactuar: con el espacio al que no se puede entrar, con los sonidos que nos abruman, con las imágenes que no podemos ver (sobre todo, las que evocan las cartas de la madre, impactantes por las preocupaciones cotidianas y el amor materno, tan atento a las circunstancias, de alguien que sabemos que va a morir). *Operación Fracaso y el Sonido Recobrado* se metió en nuestros circuitos cerebrales, perceptivos y afectivos por los que se forma la memoria, mezcla de imágenes visuales y sonoras, borramientos y huellas, olvidos y caminatas. Nos damos cuenta de que hubo una performance y fue la nuestra: el cine físico no se dirige a la mirada del cuerpo sentado, sino al cuerpo y a los sentidos que luchan por encontrar un lugar. En el paseo por el Parque, en el acercamiento al río, en el recorrido por las salas, el cuerpo experimenta diferentes modalidades espaciales y concretas de la memoria: su continuidad con la ciudad, su construcción laberíntica en zigzag, su dimensión sonora, su reconstrucción mediante documentos, sus huecos y borraduras (por qué una sociedad olvida o fuerza el olvido de ciertos acontecimientos o personas), la materialidad de los actos y de lo que queda de ellos, la necesidad de no perder nunca el presente desde el cual se recuerda y también lo que se olvida para seguir viviendo.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar, G. (2016a). *Hélio Oiticica, a Asa branca do* êxtase. Rio de Janeiro: Rocco.

Aguilar, G. (19 de marzo de 2016b). Indagaciones en modo celuloide. *Revista Ñ*. Recuperado de https://www.pressreader.com/argentina/revista-%C3%B1/20160319/282291024351536

Benjamin, W. (1996). *La dialéctica en suspenso (Fragmentos sobre la historia)*. Traducción, introducción y notas de Pablo Oyarzún Robles. Santiago de Chile: Arcis-Lom.

Buck-Morss, S. (1991). *The dialectics of seeing (Walter Benjamin and*

the Arcades project). Cambridge: MIT Press.
García, F. (23 de octubre de 2016). Claudia Fontes: una costurera épica del arte. *La Nación*, Suplemento "Ideas". Recuperado de http://www.lanacion.com.ar/1948858-claudia-fontes-una-costurera-epica-del-arte.
Lois, C. (2 de octubre de 2016). Las mentiras de los mapas en la era del fetichismo tecnológico. *Informe Escaleno*. Recuperado de http://www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=448
Rama, A. (1984). *La ciudad letrada*. Montevideo: FIAR.

María José Melendo

ARTE Y POSDICTADURA. POÉTICAS CONTRAMONUMENTALES EN EL ESPACIO PÚBLICO: DESAFÍOS EN PRESENTE

La autora expone una mirada crítica sobre las que denomina poéticas contramonumentales. Se trata de una serie de prácticas dedicadas a la conmemoración del pasado reciente argentino a través de manifestaciones artísticas en el espacio público: las rondas de las Madres de Plaza de Mayo, las intervenciones del Grupo de Arte Callejero (GAC) y el Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado emplazado en el Parque de la Memoria. A lo largo del capítulo, analiza la emergencia y el impacto de estas poéticas y, en particular, reconstruye las controversias en torno al surgimiento y a la construcción del Parque, del Monumento y de sus esculturas.

A comienzos de 2016, se cumplieron 40 años desde aquel 24 de marzo de 1976. Cada aniversario acontece inscripto en una particular coyuntura sociopolítica, la cual, según los años, ha marcado las formas de recuerdo, así como las consignas de quienes velan por esa memoria. El objetivo del presente capítulo es desplegar una mirada crítica sobre distintas poéticas que a lo largo de estos años conmemoraron nuestro pasado reciente desde expresiones artísticas en el espacio público. En este sentido, se plantea un enfoque retrospectivo que permita identificar la emergencia de tales poéticas a la vez que el impacto que estas tienen o tuvieron en el medio en el que fueron emplazadas.

Cuando se habla de arte, memoria y ciudad, inexorablemente se alude a los dilemas en torno a la monumentalidad, la eficacia, la visibilidad y las miradas retrospectivas; es decir, qué pasa con los monumentos en su deriva temporal, cómo salvaguardar la memoria a las próximas generaciones, cuáles son los interrogantes que se le plantean tanto a las acciones itinerantes como a aquellas que se mantienen en el tiempo. Importa destacar las discusiones sobre la invisibilidad de ciertas formas memoriales tradicionales así como la necesidad de proponer desplazamientos respecto a los *modos* en que se piensa la conmemoración[11], evitando "llenar el vacío" que ese pasado abrió. Asimismo, cabe señalar que los contextos emergentes generaron que la conmemoración inicialmente cediera ante la necesidad de resistencia y protesta. Así, Madres y Abuelas, con sus marchas y sus reclamos, han marcado una dirección ejemplar respecto a esos *modos* de hacer memoria, acentuando el dinamismo de aquella desde acciones cotidianas antes que desde gestos grandilocuentes e inmortales –pero inertes– como el mármol o el bronce memorial. Desde este lugar, se hace hincapié en la necesidad de que las poéticas artísticas que se proponen en el espacio público respeten este dinamismo y planteen la memoria en su proyección temporal, esto es, dejando intersticios (evitando "llenar el vacío") en pos de que haya futuros para ese pasado.

A lo largo de estos años distintas poéticas se han desplegado para mantener presente el pasado. Tal diversidad, estuvo de algún modo estructurada de acuerdo a los avatares políticos que fueron condicionantes de las estrategias con las que hacer frente a dichas coyunturas. Con el término "poéticas" hago referencia a los recursos, a las retóricas puestas en acto con intención –en este caso– de poner en presente el pasado; la deliberada utilización del término en plural da cuenta de la centralidad conferida a los procesos, a los modos de hacer que acontecen en el escenario contemporáneo y a la urgencia por encontrar claves teóricas con las que atender a tal multiplicidad.

En virtud de los avatares políticos mencionados que marcaron el *tempo,* la intensidad y la modalidad de la presencia del arte en el espacio público, decimos que la resistencia ocupó un lugar protagónico y propició el entrelazamiento de estéticas y políticas de memoria y la calle es el *locus* por excelencia. Este accionar que tales estéticas presuponen involucra procesos, iniciativas que se plantean con la participación activa de sus destinatarios y ponen de manifiesto en muchos casos la indiscernibilidad entre lo artístico y lo político, ya que se trata

1 En este sentido, se menciona el impacto que tuvieron las discusiones teóricas en torno a la posibilidad de representar artísticamente el Holocausto y la necesidad de generar formas contramonumentales de memoria, según el decir del teórico James Young.

de acciones híbridas que explican la condición inédita del caso argentino, donde los gestos irrumpen en la calle acompañando marchas y el espacio público emerge como el lugar para cristalizar los reclamos.

Por otra parte, haciendo referencia particularmente a los modos de representación de pasados considerados traumáticos–a encontrar las maneras, las "poéticas" con las que el arte puede visibilizarlos– es preciso destacar que dichos pasados han planteado aporías en relación al *modo* como pueden ser abordados, inteligidos, comprendidos, representados; aporías que inicialmente se evidencian en los esfuerzos testimoniales por poner en palabras esa experiencia traumática e intransferible, que se hacen luego extensivas a los diversos campos disciplinares que procuran reflexionar sobre el pasado reciente argentino, como ocurre con el arte, el cine, la literatura, entre otros. Tal como señala Horacio González, "el horror desafía a la representación, no la anula ni la reprende, pero horada sus bases tradicionales de actividad" (citado en Brodsky, 2005: 72). Por ello, el desafío que asume el arte en este caso tiene que ver, por un lado, con volver visible el pasado conforme los avatares políticos que inciden en esa visibilidad, y también, con pensar *en los modos* en que ese pasado es también asequible y "presente" para las próximas generaciones. Cabe mencionar la tensión dialéctica perceptible en las distintas poéticas de memoria agrupadas en torno a una posible cartografía en la ciudad de Buenos Aires, entre las estrategias de las estéticas callejeras y las memorias monumentales que plantean formas permanentes. Esa tensión entre los dilemas, especificidades y problemáticas de lo que cambia y lo que permanece, entre la pedagogía, la conmemoración y la protesta, es la que resulta importante a nuestro juicio destacar, para no plantearlas como una disyunción excluyente, sino desde la consideración de ambas estrategias en pos de defender la multiplicidad.

En este sentido, cumplidos los 40 años del golpe de Estado, todo aniversario instala cuestiones trascendentales referidas a cómo recordar, a qué recursos actualizan el pasado, a cómo trasmitir lo ocurrido a las generaciones que no tuvieron contacto con el acontecimiento, a cómo mantener vivo el reclamo, que recaen en la reflexión sobre los *modos,* esto es: las poéticas que permitan volver visible ese pasado.

Así, Buenos Aires presenta una trama atravesada por múltiples ruinas de memoria; nuestro pasado reciente se vuelve manifiesto en más de 240 huellas (Conte en Huffschmid y Durán, 2012) placas, baldosas, bosques, plazoletas, monumentos, entre otros. A este respecto, se hace hincapié en un espacio emblemático como es la Plaza de Mayo, escenario de referencia de acciones de memoria "performáticas", que difieren de otros modos de habitar el espacio público como las antes destacadas; merece entonces destacarse la apropiación de la Plaza de

Mayo, el uso que las Madres le asignaron desde el 30 de abril de 1977 los jueves a las 15:30 hs.[12] Estas produjeron nuevos significados en relación a la Pirámide que evidencian el hecho de que la ciudad atesora múltiples memorias; la acción que llevan a cabo deviene lo que Estela Schindel (2006) denomina "monumentos caminantes". "Estas prácticas a diferencia de un monumento no cristalizan la memoria en un objeto sino que la recrean cada vez, en la acción misma de los participantes" (p. 65) y suscitan la memoria como algo cotidiano. E n este sentido, cabe hacer referencia a la incidencia que este modo de hacer memoria, este recurso performático y vivencial de las Madres, en las acciones que desde el arte se proponen para "hacer memoria", lo que implicó un desafío para todas aquellas iniciativas que buscan volver presente el pasado, pues deben evitar la monumentalidad del mármol para optar por acciones horizontales, efímeras, signadas por los reclamos del presente.

Para las estéticas de memoria posteriores en general y para los colectivos de arte que tomaron esta dimensión "activista" en particular, la ronda de las Madres y también el célebre Siluetazo realizado en septiembre de 1982 –aún en tiempos de dictadura– marcaron una dirección respecto a cómo debe entenderse la memoria, desde qué estrategias, particularmente al interior de los colectivos de arte que surgieron a fines de los noventa que plantearon un entrelazamiento inédito entre arte y política.[13] En relación con los avatares del arte activista, Ana Longoni (2007) menciona tres coyunturas: la primera es la señalización realizada en los escraches en los años noventa. La segunda, las revueltas del 2001 y la emergencia de nuevas formas de agrupamiento y de activación social, en cuyo marco la sociedad inventó formas de protestas inesperadas y formas de creatividad social notables. La tercera coyuntura que destaca es el año 2004, con la institucionalización de la política de Derechos Humanos, año en el que se expropió la ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada). En virtud de la gestión política, la urgencia de la movilización en ese contexto es diferente a lo ocurrido en las coyunturas anteriores. En vistas del actual contexto político, me pregunto si el contexto de retorno del neoliberalismo entre 2015 y 2019 no instaló una cuarta coyuntura.

2 Desde esa fecha, las Madres comenzaron a desarrollar las rondas, basadas en girar silenciosamente alrededor de la Pirámide todos los jueves, que era el día fijado por el Ministerio del Interior para la presentación de pedidos de información sobre las personas desaparecidas.

3 Subrayo el libro *Performance* de Diana Taylor (2012), donde se plantea la cuestión del no-límite entre arte y política, "artivista" es aquel que, a diferencia de los activistas (que se atienen a una causa específica y cuyos modos de protesta son regulares), propone una "reflexión más personal e idiosincrática" (p. 137).

Teniendo en cuenta el giro desde la resistencia a la conmemoración que responde a las necesidades del presente, hago referencia al Grupo de Arte Callejero (GAC), colectivo de arte que no sólo ha propuesto acciones callejeras con las que acompañaron los escraches realizados junto a la agrupación H.I.J.O.S (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) –como la gráfica y las señalizaciones que planteaban una concepción performática de la memoria–, sino que también ha presentado acciones con aristas "pedagógicas" que permanecen en el tiempo, como es el caso de los carteles de la memoria emplazados en el Parque de la Memoria de Buenos Aires.

Como señalé, el objeto de este trabajo es pensar en el presente de la memoria, en un escenario que es otro: ya no hay escraches porque los responsables del terrorismo de Estado están siendo juzgados. Por lo expuesto, cabe entonces indagar qué tipo de acciones son las que movilizan al GAC en el presente. Sabemos de la importancia del colectivo en los escraches con sus carteles de la memoria que simulaban la estética de los códigos viales[14]; carteles que luego fueron transportados al Parque de la Memoria, a los que haré mención más adelante. Pero el colectivo no detuvo su marcha. Diría que uno de los materiales más utilizados por el GAC en los últimos tiempos es el papel como soporte para expresar su *modo* de trabajo[15], que es efímero y en el que, aun cuando hoy no haya escraches, prevalece lo performático, la realización colectiva y la movilización, ya que en el marco de cada acción que planean difunden su día de emplazamiento generando un evento, un *acontecimiento estético*, en el cual, cada engranaje –la idea, la realización, el público presente– es una parte imprescindible de aquél, concibiendo no sólo la protesta, sino también la conmemoración como

4 El aporte del GAC en los escraches radicaba en subvertir las señales institucionales del código vial e instalarlas en la trama urbana. La denominada "gráfica de los escraches", diseñada en 1998 y elaborada para la marcha de los 25 años del golpe, comenzó a utilizarse desde entonces. Dichos carteles indicaban la proximidad de un ex centro clandestino de detención (CCD), los lugares de donde partían los llamados "vuelos de la muerte", entre otros. También implementaron una cartografía anónima "Aquí viven genocidas", que consistía en planos de la ciudad de Buenos Aires en los que se señalaban los domicilios de los represores que viven en Buenos Aires, ironizando con la expresión de los mapas turísticos "Usted está aquí". Cabe advertir que la semejanza con los mapas de los subterráneos es deliberada y exhibía una ciudad ajena, pero propia. Los integrantes del GAC afirman que, en el momento en que implementaron los carteles, la intención era movilizar desde la interpelación a los vecinos, volver visible esa "ruina" de memoria en un contexto en donde tales sitios no habían sido aún recuperados.

5 Utilizan este recurso para volanteadas, intervención de carteles, poemas visuales, intervenciones en paredes con fotografías, entre otras iniciativas.

una suerte de *happening*.[16] Así, con motivo de los juicios en Trelew en 2012, el GAC colocó en las paredes de la ciudad pegatinas en papel con fotografías en gran formato con el rostro de cada uno de los fusilados en la masacre del 22 de agosto de 1972. Llamaron a esa intervención *Presentes* y replicaron esta iniciativa en las paredes del predio de la ex ESMA en septiembre de 2012. Durante 2013, continuaron con la estética del papel. Estas intervenciones conjugan dos elementos: el papel y la fotografía, para visualizar un modo de concebir la memoria como algo necesariamente en construcción, que muta, que envejece, que hay que actualizar inexorablemente[17], lo que explica la trayectoria en este caso del GAC y su recorrido por diversas estrategias que oscilan entre la denuncia y la conmemoración. Se puede vislumbrar así, desde el relato de estas acciones, que la particularidad de estos modos tiene que ver con lo colectivo, con la generación de una acción que necesariamente involucra a otros, y en donde dicha poética también plantea que una posible reacción sea la indiferencia, dado que no aparece enmarcada en un soporte tradicional: requiere involucrarse con el hecho artístico que tiene lugar. Por ello, lo efímero enaltece y promueve la memoria como algo en construcción nunca cerrado, nunca acabado. No obstante, la condición efímera genera que las acciones devengan invisibles para quienes no se predisponen a interactuar en el espacio público, y resultan también no disponibles (salvo a través de su documentación audiovisual) para quienes no estuvieron presentes *in situ*. Si bien reconozco que esto puede dar lugar a distintas valoraciones, considero positivo el tener que comprometerse con la acción evitando una actitud pasiva, así como la evanescencia de tales acciones que no reifican la memoria, sino que estimulan que esta sea retomada en otras acciones-manifestaciones contramonumentales en el futuro.

Por su parte, si tenemos en cuenta las formas de memoria que permanecen en el tiempo y que a su modo dialogan con lo monumental, podemos decir que otras son las problemáticas que las atraviesan, pues mucho ha sido dicho respecto a la necesidad de problematizar los recursos canónicos de lo monumental dada la paradojal invisibilidad a la que terminan sucumbiendo las formas monumentales.

Es por ello que la forma interrogativa ha estructurado la dirección de las iniciativas memoriales, no como preguntas retóricas, sino como formas asertóricas de destacar el alcance dilemático, aporético

6 El GAC plantea así su modo de trabajo: "Un grupo de personas que trata de militar en política a través del arte. (…) No creemos que la política tenga que ejercerse necesariamente a través de las herramientas clásicas" (AA.VV, 2009: 25).

7 En los últimos meses, y en virtud del actual escenario político, el GAC planeó en 2015 una Campaña AntiMacrista y acompañó con acciones performáticas marchas y denuncias al gobierno durante el 2016. Véase Bossi (2016).

que inexorablemente transita estas empresas memoriales: cómo dar cuenta de la ausencia, cómo dar cuenta –evocando las bellas palabras de Oscar Terán– de lo que está en el modo del no estar: la ausencia y el vacío de 30.000 desaparecidos, cómo evitar "llenar" ese vacío y burlar la crítica a los monumentos; cómo representar lo "desaparecido" no simplemente lo ausente, sino lo intencionalmente ausentado, lo hecho desaparecer.

Resuena el eco de la citada frase de Robert Musil de que nada puede ser más invisible que un monumento. El *locus* de la cantidad ha sido tomado muchas veces para dar cuenta de la dimensión dramática de la desaparición, como lo evidencia ya en tiempos de dictadura el célebre Siluetazo, y desde otro lugar –ya que remite al acto de nombrar– el Monumento a las víctimas del Terrorismo de Estado emplazado en el Parque de la Memoria de Buenos Aires.

El monumento, asociado a su origen moderno y heroico, sufrió por un lado la crisis de las representaciones posteriores a las vanguardias en donde la dirección y especificidad del arte se vio problematizada, y por otro lado, el límite impuesto por acontecimientos del siglo XX que en su dramatismo y su inexpresabilidad cuestionaron los modos tradicionales de representación monumental. Es por ello que se propusieron términos tales como "contramonumento", "antimonumento", "monumento negativo", "monumento de papel", "monumento móvil" para dar cuenta de esta incomodidad semántica alrededor de la antigua denominación "monumento".

En este sentido, el surgimiento del Parque de la Memoria no resulta ajeno a estas problemáticas acerca de los memoriales. Por tratarse de una iniciativa de organismos de Derechos Humanos que recurrió al Estado para su concreción, se encuentra atravesado por tensiones entre lo estético y lo político. También actualiza la cuestión inherente al entrelazamiento entre la conmemoración y la pedagogía, y el desplazamiento de la resistencia por la conmemoración.

Cabe señalar que, desde su inauguración, se han propuestos diversas lecturas del Parque y del Monumento. Así, se destacan posiciones críticas como la de Graciela Silvestri (1999), Hugo Vezzetti (2010) y Cecilia Macón (2002); otras posiciones han recuperado aspectos del Parque mientras han cuestionado otros como es el caso de Estela Schindel (2008), María Silvina Persino (2008) y Elizabeth Jelin y Victoria Langland (2003) –posición que aquí busco también presentar, aunque con otros argumentos–, y otras miradas lo celebran como una valiosa iniciativa; ubico en esta dirección a Andreas Huyssen (2000), Florencia Battiti (2001; 2003; 2007; 2010), Patricia Tappatá de Valdez (2003), Paola Di Cori (2002), entre otros.

En diciembre de 1997, representantes de diez organismos de

Derechos Humanos presentaron a los legisladores de la ciudad de Buenos Aires la iniciativa de construir un monumento y emplazar un grupo de esculturas junto al Río de la Plata para recordar a los detenidos-desaparecidos y asesinados por el Terrorismo de Estado de la última dictadura militar. El Parque fue parcialmente inaugurado el 31 de agosto de 2001 y hasta el momento, hay nueve esculturas construidas.

Por su parte, el Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado (inaugurado en 2007) es una herida abierta sobre una colina artificial de seis metros cubierta de césped que atraviesa el Parque; dicha cicatriz desemboca en el río y está jalonada por dos plazas ceremoniales donde el paseante puede detenerse.[18] El recorrido del espacio permite la visualización de la nómina de las víctimas del terrorismo de Estado. El Parque cuenta también con una sala de exposiciones, denominada sala PAyS (Presentes Ahora y Siempre) que fue inaugurada en 2010. Como adelantamos, el Parque ha generado múltiples controversias. Se criticó el hecho de que un mismo parque albergue contenidos simbólicos de distintos órdenes, cuestionando así, la construcción del Monumento a la AMIA (Asociación Mutual Israelita Argentina) y al de los Justos entre las Naciones. Graciela Silvestri (1999, 2000) señala, respecto de esta dispersión de objetivos, que ninguna experiencia anterior indica que en un único lugar se puedan superponer memorias de esta manera aleatoria, como si se quisiera arrumbar en un *apéndice* de la ciudad las diferentes tragedias que hablan tan dolorosamente.

De las catorce esculturas previstas para el Parque, ocho corresponden a los proyectos ganadores del concurso organizado para tal fin, mientras que las restantes son de artistas invitados por la Comisión Pro-Monumento.[19] La decisión de instaurar las esculturas fue muy cuestionada, ya que se invitó a participar con un proyecto a artistas que no debieron pasar por la instancia de evaluación, sino que fueron seleccionados *ad hoc*. A su vez, otra objeción a las esculturas es que justamente "llenan" el vacío que el monumento deliberadamente parecía instalar, lectura que comparto. Así, llenar de esculturas el Parque es para Cecilia Macón (2002) una contradicción radical a la

8 Ha sido destacada la conexión en la estética del monumento tanto con el Memorial a los veteranos de Vietnam construido en 1982 por Maya Lin, como con el Museo Judío de Berlín, inaugurado en 1999 con un diseño de Daniel Libeskind, proyectos que enaltecen por un lado la cantidad, el nombramiento desde una obra recorrido como la que plantea Lin, como la herida, el zig zag, los vacíos, como lo expone el museo judío. Sobre este punto, véase también el capítulo de Gonzalo Aguilar en este mismo volumen.

9 La comisión del monumento está compuesta por veintisiete miembros en representación de los poderes legislativo y ejecutivo de la ciudad, un representante de la Universidad de Buenos Aires y un representante de cada uno de los diez organizamos de Derechos Humanos que promovieron la ley para el emplazamiento del Parque.

esencia del parque en sí mismo pues: ¿por qué "vaciar el vacío"? ¿Por qué elegir esculturas para representar el genocidio argentino? ¿Por qué insistir en la presencia radical del espacio tridimensional para expresar una ausencia? Por ello, advierte esta autora que al llenar el Parque de artefactos –que no parecen establecer ningún vínculo con el espacio abierto– lo transforman en un "paseo". La sobreabundancia de esculturas atenta contra la capacidad expresiva de aquel; incluso se han referido al Parque como un "cementerio de esculturas" (Silvestri, 1999).[20] Andreas Huyssen (2002) en cambio, recupera la iniciativa en toda su extensión y considera que es errado tomar determinadas obras como modelos o antimodelos de conmemoración correcta pues, según él, la efectividad de las políticas de la memoria depende de su multiplicidad, de su forma coral. Por su parte, y en relación con ambos concursos tanto para el Monumento como para las esculturas, acuerdo también con la observación de Hugo Vezzetti que hace hincapié en la ausencia de debates públicos como los que acontecieron por caso en Berlín con motivo de la construcción del Monumento a los Judíos de Europa asesinados; debates interdisciplinarios donde intervinieran especialistas, más allá de los sin duda ricos intercambios que acontecen desde su creación al interior de la Comisión Pro Monumento.

Por su parte, el propio emplazamiento del Parque generó desde el inicio múltiples controversias. Para algunos, su ubicación "marginal" da cuenta del poco interés político en recordar el pasado por parte del gobierno que promovió esa iniciativa; pues, si hubo un rasgo que definió las estrategias populares de rememoración de la última dictadura militar fue anclar las mismas en espacios públicos densamente constituidos como la Plaza de Mayo, o la señalización y demás intervenciones urbanas de centros clandestinos de detención, que están ubicados en el entramado urbano de la ciudad. Otros en cambio, consideran que, al estar ubicado a la vera del Río de la Plata, permite una reflexión en torno al simbolismo del río. Para Battiti, el Parque no podría estar en otro lado: el referente simbólico es el Río de la Plata (Macón y Melendo, 2016). Es importante este punto, ya que el argumento que objeta la ubicación hace referencia a la condición urbana de las ruinas que remiten a nuestro pasado reciente, como los ex centros clandestinos de detención ubicados en zonas urbanas de la ciudad; sin embargo, si se toma el señalamiento de Battiti, puede resultar elocuente el emplazamiento del Parque a orillas del Río de la Plata acentuando su simbolismo, dado que el Parque no es una "ruina" de memoria, sino un espacio generado para "hacer memoria",

10 El riesgo es, tal como lo señala Régine Robin (2012) en su referencia al *memory boom* y la hiperabundancia de formas memoriales en torno al Holocausto: la saturación de la memoria.

para la conmemoración. Asimismo, la objeción de la ubicación marginal quedará o no resuelta en función de lo que verdaderamente ocurra con el espacio; esto es: si se lo visita, si se lo habita, si se vuelve a él en distintas oportunidades. Y, en ese punto, considero que la sala PAyS ocupa un lugar decisivo, ya que se organizan desde allí muestras periódicamente y desde la comisión del Parque se proponen actividades dirigidas a diversos destinatarios.

Cabe también subrayar las críticas que recibió la propuesta presentada por el GAC para el Parque, que consiste en el emplazamiento de 53 carteles de señalización en los que se jugaba con los recursos de los carteles viales que indicaban el mapa subterráneo de la ciudad de Buenos Aires, aquel signado por la impunidad, que el colectivo junto a H.I.J.O.S. utilizaba en los escraches. El traslado de esta señalización al Parque de la Memoria fue criticado[21] debido a que, al sacarlos de contexto, los carteles perdían su eficacia: ya no señalan *algo,* sino que están allí como inertes objetos privados de su intención original puestos unos al lado de los otros. No obstante, para mí hay que reconocer que, en el presente, la intención pedagógica de la propuesta despierta mucho interés en los jóvenes que visitan el Parque, según constaté en entrevista con los guías. A su vez, sin saberlo, el grupo propuso una iniciativa de interés histórico, ya que, al haberse iniciado un nuevo período de juicios, no se realizan escraches, por lo que los carteles son un recurso para la trasmisión del pasado reciente.

A comienzos de 2016, los carteles volvieron a llamar la atención debido a las polémicas columnas publicadas por Marcelo Birmajer (2016a; 2016b; 2016c) en el diario *Clarín* y a las sagaces devoluciones críticas de Laura Malosetti Costa (2016) y Ana Longoni (2016). El especialista en memoriales del Holocausto, James Young, decía que las formas memoriales están vivas mientras se habla sobre ellas. Considero que la lectura de Birmajer –a mi juicio malintencionada, desinformada y signada por sus prejuicios políticos– da cuenta de los avatares de estas formas de memoria expuestas al espacio público, y expuestas también a nuevas lecturas y significaciones. Lo que la polémica vuelve evidente es que estas formas estéticas apuestan a dar que hablar; con sus recursos involucrados, requieren que se los interprete y, en este sentido, no hay exégesis más legítimas que otras, es el riesgo que asumen deliberadamente: arrojan una propuesta que busca impactar en otros.

En su respuesta a Birmajer, Longoni (2016) estructura su escrito en torno a una serie de falacias de las que parte Birmajer en su valoración del Parque y de los carteles del GAC. Destaca que aquél

11 Véase Schindel (2006, 2008) y Silvestri (2000).

confunde el mensaje de los carteles del GAC con los del Parque a un nivel institucional y afirma que: "Semejante ataque no es para nada banal ni inocuo en medio de las actuales y sinuosas redefiniciones de las políticas de la memoria respecto de la represión dictatorial impulsadas desde el estado argentino" (párr. 3). Tomando la cita de Longoni podemos decir que las columnas de Birmajer se viralizaron no por la sagacidad de sus argumentos, sino por su impacto en un contexto político como el actual.

Por su parte, quisiera señalar el escrito publicado en *Clarín* de Ana María Battistozzi (2016) dedicado a todo el *affaire* Birmajer, que hace referencia a la extrapolación de los carteles de un contexto como el de la calle y los escraches al Parque, y a las razones que el jurado tuvo para seleccionar esa iniciativa en virtud precisamente de la elocuencia de dicha extrapolación en 1999. El tiempo ha pasado y esa decisión continúa resultando sumamente beneficiosa. Por otra parte, la autora cuestiona la proyección pedagógica que tienen esas prácticas ahora. No acuerdo con la severidad del argumento, ya que justamente rescato la visualidad de los carteles que llaman la atención de los jóvenes, quienes muestran interés en el soporte. Si bien es válido cuestionar, como lo hace Battistozzi, la intencionalidad de los textos seleccionados por el GAC –según su decir, de "indudables afinidades con el kirchnerismo"–, considero que responde a la intención política de la obra planteada por el GAC de producir un efecto en el medio en el que los carteles se emplazan. Por otra parte,

Battistozzi considera que, a diferencia de los carteles (que son pedagógicos), el Parque ha tenido políticas estéticas dignas de mención y que la institución afortunadamente no es sesgada como la acusa Birmajer, sino que apunta a numerosas miradas y dispositivos sobre ese pasado, prueba de esa versatilidad es el respeto, según la autora, hacia la propuesta del GAC: hacia su intencionalidad política. Así, aun cuando expone una mirada en cierto sentido crítica hacia los carteles, la conclusión de su artículo resume lo que considero debe ser el norte de las acciones de memoria que es la proyección en sus destinatarios y su posible futuro a través de esas lecturas. Citando sus propias palabras: "Para bien o para mal el sentido de las obras estará siempre afectado por el devenir e inevitablemente emergerá en la fusión del horizonte histórico implicado en ellas con el horizonte histórico del espectador" (párr. 5).

Sobre el Monumento, en cambio, las lecturas son en gran parte positivas. Se le reconoce la riqueza de una poética monumental en su contramonumentalidad, ya que es un espacio a recorrer, que se encuentra abierto, debido a que se siguen agregando nombres permanentemente; un espacio que interactúa con el río y que busca generar

en los destinatarios un acontecimiento: una experiencia.

En similar dirección trabaja la sala PAyS, la cual merece ser destacada debido a que las comisiones que allí se desempeñan se ocupan permanentemente de la transmisión, invitando a que el Parque sea un lugar de encuentro. En entrevista con Florencia Battiti (enero 2013), ella hace referencia a la necesidad de comprender que el Parque debe ser un espacio abierto que requiere estrategias flexibles. Destaca que no a todo el mundo le interesa la memoria de nuestro pasado reciente, "hay gente que va por el sándwich y los mates mirando al río, hace uso del espacio público". Por ello, considera que se debe procurar respecto al espacio público una actitud respetuosa, pero no solemne. Retomando la objeción de Macón respecto al riesgo de convertir el Parque en un paseo, considero que es un destino interesante para el Parque, ya que permite circulación de personas que no necesariamente llegaron a la zona por la visita al Parque y pueden tomar contacto con nuestro pasado reciente.

Los dilemas conmemorativos, interpelan y estructuran los diversos intentos evocativos del ayer: dar respuesta a estos dilemas implica atender a retóricas persuasivas, dejar espacios de diálogos abiertos, no "llenar los lugares de memoria"[22]; esto ha sido subrayado en relación con el Parque de la Memoria. No hay un modo paradigmático de recuerdo, hay modos de recuerdo paradigmáticos. Así, en esta tarea de reconstrucción es inexorable la mediación temporal, el trabajo con huellas, ya que la memoria pone el pasado en presente desde el presente; por lo que las nuevas generaciones tienen un legado, pero también un presente desde donde llevar a cabo tal reconstrucción y, a mi juicio, el Parque se ha planteado trabajar en esta dirección.

40 años del golpe, fecha decisiva, ya que el transcurso de cada una de las décadas anteriores generó debates, conmemoraciones, publicaciones, entre otras reacciones. Lo deseable es que se mantengan las memorias en tensión, memorias abiertas. Por ello, considero es necesario que se discuta el futuro de la memoria, no apropiarla desde un único marco político de enunciación, sino que se den debates públicos sobre el destino de ciertas ruinas de la memoria, como reclama

12 Hugo Vezzetti (2002) afirma, en esta dirección, que el conflicto no se dirime entre la oposición "memoria-olvido", sino entre diversas y a veces contradictorias memorias**.** A su vez, consultado sobre el Parque de la Memoria, advierte sobre la importancia de pensar que la posibilidad de establecer políticas institucionales y públicas con respecto a los conflictos en torno a la memoria pueden pasar por abrir nuevos espacios que amplíen y renueven ese conflicto, que se mantengan en proceso sin congelarlo, aun a costa de perder algunos aspectos de las formas clásicas que han adoptado en el pasado dichos conflictos.

Hugo Vezzetti (2010).[23] Evitar "llenar el vacío" deviene entonces una consigna a seguir.[24] Cabe referir las palabras de la historiadora Régine Robin (2012) acerca de que "El pasado no es libre. Ninguna sociedad lo abandona a sí mismo. Es regido, administrado, conservado, explicado, narrado, conmemorado u odiado. Ya sea que se lo celebre o se lo oculte, sigue siendo un desafío fundamental del presente" (p. 29), cita que expone lo que aquí se quiso exhibir: que la emergencia del pasado está sujeta a los avatares temporales de los sucesivos devenires.

Por ello, resulta entonces fundamental atender al *modo* de mantener presente el pasado 40 años después, donde las coyunturas políticas imprimen sentidos y direcciones en torno a dicho pasado.[25] Corresponde aquí citar las palabras de Longoni (2016) en su respuesta a la columna de Birmajer: "Bien sabemos que las memorias respecto de la historia reciente son múltiples y en conflicto, que las construcciones o argumentos que dominan un período dado no son estáticas ni inmutables, y pueden ser desplazadas, discutidas o transformadas en un momento posterior" (párr. 13). Lo sabemos bien, por eso, el arte debe estar atento.

Esto supone reconocer diversas modalidades de lo performático presentes en estrategias que son contramonumentales "de muchas maneras", tanto desde acciones efímeras en el espacio público, como en iniciativas que –aun en su materialidad– requieren poéticas que actualicen su presencia para así poder volver visible el pasado.

---

13 "¿Cómo se inscribirá el Parque con sus esculturas y el Monumento en la trama de la ciudad como artefacto de memoria y, sobre todo, en la vida pública de sus ciudadanos? Cualquier proyección sobre el futuro de ese espacio debe contar con que lo determinante no es la huella material ni el significante construido sino la práctica social que interpreta, escribe y da sentido, en la dinámica de una experiencia que comunica el pasado y el presente (…) El destino de esos lugares –y el sentido que puedan adquirir– dependerá de la incorporación de otros protagonistas, de nuevas apropiaciones y de la correlación con otros artefactos, en fin, de una trama de recorridos, historias y valores encarnados en la propia vida de la ciudad" (Vezzetti, 2010: 106).

14 Considero que el gobierno de los Kirchner impulsó valiosos y decisivos avances en materia de derechos humanos, pero también hubo políticas en términos de conmemoración que precipitaron procesos cuyos debates y discusiones deberían mantenerse en el tiempo, debido precisamente a la cercanía temporal con el acontecimiento, así como a su complejidad. En este caso, el fervor conmemorativo se visualiza en el rol del Estado en los últimos años con todas las recuperaciones e inauguraciones que se llevaron a cabo.

15 Considero que en la agenda de las estéticas de memoria que persiguen recuperar la dimensión presente de ese pasado, debería estar la reflexión y propuesta de poéticas que visibilicen la búsqueda de los nietos que Abuelas lleva a cabo desde hace décadas, así como visibilización de la desaparición de Julio López, que lleva ya diez años desaparecido.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV (2009). *GAC. Pensamientos, prácticas, acciones.* Buenos Aires: Tinta Limón.

Battiti, F. (2001). Proceso de retrospección nacional. *Ramona,* (9-10), Dossier sobre el Parque de la Memoria. Recuperado de http://70.32.114.117/gsdl/collect/revista/index/assoc/HASH6214/40f50562.dir/r9y10_12bnota.pdf

Battiti, F. (2003). El arte tiene la palabra. *Puentes,* (9), 56-59.

Battiti, F. (2007). Arte contemporáneo y trabajo de memoria en la Argentina de la postdictadura. En S. Lorenzano y R. Buchenhorst, *Políticas de la memoria. Tensiones entre la palabra y la imagen* (pp. 309-320). Buenos Aires: Gorla.

Battiti, F. (2010). El arte en las paradojas de la representación. *Cuaderno,* 12 (41), 29-40.

Battistozzi, A. M. (18 de marzo de 2016). ¿Obras, letreros, arte político o propaganda?". *Clarín.* Recuperado de https://www.clarin.com/rn/ideas/Obras-letreros-arte-politico-propaganda_0_BywxyTh_P7x.html

Birmajer, M. (6 de febrero de 2016a). El parque y la memoria. Se me hace cuento. *Clarín.* Recuperado de https://www.clarin.com/ciudades/parque-memoria_0_4y3Agx0Fg.html

Birmajer, M. (25 de febrero de 2016b). Un cartel para adulterar la historia. *Clarín.* Recuperado de https://www.clarin.com/opinion/cartel-adulterar-historia_0_4kIDQZDje.html

Birmajer, M. (7 de marzo de 2016c). Con derecho a cuestionar también a los artistas. *Clarín.* Recuperado de https://www.clarin.com/cultura/derecho-cuestionar-artistas_0_41yk8bDne.html

Bossi, V. (26 de febrero de 2016). Esfera común / 24F Parate! Trabajadorxs de pie / La mejor postura política. *Grupo de Arte Callejero* (Blog). Recuperado de http://grupodeartecallejero.blogspot.com.ar/2016_02_01_archive.html.

Brodsky, M. (Comp.) (2005). *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA.* Buenos Aires: La Marca.

Di Cori, P. (2002). La memoria pública del terrorismo de Estado. Parques, museos y monumentos en Buenos Aires. En L. Arfuch (Comp.), *Identidades, sujetos y subjetividades* (pp. 91-112). Buenos Aires: Prometeo.

Huffschmid, A. y Durán, V. (Eds.) (2012). *Topografías conflictivas. Memorias, espacios y ciudades en disputa.* Buenos Aires: Trilce.

Huyssen, A. (2000). Present Pasts: Media, Politics, Amnesia. *Public Culture*, 12 (1), 21-38.

Huyssen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria*

en tiempos de globalización. México: FCE.
Jelin, E y Langland, V. (Comps.) (2003). *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Madrid: Siglo XXI.
Longoni, A. (2007). Encrucijadas del arte activista. *Ramona* (74), 31-43. Recuperado de http://docplayer.es/27619772-Ramona-encrucijadas-del-arte-activista-en-la-argentina-ana-longoni-arte-y-politica-ii-limites-en-cuestion.html
Longoni, A. (9 de marzo de 2016). Una respuesta a Marcelo Birmajer y sus ataques al Parque de la memoria. *Esfera común*. Recuperado de http://esferacomun.com.ar/wp/2016/03/09/marcelo-birmajer-policia-de-la-memoria/
Macón, C. (2002). Voiding the void. Memory, space and genocide in contemporary Argentina (Inédito). Trabajo presentado en *Foundation of Urban Studies, London School of Economics and Political Science*. Londres.
Macón, C. y Melendo, M. J. (2016). Entrevista con Florencia Battiti. *Afuera,* (16). Recuperado de http://revistaafuera16.blogspot.com/p/entrevista.html
Malosetti, L. (7 de marzo de 2016). Polémica con Birmajer. *Clarín*. Recuperado de https://www.clarin.com/cultura/Polemica-Birmajer_0_NJoG-jrnl.html
Melendo, M. J. (2008). Formas de la memoria en el arte postdictatorial. *Ramona,* (78), 24-27.
Melendo, M. J. (2008). *Consideraciones estéticas en torno al presente de la memoria del pasadoreciente argentino. Espacios, (39), 76-81*.
Melendo, M. J. (2009). Reflexiones sobre lo efímero y lo antimonumental en el arte público actual. *Afuera*, (7). Recuperado de http://www.revistaafuera.com/NumAnteriores///print.php?page=07.praxisurbana.melendo.htm
Persino, M. S. (2008). Memoriales, museos, monumentos: La articulación de una memoria pública en la Argentina postdictatorial. *Revista Iberoamericana*, (22). Recuperado de https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/5293/5450
Robin, R. (2012). *La memoria saturada.* Buenos Aires: Waldhuter.
Schindel, E. (2006). Las pequeñas memorias y el paisaje cotidiano: cartografías del recuerdo en Buenos Aires y Berlín. En C. Macon (Ed.), *Trabajos de la memoria: Arte y ciudad en la postdictadura Argentina* (pp. 52-73). Buenos Aires: Ladosur.
Schindel, E. (2008). Siluetas, rostros, escraches. Memoria y performance alrededor del movimiento de derechos humanos. En A. Longoni y G. Bruzzone (Comps.), *El Siluetazo* (pp. 411-425). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Silvestri, G. (1999). Memoria y monumento. *Punto de Vista*, (64), 42-44.
Silvestri, G. y Gorelik, A. (2000). Ciudad y cultura urbana, 1976-1999: el fin de la expansión. En J. L. Romero y L. A. Romero (Directores), *Buenos Aires, historia de cuatro siglos*. Buenos Aires: Altamira.
Taylor, D. (2012). *Performance*. Buenos Aires: Asunto impreso.
Tappatá de Valdez, P. (2003). El Parque de la memoria. En E. Jelin y V. Langland (Comps.), *Monumentos, memoriales y marcas territoriales* (pp. 97-111). Madrid: Siglo XXI.
Vezzetti, H. (2002). *Pasado y presente: guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
Vezzetti, H. (2010). Memoriales del Terrorismo de Estado. En P. Birle, V. Carnovale, E. Gryglewski y E. Schindel (Eds.), *Memorias urbanas en diálogo: Berlín y Buenos Aires* (pp. 105-119). Buenos Aires: Obra Completa.

Mariana Eva Perez

ELEGÍA PARA UNA CIUDAD PERDIDA: LA BUENOS AIRES DE *UNA MUCHACHA MUY BELLA* DE JULIÁN LÓPEZ Y LAS POLÍTICAS LOCALES DE LA (DES)MEMORIA

Este capítulo analiza la novela Una muchacha muy bella *desde una perspectiva que reconoce la importancia de la ciudad de Buenos Aires como construcción literaria en el texto. Allí, el autor Julián López vuelve sobre el problema de la desaparición de personas en Argentina; el secuestro de la joven del título, la madre del narrador, tiene un efecto claro y rotundo sobre el espacio social de la ciudad, vaciándola de vida y belleza. Este trabajo indaga en el sentido de la desarticulación entre la ciudad añorada y perdida del pasado compartido con la madre y las políticas de desmemoria desplegadas a nivel local a contramano de las iniciativas nacionales en materia de derechos humanos que fueron características del período kirchnerista. Asimismo, se describen los contra-espacios memoriales que postula el libro de López y que forman parte de los significados con los cuales se inviste el espacio urbano. De este modo, la novela se integra de manera simbólica a la ciudad para contribuir a la construcción de una memoria no oficial.*

Este trabajo explora la construcción de la ciudad en *Una muchacha muy bella*, primera novela del poeta Julián López (2013). En ella, el autor vuelve sobre el tema de la desaparición de personas en Argentina antes y durante el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983), desde una primera persona que asume la voz

del ya arquetípico "hijo de desaparecidos", pero con la particularidad de que López no ha perdido a ninguno de sus padres por causa del terrorismo de Estado. Mucho se ha escrito sobre lo novedoso de esta adopción ficcional de la perspectiva filial (Kohan, 2014; Gamerro, 2015; Logie, 2016; Mandolessi, 2019; entre otros). Aquí indagaremos en otra dimensión del texto: el modo en que compone una Buenos Aires literaria que se proyecta sobre la ciudad real, primero gracias a la presencia de la bella muchacha que da título al libro y luego como consecuencia de su "depresentación forzada" (Bolte, 2016). Una ciudad literaria que es en realidad dos ciudades, una en el pasado narrado y la otra en el presente de la narración, que en el texto resultan inarticulables. Indagaremos en el sentido de esta desarticulación a partir de la relación que la novela entabla con la ciudad real y actual, sometida a un proceso de transformación amnésico a contramano de la revitalización de la memoria social como problema a nivel nacional; proceso que amenaza con borrar ya no sólo las huellas de la historia reciente a nivel local sino su historia toda, cifrada en su patrimonio arquitectónico y botánico.

UNA CIUDAD MUY BELLA / UNA CIUDAD VACÍA

Una muchacha muy bella narra la desaparición de una joven guerrillera desde el punto de vista de su hijo, un niño de siete años al momento del secuestro. El relato se organiza en dos partes: la primera y más extensa corresponde a la vida compartida entre madre e hijo en 1975 y 1976; la segunda, que funciona a modo de coda, presenta al hijo adulto en el presente. A cada parte corresponde una representación diferente de la ciudad de Buenos Aires, donde transcurren la mayor parte de los hechos que se narran, en contrapunto con el mundo rural del tío Rodolfo y la selva correntina personificada en Desiré, espacios que son percibidos por el protagonista como ajenos y salvajes.

El narrador de la primera parte asume una voz lírica, por momentos barroca, para entregar un relato autodiegético que fluctúa entre el saber y el no saber, resultante de una "fenomenología de lo entrevisto", como lo formula Martín Kohan (2014: 19). También oscila entre la reconstrucción del punto de vista infantil y una escritura que lo desmiente, que exhibe casi lúdicamente el artificio de su posterioridad. Pese a las continuidades entre la primera y la segunda parte, en la última se aprecia un tono general desencantado, amargo, muy distinto del comienzo, en el que predomina un enamoramiento deslumbrado del niño hacia la madre, una idealización desenfrenada que roza por momentos el ridículo. Como señala Ilse Logie (2016), el narrador-protagonista adulto escribe (párr. 26). Su casa se reduce a su escritorio, donde dice simular que trabaja, donde no escribe, sino que "garaba-

tea" (López, 2013: 136). ¿Garabatea acaso los recuerdos de infancia desplegados en la primera parte? Es una hipótesis posible, que permite resignificar las diferencias entre una y otra.

La primera sección traza los rasgos de la muchacha de modo tal que, al decir de Silvana Mandolessi (2019), reactualiza el anacrónico género de la elegía. Lamento por la pérdida de un ser amado vuelto literatura, "la elegía es una poderosa forma de memoria. De hecho, la memoria es, si la elegía es artísticamente lograda, su principal objetivo y su principal consecución" (p. 8). La estrategia dominante que explota *Una muchacha muy bella* para llevar adelante la empresa elegíaca se hace evidente desde el título. Hay un uso intenso y decidido de la modalización como recurso para representar a la madre desaparecida desde las primeras líneas: "Mi madre era una muchacha bella. Tenía la piel pálida y un poco opaca, hasta podría aventurarme a decir que azulina, un destello que la hacía única y de una aristocracia natural, lejana de toda trivialidad mundana" (López, 2013: 9). Las descripciones de este tenor de la joven son numerosas, extensas, reiterativas ("¿dije ya que mi madre era una muchacha muy bella?", p. 10).

Este recurso se traslada a los espacios. En las páginas iniciales se pasa sin más del retrato de la muchacha a la descripción del departamento en el que vivían. Y aunque se trate de un modesto dos ambientes con unos pocos libros y adornos,

> [l]a sensualidad de la madre tiñe todos los objetos de la misma voluptuosidad, y la novela se vuelve en muchos pasajes una novela de objetos descriptos en el esplendor de su materialidad, una materialidad (…) plena y sensual, dispuesta ante los ojos, cercana (Mandolessi, 2019: 6).

Si bien los espacios no son objeto de la misma modalización idealizada que la muchacha, la minuciosidad con la que se los describe recrea una corporeidad igual de rotunda. En un procedimiento que va de la madre a los objetos a –postulamos aquí– la ciudad toda, la novela "[p]resentiza los detalles hasta un extremo que no solo la madre, sino la época entera se hace presente" (p. 7).

Mandolessi piensa "la época" en su dimensión temporal, pero su afirmación vale también para el paisaje de la ciudad. En rigor, como adelantamos, se trata de dos Buenos Aires, una que corresponde a la niñez del narrador-protagonista (1975-1976) y la otra, al presente desde el cual recuerda, fantasea y relata. Ese presente de la narración se sitúa en algún momento impreciso de las últimas administraciones del partido de centroderecha PRO (Propuesta Republicana), que propició una drástica transformación de la geografía urbana a partir

de 2007. Cada una de las dos grandes partes de la novela traza una cartografía, el dibujo de una ciudad que es puesta a existir en y por el texto. En la primera, este efecto performático sobre la ciudad se logra por medio de las reconstrucciones literarias de lugares como el Jardín Botánico, el restaurant Bambi, el club Riestra, un hotel alojamiento en Pacífico, entre otros, que la dotan de densidad poética a partir de descripciones altamente expresivas de ambientes, objetos y personajes. En la segunda sección, por el contrario, la novela opera por medio de un "vaciamiento" del espacio que entra en diálogo con las políticas urbanas de desmemoria.

En la primera Buenos Aires de la novela, el centro de gravedad es la casa familiar. "Un hombre tiene que conocer su suelo", le dice al niño el tío Rodolfo en el campo, "pero ese no era mi suelo, mi suelo era el parquet desvencijado de mi cuarto" (López, 2013: 65). Es el espacio de la intimidad entre madre e hijo, al que no ingresa nadie excepto la vecina Elvira, cancionista de tangos retirada y reina del plumetí, cuyo departamento en el mismo piso funciona también en cierta medida como extensión de la vivienda familiar. El edificio es "modesto pero sofisticado, esas construcciones de los 50, de no más de tres pisos sin ascensor, fresca en verano, helada cuando llegaba el otoño" (p. 10). La mención del paso a nivel del club Ferrocarril Oeste es la única referencia que sitúa el edificio en Caballito, barrio de clase media por excelencia. Si bien el narrador construye la amenaza que se cierne sobre la muchacha a partir de palabras ominosas que van indicando la irrevocabilidad del fin, de acuerdo a la hipótesis de lectura de Kohan (2014), de todos modos la casa se presenta como un refugio, en contraste con un espacio público que se volverá más peligroso a medida que la narración se adentre en la dictadura.

Al comienzo, toda salida lejos de la casa se presenta como una aventura. Madre e hijo visitan confiterías como la Casa Suiza y Steinhauser, que efectivamente existieron en Buenos Aires y que remiten a esplendores de una clase media otrora en ascenso, ya difícilmente alcanzables para la muchacha en 1975, año signado no sólo por la violencia política, sino también por una fuerte crisis económica. El gusto de la joven por lo extranjero y su anhelo de viajar contribuyen a particularizar su semblanza, alejándola del cliché que quiere a los militantes revolucionarios de los setenta proletarizados y aspirando las eses al final de las palabras en un intento por camuflarse con las clases trabajadoras. Al principio, el hijo no se pregunta por qué su madre sale de excursión por barrios que desconoce y regresa excitada "como una Marco Polo" (López, 2013: 12). En esas salidas, compra y envía al hijo postales de tulipanes holandeses que cuando llegan a destino, cuarenta días después, desatan relatos fabulosos de viajes imaginarios,

porque la joven no ha salido nunca del país, no ha visitado Austria ni Hungría más que en los libros. Y sin embargo, "adorábamos viajar", afirma el narrador. Porque el viaje está en el relato, en "los pormenores del periplo", los caramelos de violeta de la *patisserie* Sachel de Viena o un viejo orinando un cantero en el barrio porteño de Floresta. Es la palabra de la madre la que performa para el niño esos viajes que disfrutan juntos en la forma de un relato oral, un relato y una escucha tan perfectamente complementarios como el gesto del niño de quitar la fruta abrillantada del budín inglés y el de la muchacha de comerla sin darse cuenta. Y así como en la última parte el protagonista descubre que el té no es la ceremonia privada que intentaba fundar por sí mismo, sino una continuidad de esos tés con budín inglés compartidos con la madre, la escritura exuberante del narrador parece ser también hija de esos relatos orales de la muchacha.

Esta desmesura le permite dar cuenta de un espacio que en la novela se presenta revestido de rasgos fantásticos: el Jardín Botánico. Ubicado en el barrio de Palermo, este mínimo bosque (diseñado a fin del siglo XIX por el paisajista francés Carlos Thays) se le aparece al niño como un espacio paradójico teñido de las propiedades de la muchacha que lo frecuenta: "Hay una luz oscura, podría decir que azulina, una luz que define los perímetros del mundo como creo no haber visto en otro tipo de ambientes. Como si ciertas hojas refractaran una opacidad que reluce (…)" (López, 2013: 21). Luego de atravesar "senderos de oscuridad luminosa" (p. 22) y contemplar las esculturas con el emocionado deseo de que cobren vida (oxímoron y motivo característico del género fantástico), la muchacha parte y deja al niño al cuidado de una desconocida. Al hijo no le extraña. Sabe que su madre tiene que ausentarse para hacer algo de lo cual él está excluido; cree que cuando se ausenta, lo hace para descansar de los agobios de la maternidad. Para los lectores es evidente, a partir de las pistas que el narrador mismo ha ido sembrando, que la muchacha es una militante clandestina y que el Jardín Botánico no es otra cosa que el lugar de las citas con sus compañeros. Por eso, la ansiedad antes de partir y cierto alivio, una "mejor arquitectura del peso que llevaba" (p. 31) al regresar. La cita cambia a la muchacha en un sentido que el hijo no puede terminar de descifrar, aunque sí la percibe más sensual, más mujer (p. 31). Durante su ausencia, el protagonista ha tenido un encuentro con Santi, otro niño, criatura repulsiva y fascinante, que lo marcará. Santi es retratado como un ser astuto y sádico (acusa falsamente a su hermana de haberle arrojado una piedra, propiciando así la paliza materna) mientras que su madre y su hermana son presentadas como especímenes vulgares y estúpidos, en un ejercicio paródico tan cruel como el propio Santi. Al mismo tiempo, este grupo familiar disfuncio-

nal le revela al niño las diferencias de clase de un modo que se opone a la romantización de la pobreza que ya resulta esperable en productos memoriales de este tipo: en el camino de vuelta, al ver a unos albañiles en lo alto de un andamio, el niño pregunta: "Mamá, ¿los obreros son pobres? ¿Santi y la mamá y la hermana son pobres?" (p. 36). La comparación iguala provocativamente pobreza y abyección.

Nada será igual después de esa visita en el Jardín Botánico. Las peripecias de los protagonistas se suceden sin tregua ese día y el siguiente: una nueva cita urgente que la muchacha recibe a través del teléfono de Elvira, un episodio de enuresis nocturna, un acto escolar que se interrumpe por una amenaza de bomba en el colegio. Con los días, el ánimo de la madre se ensombrece. En paralelo, el espacio público comienza a tornarse más inseguro. Si a la vuelta del Jardín Botánico la muchacha todavía puede hacerle una broma sobre nombres de guerra al colectivero –aunque para estupor del hombre, que palidece y calla–, en la próxima excursión en colectivo de la mano de Elvira el clima será ya abiertamente de peligro.

> Creo que estaba más ansiosa que yo porque no me miraba y me sostenía fuerte con una mano transpirada, mientras miraba al horizonte tratando de divisar el lomo azul y rojo del 44 (…). No parecía estar tranquila en la calle, como si fuese un espacio en el que podía pasar cualquier cosa (López, 2013: 96).

Elvira, que no es militante, pero sí el "pie telefónico" –como se dice en la jerga de la época– a través del cual la muchacha se comunica con sus compañeros de militancia, sabe que hay una acción en marcha. Esa es la razón por la cual se ha llevado al niño al Club Riestra, en el barrio de Pompeya, para ver a los *Titanes en el Ring*: para que la muchacha pueda tomar parte en una operación armada. Cuando termina el espectáculo de *catch* y salen a la calle, un silencio extraño preanuncia al convoy de vehículos militares que se dirigen hacia el sur –como sabremos al final, se trata del fallido intento de copamiento del Batallón "Domingo Viejobueno" por parte del ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo), llevado a cabo el 23 de diciembre de 1975 en la localidad de Monte Chingolo, en el conurbano sur–. Ante el desfile de fuerzas militares, Elvira tiembla espantada, pero cuando finalmente consiguen subirse al colectivo, el conductor se burla de su expresión de terror y algunos pasajeros también se ríen (López, 2013: 103-105).

En su libro *El robo de Buenos Aires*, Gabriela Massuh (2014) sostiene que lo que diferenciaba a la ciudad antes de las políticas de demolición y construcción hipertrofiada de los últimos años era

"ese ideal de convivencia pacífica de la heterogeneidad que permitía recorrerla íntegramente sin abruptos cortes de interdicción social, económica o racial" (p. 20). Los desplazamientos de los personajes entre los barrios de Caballito, Palermo y Pompeya testimonian esas continuidades, pero los cambios de actitud de los conductores y pasajeros de colectivo dan cuenta del miedo y la falta de empatía que van ganando a la sociedad, que se suman a la progresiva militarización de la calle (la policía afuera de la escuela por la amenaza de bomba, los camiones militares que van a reprimir el asalto al regimiento) para crear un ambiente hostil que, a su vez, prefigura el final de la muchacha.

El secuestro se presenta como una ruptura de la distinción casa/exterior que organiza la intimidad familiar al tiempo que le permite a la muchacha cumplir con los requisitos de la clandestinidad. Ese día, el niño es retirado de la escuela por Elvira, que no puede pronunciar una palabra; al llegar frente a la casa, ve a un policía en la vereda y súbitamente comprende todo. Restos de objetos y libros caen por las escaleras, mezclando de modo intolerable el adentro y el afuera. "Mi casa estaba rota" (López, 2013: 129).

En la segunda parte ya no habrá una casa propiamente dicha, sino apenas "pocas cosas", como repite el narrador, en un escritorio delante de una ventana. En contraste con la primera parte, el protagonista adulto se presenta inmerso en un "mundo despoblado de objetos en el que lo ha sumido esa ausencia. La madre se ha llevado consigo todos los objetos del mundo, ahora despoblado, vacío" (Mandolessi, 2019: 10). La acción se desarrolla ahora en un solo barrio, Palermo, entre la casa que no es casa del narrador y el geriátrico donde vive Elvira, que tampoco es una casa. Lo único que atrae la atención del joven son las pintadas que se sobreescriben continuamente en el murallón de las antiguas bodegas que ve a través de la ventana, amenazadas por su demolición inminente. Este detalle permite a un lector atento ubicar el presente de la narración en el período que se abre con la crisis del 2001-2002, de la cual da cuenta la figura de las chicas que "cartonean" al final del libro, pero antes de 2011, cuando se inaugura el Polo Científico Tecnológico en las ex bodegas Giol. Palermo es para el narrador adulto un espacio de anonimato y olvido que no se conecta de ninguna manera con el barrio de su infancia ni con los otros lugares frecuentados con su madre y con Elvira. No pone el mismo empeño en retratar la ciudad del presente como lo hiciera con la ciudad del pasado, como si por algún motivo ya no valiera la pena. Buenos Aires pierde el protagonismo adquirido en la primera parte. No hay madre, no hay casa y no hay tampoco ciudad.

BUENOS AIRES Y LAS POLÍTICAS DE LA (DES)MEMORIA

En su estudio acerca del espacio social de la ciudad, Henri Lefebvre (2013) distinguió tres dimensiones: las concepciones abstractas del espacio urbano, propia de los saberes especializados abocados al diseño y planeamiento (a las que denominó "representaciones del espacio"), los usos establecidos y rutinizados del espacio (a los cuales llamó "prácticas espaciales") y las operaciones imaginarias y simbólicas que se proyectan sobre la materialidad de la ciudad y que tienen la capacidad de disputar el sentido instituido del espacio (los "espacios de representación") (p. 92). El arte y en particular la literatura constituyen ejemplos paradigmáticos de estos espacios de representación que, en el planteo de Lefebvre, forman parte de manera indisoluble del espacio social urbano.

Una muchacha muy bella se publica en las postrimerías de los doce años de gobierno kirchnerista (los tres períodos presidenciales de Néstor Kirchner y Cristina Fernández de Kirchner, que van de 2003 a 2015). La narrativa oficial para dar cuenta de las desapariciones durante ese período combinaba con dificultad el ideario de la militancia revolucionaria y el imaginario de los derechos humanos, que responden en principio a cosmovisiones diferentes. El texto de López se desentiende de manera llamativa del profundo viraje en materia de políticas públicas de gestión del pasado llevado adelante por el kirchnerismo. La única referencia directa a las memorias establecidas sobre la desaparición es aquella en la cual el protagonista adulto se rebela contra la narrativa militante:

> Un día me harté de escuchar eslóganes como "nosotros tenemos los mejores muertos", un día me harté de construir mi propia desaparición.(…) Vivía enfurecido, saturado de ser un hijo perfecto, de participar del murmullo de lo que ni siquiera necesita ser dicho: todo se dirime entre quebrados y leales (López, 2013: 150).

Quizás sea este rechazo el que explique la sonora omisión de cualquier actor o práctica que podríamos identificar con ese espacio social que Gabriel Gatti (2008) ha denominado "campo del detenido-desaparecido" (p. 19). Quizás para el narrador ese denso entramado de instituciones, discursos y representaciones artísticas en torno a la figura del desaparecido, forma parte de aquel murmullo tácito del que reniega. O quizás sea el anclaje más local que nacional de la novela –al fin y al cabo, el suelo del niño no era la patria, sino el parquet de su casa en Caballito– lo que explica este silencio. En una novela que tematiza justamente el problema de la desaparición y la persistencia de sus efectos en la actualidad, publicada en este período de oficialización de

la narrativa militante-humanitaria y de explosión de las producciones culturales memorialísticas, sorprende ese silencio, aun si se intenta dejar de lado una lectura de tipo realista, a pesar de los abundantes reenvíos a la "realidad" exterior al texto, a la ciudad, a personajes y a hechos históricos reconocibles. Y sin embargo, la novela de López logra desentenderse con solvencia narrativa de toda referencia externa que exceda su marco local, el cual no aparece encuadrado en ningún proceso nacional de resignificación del pasado, y lo hace justamente en virtud de su anclaje fuerte y exclusivo a la ciudad de Buenos Aires.

A partir de 2007, cuando el PRO como fuerza política conquistó su primer bastión, Buenos Aires se vio inmersa en un contradictorio proceso de desaceleración de las iniciativas de memoria, no tanto por una confrontación con los actores de la sociedad civil que las impulsaban, sino principalmente a partir de una política sistemática (generalizada, por otra parte) de desfinanciamiento y subejecución. Por tratarse de la capital de la república, continuó siendo el escenario obligado de marchas, homenajes, actos y eventos oficiales a nivel nacional. Los espacios de memoria ya en vías de consolidación siguieron existiendo, con las tensiones que supuso la integración de una fuerza política antagónica dentro de las estructuras mixtas que garantizaban la participación de las organizaciones de derechos humanos junto con el Estado nacional y el local en la gestión de esos sitios. Pero, si bien el PRO, al menos en esa etapa, se cuidó de no entrar abiertamente en la disputa por la memoria de los años setenta, dejó en claro su posición respecto a la memoria y al olvido en un sentido más amplio. Como reseña Massuh (2014):

> [D]esde que asumió, el gobierno de Mauricio Macri se ha caracterizado por dejar sin efecto las normas urbanas dedicadas a mantener el equilibrio ambiental; otorga permisos de demolición y de construcción no contemplados en la legislación; no cumple con los procesos participativos de consulta y consentimiento; no realiza las evaluaciones de impactos ambientales de grandes construcciones o de acumulación de obras en manzanas o barrios; autoriza desalojos y facilita la ocupación ilegal por parte de privados de espacios públicos de acceso libre y gratuito; se negó a prolongar la Ley 2548 que protege los edificios construidos antes de 1941; bloquea el tratamiento parlamentario de proyectos que se vinculan con la protección del patrimonio histórico, arquitectónico y cultural y desatiende las consignas de preservación que dicta la misma Constitución de la ciudad (p. 108).

Se trata, en síntesis, de un saqueo de lo público, de la destrucción de su memoria paisajística para dar pie a una construcción hipertrófica –que nada tiene que ver con atender la necesidad social de la vivien-

da– y a los negociados con grupos económicos cercanos al poder que se benefician de contrataciones, muchas veces directas, para realizar obras que invariablemente añaden cemento donde falta verde. Como consecuencia, Buenos Aires "está cobrando la impronta hueca de un lugar en su grado cero de significado, pareciéndose a las ciudades en serie donde se lleva a turistas celosamente custodiados a contemplar la pobreza o el color local. (…) Buenos Aires es hoy el marketing de lo que alguna vez fue" (Massuh, 2014: 17).

Allí, en sus políticas de memoria más generales, no en relación al pasado reciente, sino a la historia toda de la ciudad, se verifica la apuesta por el olvido de Mauricio Macri, que tras dos jefaturas de gobierno sucesivas en la ciudad obtuvo la presidencia de la Nación, apelando en gran medida a las supuestas bondades modernizadoras de su gestión en la ciudad. Recién entonces desplegó abiertamente una política de memoria en relación al terrorismo de Estado de orientación derechista, cuestionando el número de desaparecidos (recurso negacionista por excelencia), constituyendo en interlocutores a representantes de los militares que cumplen condenas por delitos de lesa humanidad y propiciando políticas hacia estos reos que se presentan como humanitarias, pero que, en el contraste con la situación carcelaria general, se evidencian como formas encubiertas de la amnistía, minando la posición de las organizaciones de derechos humanos y recortando los subsidios a proyectos que les permitían funcionar, y más grave aún que todo eso, promoviendo un giro represivo que al poco tiempo de asumir se cobró las vidas de Santiago Maldonado, Rafael Nahuel y Juan Pablo Kukoc.

Una muchacha muy bella traza una continuidad entre los años noventa –marcados por la impunidad, el neoliberalismo y la represión de la protesta social– y el presente de la narración, que excluye el cambio de paradigma en materia de derechos humanos y la centralidad de la cuestión de los desaparecidos que fueron el signo de los tiempos kirchneristas. Esta continuidad sin sobresaltos se corresponde en la novela con una anomalía temporal. El narrador recuerda un “secreto”, su encuentro sexual con Desiré, la hermana menor de Elvira, situándolo en sus veintinco años: es decir, a mediados de los noventa. Al comienzo de ese pasaje, afirma que Elvira está internada porque tiene “desconexiones” muy esporádicas, pero que ya no le permiten vivir sola (López, 2013: 139). Al final de la anécdota, Elvira es una anciana prácticamente moribunda (p. 144-147). Sin embargo, pasarán aún unos diez años hasta el presente, en el que Elvira sigue viva e internada. Hay una continuidad anacrónica entre un pasado que parece demasiado reciente y un presente que parece anclado al pasado, hay una elipsis entre una cosa y otra que resulta orgánica

con las lagunas de Elvira. La anciana es la guardiana de la memoria, pero de una memoria que viene de lejos, de una Buenos Aires que ya no existe más que en el tango, esa elegía rioplatense hecha canción. En la amnesia ocasional de Elvira resuena el modo en que la ciudad de Buenos Aires ha gestionado la memoria del terror de Estado y, en general, la memoria de la ciudad cifrada en sus calles, sus árboles, sus edificaciones. Remite al desprecio oficial hacia esa forma de memoria, con el ataque a la misma a través de una política decidida de demolición, privatización y olvido.

ESPACIOS CONTRA-MEMORIALES EN *UNA MUCHACHA MUY BELLA*

Si los espacios de memoria de la ciudad de Buenos Aires, sometidos a las tensiones mencionadas, recuerdan generalmente los lugares donde los desaparecidos fueron secuestrados y torturados, la novela *Una muchacha muy bella*, pensada como espacio de representación, proporciona ejemplos de lo que Lefebvre (2013) denomina *contra-espacios* "en el sentido de una alternativa utópica en principio al espacio 'real' existente" (p. 382). En este caso, se trata de contra-espacios de memoria, o espacios contra-memoriales, que descentran la cuestión de los sitios ya emblemáticos como la ex ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada), el Parque de la Memoria o, en menor medida, otros lugares que localizan la desaparición en el espacio social urbano como los antiguos centros de detención El Olimpo o Virrey Cevallos, o las calles marcadas con baldosas coloridas que recuerdan que allí vivió o fue detenida una persona que permanece desde entonces desaparecida.

Es sencillo encontrar un correlato literario de la centralidad de la ESMA en la memoria colectiva y pública de los crímenes del Proceso. Rápidamente, podemos nombrar la novela *Los topos* de Félix Bruzzone, el libro colectivo *Ese infierno* de Nilda Actis et al., los poemas de Ana María Ponce y la historieta *Il Capuchino* de Leila Bicocca, entre muchos otros. Por contraposición a los numerosos relatos, testimonios, poesías escritos sobre –*y desde*– la ESMA, no he encontrado narraciones que se ubiquen en el Parque de la Memoria. Este último propicia la producción audiovisual y performática y el trabajo crítico en torno a esas producciones, al grupo escultórico y al Parque como totalidad como espacio. En términos lefebvrianos, tanto la ex ESMA como el Parque incluyen, por supuesto, las dimensiones de representaciones del espacio (ya sea que hablemos de diseños espaciales para la pedagogía de la guerra o de la memoria) y prácticas espaciales previstas para los mismos, pero también posibilitan la emergencia de espacios representacionales *otros*, modos creativos de habitar, transi-

tar y significar la materia que es el soporte físico de lo que llamamos espacio. Pienso, por ejemplo, en la función en la ex ESMA de la obra teatral *Luisa se estrella contra su casa* de Ariel Farace, que vincula de manera lúdica y original espectralidad y duelo, o en la acción performática *500* de Claudia Fontes, en el Parque de la Memoria, en la cual quinientos adolescentes experimentaron como sujetos colectivos con el movimiento auto-organizado de los pájaros. Quizás la lista abrumadora de nombres de detenidos-desaparecidos que recubre el monumento en zigzag que desemboca en el río es relato suficiente. Quizás no hay mucho que añadir, desde la palabra, a esa lista de nombres con sus respectivas edades y ordenados por año de secuestro, que cuenta con una notable economía de recursos cómo se sucedieron las desapariciones de tantos miles de jóvenes.

El libro de López se desmarca de estos sitios ya visitados para proponer una serie de contra-espacios memoriales desde los cuales volver a mirar como por primera vez la desaparición y sus consecuencias en el presente.

El primero, como lo adelantamos, es el Jardín Botánico. Este excepcional espacio verde no ha permanecido ajeno a la fiebre del cemento que es emblema de las sucesivas administraciones del PRO en la ciudad. Las remodelaciones del ingreso principal que comenzaron en 2016 debieron suspenderse ante la oposición de vecinos y organizaciones ambientalistas, pese a lo cual finalmente en 2017 se inauguró una nueva entrada. Vista desde afuera, una cinta de concreto que redundantemente anuncia "Jardín Botánico de la Ciudad Carlos Thays" *tacha* el edificio principal, de estilo inglés y ladrillos rojos, construido en 1881. La elocuencia de esta imagen me exime de comentarla. En la novela de López, el Jardín Botánico se resignifica para albergar en sus recónditos senderos las citas secretas de la muchacha guerrillera. Es el espacio en el que los desaparecidos, justamente, *desaparecen*, para angustia de los seres queridos que quedan detrás. Aunque en esta versión utópica, reaparecen al cabo de un rato; no sólo eso, reaparecen *mejor*.

Otro contra-espacio memorial es el geriátrico de Elvira. El protagonista visita regularmente a la anciana, quien podemos inferir que se hizo cargo de él luego de la desaparición de la madre. Nunca se menciona a otros familiares del niño; del tío Rodolfo –que no sabemos si es tío en virtud de lazos de sangre o de militancia y amistad– se da a entender que desaparece antes aún que la muchacha. Hay una elipsis en el relato que solo el lector puede intentar completar por el agradecimiento que el narrador-protagonista expresa por Elvira. Así, el geriátrico, una de tantas casonas con jardín y glicina que había en el barrio de Palermo antes de su *gentrificación*, deviene un sitio de peregrinaje, un lugar donde

honrar a aquellos que, sin haber elegido la militancia, se hicieron cargo de sus huérfanos. Por contraste con los escasos objetos y las escuetas descripciones del departamento del protagonista adulto, el geriátrico de Elvira vuelve a cargarse de la potencia expresiva que caracteriza a la primera parte de la novela. En la cercanía de Elvira, vuelven los sabores, las texturas, los olores.

El tercer espacio contra-memorial, el más provocativo y de mayor densidad poética, es el hotel alojamiento en el que el protagonista tiene sexo con Desiré. Esta imponente mujer correntina, hermana menor de Elvira, pero de todos modos una mujer mayor, aparece en la vida del niño en la navidad de 1975, un día después del asalto al cuartel de Monte Chingolo en el que finalmente la madre, después de muchas dudas, no participa. Primero, madre e hijo espían su llegada recostados contra la puerta de Elvira. Es una escena en la que el enamoramiento del hijo es puesto de manifiesto una vez más, pero con la particularidad de que, en esta ocasión, la madre no está "en funciones", porque "mi madre en funciones hubiera objetado: escuchar detrás de la puerta no se hace" (López, 2013: 115). La madre que no está en funciones es, entonces, solo la "muchacha muy bella". Un rato después conoce por fin a Desiré y toda la carga erótica que no osa decir su nombre se desplaza a ella.

> Desiré me parecía hermosa, una matrona con la geografía estampada, la geografía de un mapamundi que yo desconocía. (…) Me tuve que esconder, la tela del pantalón de mi pijama era poco telón para la fanfarria que Desiré había desatado en mi entrepierna (p. 119-120).

> Años después, se reencuentran en el geriátrico de Elvira. A la salida, el joven le confiesa su deseo intacto y se dirigen a un hotel alojamiento en Pacífico, donde se abre para él otro espacio, del orden de lo maravilloso: "Estar con Desiré fue una selva" (p. 142).

> [S]e paseaban ante mí las bestias de mirada licenciosa, unos ojos fascinantes que se abrían en colmillos, caminaba y los tobillos me sangraban por el filo de las plantas. Se sucedían las caídas en los pozos ocultos por capas de hojas fermentadas, la voz de las serpientes, las lengüitas bífidas, los rugidos, el sonido de los cursos de agua que se acercaban o se alejaban caprichosamente, una humedad en el aire irrespirable, el cadáver de un carpincho agigantado de gusanos (…) (p. 141).

No son estos los "garabateos" que el narrador despreciara unas páginas antes: el sexo con Desiré abre la posibilidad de la literatura. En ese espacio, en la selva que brota dentro precario hotel alojamiento iluminado por una luz de neón, se consuma imaginariamente la unión prohibida e imposible con la bella muchacha desaparecida, desplazada en la Malinche correntina que encuentra en Desiré.

El Jardín Botánico como escenario de citas clandestinas protegidas por sus laberínticos senderos y sus claroscuros; un hotel por horas en el que el deseo abre paso a una selva de palabras; un geriátrico como sitio de recordación y homenaje: contra-espacios memoriales que se alejan del circuito oficial con su eje paralelo al Río del Plata y que proponen una memoria que no es la del horror ni de la resistencia contra ese horror. Una memoria de la militancia con un hijo a cuestas, un hijo que no sabe todo pero "[s]abe algo. Sabe que hay algo. Sabe que hay algo que él no sabe" (Kohan, 2014: 20). Una memoria que hace justicia a las heroínas anónimas que asumieron las funciones de cuidado de los hijos y que se propone la retribución de esos cuidados. Y, finalmente, un contra-espacio si no memorial, al menos alternativo, que encuentra en la sordidez de un *telo* de Pacífico una barricada contra la cual resistir a la transformación de Palermo, de la ciudad.

> La ciudad es el ancho hogar recorrido por otros antes y después. La ciudad con alma se lee con todo el cuerpo, como un gran texto en el que se comparten las huellas de la pertenencia. (…) La ciudad con alma es la del aquí vivieron. Es lo contrario al desierto, al paisaje sin testigos, a la desmemoria, al borrón y cuenta nueva, a la página del blanco (Massuh, 2014: 15).

Esto plantea Massuh antes de dictaminar que, si Buenos Aires aún tiene un alma, es un alma exánime (p. 15). A través de los tres espacios contra-memoriales que erige la escritura en la novela de López, esta se enrola entre los espacios de representación que resisten al arrasamiento y al olvido. Esa Buenos Aires añorada y perdida de la infancia previa al terror de Estado, así como la ciudad injusta y gris que en la que se transforma con la ausencia de la muchacha que todo lo embellecía pero que guarda pese a todo sus pequeños refugios, pasan a formar parte de la ciudad real, que se compone no sólo de materia sino también de los significados que los habitantes otorgan a los lugares. Nos devuelve a los lectores otro Jardín Botánico, con menos cemento y más juegos de luces y sombras y esculturas insufladas por una vida secreta, un barrio de Palermo sin turistas que no es Palermo Soho ni Palermo Hollywood ni Palermo Queens, sino Palermo a secas, o mejor aún, su parte menos glamorosa, cuyo nombre no figura en los mapas ni en las vidrieras de las inmobiliarias: Pacífico. Desde esta perspectiva, que recupera la importancia de la ciudad de Buenos Aires como elemento de la novela, *Una muchacha muy bella* es también una elegía para una ciudad que ya no existe, una Buenos Aires demolida, enterrada bajo capas de hormigón y alquitrán y entregada al mejor postor.

BIBLIOGRAFÍA

Bolte, R. (2016). Imágenes de la desaparición. Acerca de las series fotográficas de Helen Zout, Julio Pantoja y Lucila Quieto (Argentina 1996-2001). En L. Feierstein y L. Zylberman (comps.), *Narrativas del terror y la desaparición en América Latina* (pp. 53-68). Sáenz Peña: EDUNTREF.

Gamerro, C. (2015). *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.

Gatti, G. (2008). *El detenido-desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*. Montevideo: Ediciones Trilce.

Kohan, M. (2014). Cosa de niños. *Estudios de Teoría Literaria-Revista digital: artes, letras y humanidades*, 3 (6), 17-21.

Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.

Logie, I. (2016). Una muchacha muy bella de Julián López, o el gesto reparador de la escritura. *Acta literaria*, (52), 59-79.

López, J. (2013). *Una muchacha muy bella*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Mandolessi, S. (2019). Escribir (contra) el trauma: elegía y memoria en *Una muchacha muy bella* (2013), de Julián López. *BCHS*, 1 (1), 61-74.

Massuh, G. (2014). *El robo de Buenos Aires. La trama de corrupción, ineficiencia y negocios que le arrebató la ciudad a sus habitantes*. Buenos Aires: Sudamericana.

Lorena Verzero

TEATRALIDAD, MEMORIA Y EXPERIENCIA EN LA CIUDAD-CUERPO: PRÁCTICAS PERFORMÁTICAS EN LA BUENOS AIRES DEL SIGLO XXI

La autora analiza las performances Relato situado. Una topografía de la memoria *(2016) de la Compañía de Funciones Patrióticas junto a la dupla de artistas visuales Virginia Corda y María Paula Doberti y* Campo de Mayo. Una conferencia performática *(2016) de Félix Bruzzone, en tanto aparecen como ejemplos paradigmáticos de la idea de volver a transitar por espacios conocidos descubriendo otras historias que están silenciosamente inscritas en ellos. A lo largo del capítulo, despliega la idea de "ciudad-cuerpo" como espacio que es performado en cada acción artística, que se crea en cada intervención al tiempo que la hace posible. Las experiencias estudiadas no solo construyen los hechos del pasado a los que están aludiendo, sino que dan forma también a la ciudad de ese pasado y a la ciudad presente al mismo tiempo. Mientras que la primera es literalmente una "deriva a pie" por la ciudad, un recorrido por una zona de la ciudad seleccionada para ser intervenida; la segunda compone una deriva a partir de un dispositivo multimedial. Ambas, en cualquier caso, amplían la experiencia del paseante/del espectador/del participante, lo sacan de la ingenuidad, lo hacen cómplice. El pasado reaparece en estas obras, en cada punto del itinerario, imprimiéndose sobre el presente, resignificando los espacios.*

La vida en las ciudades puede ser definida por la experiencia del sujeto en sus recorridos. Esto es así desde los inicios de las ciudades modernas y se verifica de modo aún más contundente a lo largo del siglo XX y en lo que va del XXI. En el mismo sentido, es posible decir que la subjetividad contemporánea se define en buena medida por la experiencia de la ciudad. Olivier Mongin (2006) lo sintetiza en el concepto de *condición urbana*. Lo urbano en la actualidad no remite a las ciudades demarcadas territorialmente, circunscriptas, delimitadas, como podrían definirse las cuidades del pasado. La condición urbana contemporánea remite a un espacio continuo, ilimitado y poroso, que se nutre también de la discontinuidad y de la definición territorial y específica de cada ciudad. Es, entonces, esa condición urbana la condición de posibilidad de la experiencia a partir de la cual podría definirse la subjetividad en la actualidad.

Partiremos de las ya clásicas definiciones de "lugar" y "espacio" que dio De Certeau (2007) para luego reflexionar sobre cómo se pueden definir las ciudades. Para De Certeau, el lugar es el ordenamiento a partir del cual los elementos que lo ocupan entablan relaciones de coexistencia: "Un lugar es pues una configuración instantánea de posiciones" (p. 129). Implica estabilidad y, por lo tanto, es imposible que dos objetos ocupen el mismo lugar. El espacio, por su parte, lleva impregnada la idea de desplazamiento:

> El espacio es un entrecruzamiento de movilidades (...) Espacio es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales. (p. 129)

El espacio es entonces para De Certeau, "un lugar practicado" (p. 129). La práctica del lugar está dada por un sistema de signos interpretable. Es decir, el espacio se construye a partir de un sistema semiótico que otorga significación a un lugar. La interpretación de dicho sistema de signos posibilita el acceso a la significación del espacio. De esta manera, por ejemplo, la calle –que es *a priori* un lugar– se transforma en espacio al ser intervenida y se carga de valor simbólico al ser interpretada.

En consonancia con esta conceptualización, Mongin (2006) también define a la ciudad como un lugar practicado" (2006: 39). Y más adelante, incorporará el pensamiento arendtiano para exponer que la condición urbana está asociada a la acción, es decir, a la *vita activa* (p. 39). En la ciudad se valora positivamente la acción, la *praxis*, antes que la contemplación. Este espacio opera como intermediario entre individuos o colectivos. La ciudad es entonces el *ágora* contemporá-

nea, espacio-tiempo de la acción; espacio público (no asociable *per se* al territorio) para la visibilización política de las relaciones humanas. "Antes que nada –continúa Mongin (2006) en este sentido-, la *polis*, vinculada a la dimensión de la acción, cumple la función de 'ofrecer' a la *vita activa* un escenario político y no solo un teatro del espacio público" (p. 101). La acción, además, conecta planos de temporalidad, construye pasados y futuros en un despliegue activo en perpetuo movimiento. La intervención (artística) sobre ese espacio es ya política y participa de las disputas por la construcción del pasado (y, por ende, del futuro) de manera dialéctica a la construcción de la ciudad. Es decir, en una misma acción se inscriben la ciudad actual, las del pasado y sus posibles futuros.

En este marco, la característica diacrítica de esa experiencia urbana es, antes que nada, su carácter corporal. La experiencia urbana es, según Mongin, "ante todo una experiencia física" dada por tres tipos de experiencias corporales que conectan lo público y lo privado, lo interior y lo exterior, y lo personal y lo impersonal (p. 32). Lo urbano se caracteriza por el flujo continuo entre los elementos de esos pares, en la imposibilidad de delimitación tajante entre ellos. Y es en la experiencia multidimensional de la ciudad, en la coexistencia de múltiples velocidades y temporalidades, que se proyecta el sujeto contemporáneo. En este punto, el teatro, en sus múltiples y plurisémicas formas escénicas y teatralísticas, en su carácter "expandido" (Sánchez, 2007), aparece como un objeto privilegiado a la hora de pensar la performatividad de la ciudad.

La performance goza de una amplia gama de definiciones, pero en los estudios escénicos existe acuerdo generalizado en que son dos los enfoques que permiten definirla: el primero, según el cual es un género artístico, con origen en el *performance art* emergente a fines de los años cincuenta. Y el segundo, según el cual la performance es una herramienta metodológica, una lente con la cual observar el desarrollo social, el desempeño de roles, la significación de normas y rituales, etc. En este volumen tomamos una aproximación a la performance en sentido metodológico, pero, a la hora de estudiar las prácticas escénicas, ambas definiciones convergen.

La idea de teatralidad también ha sido ampliamente debatida y definida. La ciudad es muchas veces aludida como escenario en el que se despliega la teatralidad social y, desde los estudios artísticos, es posible observar un plano más de profundidad representacional toda vez que el espacio público es ocupado por una acción artística. Como una *mise en abyme*, es posible distinguir la actuación dentro de la actuación en cada performance urbana.

Entonces, la ciudad es en tanto que es actuada. Y Buenos Aires, la "capital mundial del teatro", es intensamente actuada. Entre las muchas definiciones de teatralidad, me interesa recuperar la provista por Gustavo Geirola (2000), que la define como la lucha escópica por la dominación de la mirada del otro. La ciudad es entonces, por definición, arena de esas luchas, y en Buenos Aires esas luchas son intensas.

Los cuerpos en acción performan la ciudad, la modelan, la construyen y la transforman. Los cuerpos en contacto contagian intensidades, transportan energías que trascienden calles, cruzan terraplenes y tienden lazos hacia otros barrios, desdibujando orillas, cruzando fronteras. La *ciudad-cuerpo* es actuada en la acción diminuta de un gesto, en la comisura de un labio, en un ronquido atascado en la garganta. La ciudad-cuerpo es materia que trae consigo los cuerpos enterrados, los cuerpos zombies, los cuerpos desaparecidos. La ciudad de Buenos Aires es también el río, performado en pinturas de comienzos del siglo XX, en cuerpos cayendo anestesiados de aviones, en barcos hundidos, en latas oxidadas que flotan enganchadas en madejas de pelos. La ciudad es cuerpo en los puentes que la separan y la unen a su conurbano, a los suburbios borgeanos, otrora de arrabales y cuchilleros, hoy de Kostekis y Santillanes. Esa ciudad-cuerpo que no duerme en su calle de teatros con marquesinas y neones, en su avenida más ancha del mundo, en el río sin orillas; esa ciudad-cuerpo desvelada de riesgo país y de "pobreza cero" es vuelta a poner en cuerpo por artistas sin nombre que la levantan y la andan, que la malabarean en los semáforos, que la huelen y la perfuman. La ciudad-cuerpo es performada por la toma de la calle en cada acción artística. La sinergia de los cuerpos actuantes es materia que se derrama sobre el asfalto y lo transforma. La afectación de los cuerpos en acción circula y hace vibrar muros, ventanales, árboles añejos. Y, como una estela, se mueve y avanza y circula, portando todos los pasados y todos los futuros.

La particularidad de los debates sobre las memorias en la Argentina nos lleva a interesarnos por los modos específicos en que se practican la revisión y la elaboración de la historia reciente. Ese pasado catastrófico –según Henry Rousso (2012)- define a las sociedades. Según este autor, es la *última catástrofe* a la vista la que organiza la definición de la historia reciente de cada sociedad; es decir, de la historia que puede ser narrada por testigos. La *historia del tiempo presente* es la historia de un pasado que no ha acabado, que aún sigue allí y que en el Cono Sur ha tomado la forma de las últimas dictaduras cívico-militares. En este punto, vuelve a cobrar significación el discutido concepto de *posdictadura*. Son esos años catastróficos el lugar de gestación del trauma que se sigue elaborando a través de distinto tipo de mecanis-

mos, que se extienden desde los procesos judiciales hasta las prácticas culturales. Y –como sabemos– los distintos períodos políticos ofrecen diferentes modos de apropiación y de institucionalización de memorias oficiales. En estos procesos de elaboración del pasado catastrófico, las artes escénicas despliegan un papel fundamental, puesto que cargan con la tarea de "poner en cuerpo" experiencias traumáticas tanto a nivel individual como colectivo.

En este marco, es mi propósito analizar cómo ciertas escenas performativas que han sido pensadas como activación de una mirada sobre la historia están disputando no solo la legitimación de ese pasado, sino también la de su propio presente. Como objetivo de mayor alcance, que excede los límites de esta contribución, me interesa analizar las estrategias performativas puestas en juego desde las prácticas teatrales para desentrañar las voces que disputan su centralidad en el presente como período histórico. Estudiar en profundidad algunas manifestaciones artísticas en sus dimensiones social, estética y política. Esto es, analizar las tensiones por la construcción no sólo del pasado, sino también del presente al interior del campo teatral y en sus relaciones con otros campos.

DERIVA URBANA

Los flujos se imponen a los lugares.
(Mongin, 2006: 22)

Con motivo de las conmemoraciones de los cuarenta años del golpe de Estado del 24 de marzo de 1976, entre marzo y abril de 2016 se han estrenado y repuesto una cantidad de obras memorialísticas, como *Etiopía* de Mariana Mazover (2015, reestrenada en 2016), *Vidé/ la muerte móvil* de Vicente Muleiro con dirección de Norman Briski (2014, reestrenada en 2015 y 2016) o *La fundación* de Susana Torres Molina con dirección de Héctor Levy Daniel (2016), entre muchas otras. La Compañía de Funciones Patrióticas (coordinada por Martín Seijo e integrada en ese entonces por Laura Lina, María Lorea, Daniel Miranda, Felipe Rubio, Martín Urruty y Julieta Gibelli) junto con las artistas visuales Virginia Corda y María Paula Doberti estrenó en ese contexto *Relato situado. Una topografía de la memoria*.

Relato situado es un proyecto performático que la Compañía y la dupla de artistas visuales desarrollan desde 2015. Desde el comienzo del proyecto hasta 2020, han llevado a cabo las siguientes experiencias:

- *Acción de memoria urbana (2015),*
- *Una topografía de la memoria (2016-17),*

- *La memoria en el Centro (2016),*
- *Almagro tiene memoria (2017),*
- *Lanús tiene memoria (2017),*
- *El sentido de la memoria (2018)*
- *Los barrios tienen memoria (2018)*
- *Memoria de Campo de Mayo (2018)*
- *Memoria de la Reforma (2018).*
- *Exilio en Bahía (2018);*
- *Avellaneda tiene memoria (2018);*
- *Mujeres construyen memoria (2019):*
- *Los barrios tienen memoria (2019);*
- *UNQ tiene memoria (2019);*
- *No tiene swing (pero fue real) 2001; (2019);*
- *Los barrios tienen memoria (2020);*
- *Memoria del aislamiento (2020).*

Los *Relatos situados* proponen una intervención urbana con una metodología de acción definida a partir de la noción de "deriva a pie". Lina, Seijo y Doberti recurren a Guy Debord y al situacionismo para la conceptualización de sus recorridos urbanos. Los artistas retoman la palabra de Debord en su definición de deriva, según la cual ésta es una técnica de pasos ininterrumpidos a través de ambientes diversos. El concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo. Una o varias personas que se entregan a la deriva renuncian durante un tiempo más o menos largo a las motivaciones normales para desplazarse o actuar en sus relaciones, trabajos y entretenimientos para dejarse llevar por las solicitaciones del terreno y por los encuentros que a él corresponden (en Laura Lina, María Paula Doberti, Martín Seijo, inédito).

Una deriva es, entonces, un recorrido por una zona de la ciudad que fue seleccionada para ser intervenida. Es un recorrido no aleatorio, un desplazamiento que pone en suspensión la cotidianeidad para dejar lugar a una experiencia particular. Como en toda acción en el espacio de la ciudad, durante la deriva lo azaroso se vuelve protagonista y la performance es la experiencia estética, política y social de la

que se forma parte.

La segunda "deriva a pie" del grupo, *Una topografía de la memoria* (2016), consistió en la intervención de algunas "baldosas por la memoria" del barrio porteño de Almagro y se convertiría más adelante en el sello del grupo. Al año siguiente volvió a presentarse con modificaciones, fue seleccionada para integrar la programación del FIBA (Festival Internacional de Buenos Aires) en su edición del año 2017 y se hizo una función especial el 8 de julio de 2016 en el marco del I Simposio sobre Teatro contemporáneo, política y sociedad en América Latina organizado por el equipo de estudios homónimo que coordino en el Instituto de Investigaciones Gino Germani (Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires).

Las "baldosas por la memoria" son realizadas barrial y colectivamente a partir de una iniciativa que desde 2006 lleva adelante el movimiento Barrios x Memoria y Justicia. Las baldosas buscan reconstruir la historia de vida de los detenidos-desaparecidos y señalar los espacios en los que han vivido, estudiado, militado, simplemente transitado e, incluso, desaparecido. Ha habido distintas etapas en la conformación de las baldosas y estas son de construcción colectiva y barrial. Cada una es única en tanto el diseño forma parte del proceso de construcción colectiva.

LA EXPERIENCIA URBANA DE LA DERIVA

Los espectadores que desean asistir a *Una topografía de la memoria* son citados en Umbral. Espacio de Arte, un centro cultural del barrio de Almagro. Al llegar, reciben un plano de la zona y un marcador de color a elección. Una vez conformado el grupo de espectadores/participantes, se dan las siguientes indicaciones: deben salir a la calle en grupo, dirigirse hacia la derecha y, luego de dos cuadras (200 metros), girar hacia su derecha. Al dar las consignas, los artistas insisten en que el grupo permanezca unido, que nadie se disperse. Con esas escuetas indicaciones, una matera para compartir, los planos y los marcadores, el grupo sale a la calle expectante y algo inquieto. Por un momento, la calle por la que hemos venido, la calle que todos hemos transitado al menos una vez para llegar hasta allí, se transforma en lo desconocido. No se sabe qué va a ocurrir en el trayecto.

En el recorrido se suceden escenas, acciones, intervenciones. La temática de las paradas gira en torno a las "baldosas". Los relatos construyen realidades de cuya verosimilitud nadie dudaría. El artificio está borrado: actuaciones en primera persona, afiches y *stencils* que se disimulan entre los de la ciudad. Estos *relatos situados* explotan la *condición urbana* de los participantes, remitiéndose constantemente a sus conocimientos previos del tránsito por la ciudad: descubrimos

el velo de una serie de stencils en la vereda que dicen: "la memoria es" / "vulnerable" / "afectiva" / "colectiva" / "la memoria" / "¿divide?" porque conocemos el género, el referente y el contexto político de su contenido. El grupo de participantes va caminando y se encuentra con estos sintagmas grabados en la vereda. La asignación de sentido está depositada en la experiencia individual de cada participante y en la sinergia colectiva generada durante la deriva.

Los artefactos escénicos y la ciudad se funden, la ciudad se camufla en la performance y esta es y no es la ciudad misma. En definitiva, la intervención *performa* la ciudad, da vida a la ciudad, y también genera una dimensión alternativa, posibilitando un momento de reflexión sobre la condición urbana. *Vita activa* y *vita contemplativa* convergen en la performance: se acciona en la calle y se produce al mismo tiempo un acto reflexivo sobre la propia condición urbana.

En cada una de las paradas se brinda información a través de distintos dispositivos y se proponen reflexiones que tienen por finalidad cuestionar los sentidos dados no solo sobre la ciudad, sino también (y al mismo tiempo) sobre la historia, la realidad, la ficción, lo colectivo, el cuerpo, la representación, etc.

En la primera parada, una actriz dibuja casas con crayones de colores y en un momento, hace una pausa y ofrece una de ellas a uno de los participantes, mientras le dice: "Esta va a ser tu casa". En medio del camino hacia la parada siguiente, los participantes se encuentran con un afiche pegado en una pared. El afiche brinda información dura sobre la ubicación geográfica del barrio de Almagro.

En la siguiente parada, otra actriz narra una historia que entrecruza su historia personal con la de los detenidos-desaparecidos que la baldosa en cuestión conmemora. Y se ofrecen al público caramelos "media hora" (un tipo de golosina de sabor a regaliz que casi ha dejado de existir) como prueba empírica de la construcción social del gusto: "a aquellos que tienen menos de treinta años no les gustan los caramelos media hora" –dice la actriz mientras comprueba su hipótesis con los espectadores de la noche. Y todos, o casi todos, emprendemos camino hacia la parada siguiente comiendo un caramelo, guardando el papel de recuerdo (¿de recuerdo de esta experiencia? ¿De recuerdo del sabor de la infancia?). El gusto –nos recuerda la actriz– es la única experiencia intransferible.

Los performers nos entregan historias en primera persona transportándonos entre treinta y cinco y cuarenta años atrás. Es por esto que, en definitiva, no importa si las historias relatadas son verdaderas o falsas. Lo que importa es que la historia es auténtica, logrando así transformar el espacio en un espacio otro, en un espacio que ya no será el mismo la próxima vez que lo transitemos. La deriva amplía la

mirada del paseante, la saca de la ingenuidad, la hace cómplice. La experiencia artística potencia y trastoca la experiencia urbana cotidiana otorgándole pliegues de significación insospechados.

La deriva de *Una topografía de la memoria* se realizaba en un horario nocturno, y hacia fines de marzo y en abril –tiempo durante el cual se realizaron funciones– en Buenos Aires está fresco. Las historias parecen traer el frío de aquellos años turbulentos de la historia reciente, que se suma al frío real, al frío de los cuerpos caminando por la noche de Buenos Aires. Personalmente, me tocó asistir a una función en la que en la mitad del recorrido comenzó a llover y, de a poco, la lluvia se volvió tormenta y la experiencia se hizo más y más profunda, más silenciosa, más escalofriante.

Una vez más, las historias íntimas se entrecruzan con la memoria colectiva; los límites entre ficción y realidad se difuminan; el artificio se oculta y se ostenta casi, casi, al mismo tiempo.

Con el transcurrir de las paradas, el espectador se ha transformado por completo en sujeto activo de la experiencia. Lo que ocurre en esta obra depende de dos sujetos fundamentales: el espectador y la ciudad. La ciudad es escenario y espacio escénico. No hay lugar allí para la espectación pasiva: el espectador se convierte en participante. Y las temporalidades se superponen en esta construcción de la ciudad de la última dictadura y la ciudad actual. La potencia de la activación del pasado reciente resignifica el presente.

Al final del recorrido, unos tés y cafés con budines esperan a los paseantes para entrar en calor en el punto de partida, no casualmente llamado "Umbral" –pensamos ahora–. La propuesta finaliza compartiendo lo que cada uno anotó en su mapa durante el recorrido. *A posteriori*, los artistas envían por correo electrónico a todos los integrantes de la experiencia las cartografías de cada uno, tal vez, a modo de recordatorio. Para que no olvidemos lo que allí nos sucedió durante el recorrido. ¿Para que no olvidemos lo que allí sucedió en un recorrido anterior? ¿Para que podamos superponer cartografía sobre cartografía y construir un plano más de la experiencia memorialística colectiva?

En este recorrido por algunas cuadras de Buenos Aires, las historias personales y la historia colectiva se entrecruzan, se entrelazan y hasta llegan a confundirse. La obra se da *entre* lo íntimo y lo colectivo, los pasados y el presente. La propuesta recupera formas en las que opera la memoria y las pone de manifiesto, las pone en acto, en escena. En esta deriva, la construcción de la memoria simplemente ocurre.

Los espacios urbanos se resignifican con cada tránsito, vuelven a aparecer, reaparecen cargados de nuevas signficaciones, tal como lo

definió Peggy Phelan (1993) en su conceptualización de *reappearance* y hemos comentado en la Introducción a este volumen. La performance y las prácticas artísticas en general funcionan como un modo de *hacer volver a aparecer* (*reappear)*, de resignificar los espacios, y esto se da de manera contundente en los relatos situados. *Una topografía de la memoria* constituye un ejemplo paradigmático de este volver a mirar lo ya visto descubriéndolo nuevo. El pasado *reaparece* en cada escena de la obra, en cada punto del itinerario, imprimiéndose sobre el presente.

ENTRE LA CIUDAD Y EL CAMPO: LA EXPERIENCIA DEL LÍMITE

En 2013, en el marco del ciclo *Mis documentos* dirigido por Lola Arias, Félix Bruzzone estrenó *Campo de Mayo. Una conferencia performática* en el Centro Cultural San Martín. Bruzzone, quien ha desarrollado su carrera en el campo de la literatura, en esta ocasión ha escogido para la reconstrucción de las memorias una parte de la ciudad que sería ya casi el campo –en los términos en que lo planteaba Raymond Williams o lo describía Beatriz Sarlo en *Una modernidad periférica* (1988). La representación de Campo de Mayo en la obra de Bruzzone construye ese espacio como *casi* el campo, lo que implica decir que no deja de ser del todo la ciudad; es decir, que como espectadores no podemos prescindir de nuestra condición urbana para transitar la obra. Campo de Mayo es y no es la ciudad, en los términos literarios en los que Juan José Saer define los límites de la ciudad en "Discusión sobre el término zona" (1986), para la misma época en que su amiga ensayista pensaba a Buenos Aires como "una modernidad periférica":

> Pongamos, si te parece, otro ejemplo: la ciudad. ¿Dónde termina el centro y dónde empiezan los arrabales? La línea divisoria es convencional. (…) Y la ciudad, ¿dónde termina? No en la caminera, porque la gente que vive más allá de la caminera dice, cuando le preguntan dónde vive, que vive en la ciudad. Por lo tanto, no hay zonas (p. 67).

Campo de Mayo es una localidad del Partido de San Miguel, en la provincia de Buenos Aires, a unos 30 km. de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, donde se encuentra una de las más grandes guarniciones militares del país. El área militar cubre unas 4200 hectáreas y durante la última dictadura cívico-militar allí funcionó un centro clandestino de detención.

Campo de Mayo es el objeto de esta conferencia performática de la que Bruzzone es autor y performer. La obra constituye un recorrido sensorial, visual, textual y, por supuesto, performático por ese extraño

territorio que es Campo de Mayo en los años que van desde la infancia del autor hasta la actualidad. El objetivo central de la pieza parece ser la búsqueda de la identidad de Bruzzone, quien en la misma pieza dice haber descubierto la presencia de esa zona en su genealogía: su madre fue desaparecida allí por la última dictadura cívico-militar, familiares suyos viven en barrios en torno a Campo de Mayo y él mismo se ha mudado a esa zona con su mujer y su entonces primer hijo. El soporte que encuentra no es ya el texto, sino una variedad del mismo: su puesta en acción. Como si las palabras no alcanzaran para narrar, para narrarse. Aun así, el dispositivo central que sostiene la obra remite a lo verbal: el formato es el de una *conferencia*. La puesta en escena es de Lola Arias y es posible entrever el estilo de la directora de *Mi vida después* (2009) y *Campo minado* (2016).

Respondiendo al género conferencia, la gramática de la pieza está construida a partir de estrategias de investigación: Bruzzone lee un texto sentado en un escritorio a la derecha del espacio escénico y explica las técnicas metodológicas que ha empleado para el desarrollo de la obra; entre ellas, la entrevista, el mapeo, el rastreo de información en archivos documentales, etc. Sin embargo, esto coexiste con una distancia de las formas academicistas dada por elementos de la puesta en escena y, sobre todo, por el título de la pieza. En el título se da cuenta del género en el que el potencial espectador debería incluir la obra, y en este gesto se expone cierta intencionalidad paródica a los discursos académicos. En este movimiento discursivo se produce, a su vez, un desplazamiento del campo –representado y reconstruido a través de los distintos dispositivos escénicos– hacia la ciudad, referente espacial de la producción y recepción del tipo de discurso en cuestión. Este desplazamiento se ve reforzado por las acciones que se realizan en distintos momentos de la performance: en el extremo izquierdo del espacio escénico vemos a un actor, Lucas Balducci, que manipula objetos y *hace cosas* con ellos, contruyendo un lenguaje que se inserta en la performance contemporánea como género amplio y legitimado que exige la mencionada condición urbana como código de lectura indispensable.

Mientras que *Relato situado. Una topografía de la memoria* es una obra *site specific*, *Campo de Mayo. Una conferencia performática* ha sido pensada para ser montada casi en cualquier espacio. De hecho, ha sido objeto de modificaciones en lo que respecta a elementos de la puesta o de la actuación de acuerdo a los requerimientos y posibilidades de ciertos espacios en los que se la ha montado. La obra se dio en el teatro La Carpintería y en otro tipo de espacios, como el Centro Cultural Kirchner, y también hizo gira por otras ciudades, como Colonia, en Alemania.

Una puesta, a mi juicio, muy especial de esta obra se dio el 6 de julio de 2016, en el marco del I Simposio sobre Teatro contemporáneo, política y sociedad en América Latina mencionado más arriba, en cuya organización participé. Tanto el Simposio como la puesta tuvieron lugar en la sala Nicolás Casullo del Centro Cultural Haroldo Conti en la Ex ESMA (Escuela De Mecánica de la Armada), donde funcionó durante la última dictadura cívico-militar el mayor centro clandestino de detención, tortura y exterminio del país. Fue nuestra intención que la obra se diera en el mismo espacio en el que transcurría el encuentro académico, de manera que los límites entre performance y conferencia se borraran aún más, potenciando las paradojas y, por ende, los dilemas. La obra se dio como finalización de una intensa jornada académica y se utilizaron los mismos objetos y muebles con los que se habían desarrollado las conferencias. Ahora bien, el escritorio, la pantalla para proyecciones, las sillas, ya no eran las mismas. El dispositivo estético resignificaba no solo el espacio, sino los objetos e, incluso, la categoría de los asistentes, que se transformaron de investigadores, estudiantes u oyentes, en público.

El espacio de la Ex ESMA potenció la construcción memorialística de la obra, densificó cada uno de los relatos, remarcó la vulnerabilidad de los cuerpos, de los vínculos entre esos cuerpos, potenciando la cartografía en la que la ciudad se acerca y se distancia de sus propios márgenes, de sus límites geográficos. El predio de la Ex ESMA está situado en el margen de la ciudad y representa en sí mismo la voluntad de traslado. Mirar la ciudad desde el margen potencia la puesta en foco de su cualidad material: la distancia expone la vulnerabilidad de esta ciudad-cuerpo. Ir a la Ex ESMA, llegar hasta allí, hasta las orillas, casi hasta el otro lado, porta la carga simbólica de estar trasladándose hacia el pasado de la última dictadura. Entrar al predio es ya estar un poco al margen de la ciudad, es entrar en una temporalidad otra, moverse a una velocidad que no es la de la ciudad de Buenos Aires. El tiempo corre a un ritmo distinto en la Ex ESMA. Entrar allí es salir de la ciudad sin salir del todo, es cargar con la condición urbana *in extremis*, es convertirse en conscientemente constructores del pasado. Y, si nos trasladamos hacia allí para asistir a *Campo de mayo. Una conferencia performática,* es participar de una puesta en abismo de nuestra propia condición de presente como tiempo histórico: son los cuerpos que van a ver a otros cuerpos actuar de sí mismos construyendo el pasado que es tan individual como colectivo, tan auténtico como inverosímil.

La obra finaliza con la historia de un corredor que sale a correr por un camino que circunscribe el predio de Campo de Mayo; es decir, termina, finalmente, en la soledad y en la voz de la soledad que remite

a la experiencia escrituraria. El dispositivo escénico que sostiene esta escena consiste en una pantalla a escala humana en la que se proyecta la filmación de un recorrido por Campo de Mayo, mientras que el actor corre delante de la pantalla y Bruzzone lee un parágrafo de una novela sobre un corredor. La historia de este corredor finaliza con la presentación de distintos finales posibles. En esto, la obra recupera su consciencia literaria, al tiempo que se vuelve definitivamente teatral. El espectador realiza la vuelta alrededor de Campo de Mayo acompañando al corredor. Estamos, ahora sí, allí, en Campo de Mayo. Los límites se han vuelto completamente porosos.

PARA FINALIZAR EL RECORRIDO

En estas páginas hemos realizado un breve recorrido por dos performances estrenadas en los últimos años en la ciudad de Buenos Aires, que tienen en común la problematización del pasado reciente y la propuesta de una construcción memorialística en la que la reflexión sobre el espacio y su puesta en tensión constituye un rasgo primordial.

La reflexión sobre estas obras nos ha permitido volver a pensar los modos en que es posible definir las ciudades contemporáneas y con ellas, algunos elementos que hacen a la construcción de subjetividad en el presente. La noción de *condición urbana* como clave de la configuración del sujeto actual nos permite hilvanar algunos modos en que desde las artes escénicas se acciona en la ciudad. La puesta en perspectiva de las experiencias de la ciudad que se proponen en *Relato situado. Una topografía de la memoria* y *Campo de Mayo. Una conferencia performática* ha demostrado la porosidad de la cartografía urbana, la indiscernibilidad de los límites entre la ciudad y el "afuera" de la misma, la coexistencia de temporalidades y la interconexión de los cuerpos. Estas performances activan la construcción de memorias modificando la experiencia de lo personal y lo impersonal, transformando en propio el recuerdo ajeno, colectivizando las imágenes, volviéndolas carne. Estas experiencias performáticas no solo construyen los hechos del pasado a los que están aludiendo, sino que dan forma también a la ciudad de ese pasado y a la ciudad presente al mismo tiempo. En una sola acción, varias temporalidades se presentan en el espacio de la sala o de la calle, materializando la ciudad, volviéndola cuerpo.

BIBLIOGRAFÍA

De Certeau, M. (2007). *La invención de lo cotidiano I. Artes del hacer.* México: Universidad Iberoamericana.

Geirola, G. (2000). *Teatralidad y experiencia política en América Latina.* California, Irvine: Gestos.

Lina, L., Doberti, M. P. y Seijo, M. *Relato situado. Acción de memoria urbana.* Inédito.

Mongin, O. (2006). *La condición urbana: La ciudad a la hora de la mundializaión.* Buenos Aires: Paidós.

Phelan, P. (1993). *Unmarked. The Politics, of Performance.* London, New York: Routledge.

Rousso, H. (2012). *La dernière catastrophe, l'histoire, le présent, le contemporain.* París: Gallimard.

Saer, J. J. (1986). *Juan José Saer por Juan José Saer.* Buenos Aires: Celtia.

Sánchez, J. A. (2007). El teatro en el campo expandido. *Quaderns portàtils,* n. 16. Barcelona: MACBA.

Sarlo, B. (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires entre 1920 y 1930.* Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

BERLÍN

Krijn Thijs

ESPACIO PARA LA HISTORIA DE BERLÍN. SOBRE EL DESCUBRIMIENTO DEL CONCEPTO "LUGAR HISTÓRICO" EN LOS AÑOS OCHENTA

En este artículo, el autor analiza de qué manera Berlín es una "ciudad performativa" teniendo en cuenta su capacidad para dar forma a la complejidad de su historia a través de la espacialidad. A partir de los años ochenta –período final de la Guerra Fría en el que todavía existía el Muro– la ciudad fue construyendo lugares para el pasado del Tercer Reich, creando presencias de la memoria de la guerra y del genocidio en el paisaje urbano. Así, mediante la realización de intervenciones en lugares muy cargados de ese pasado, la ciudad buscó dar forma a una imagen de sí misma y de su historia de manera novedosa. Ese proceso tuvo lugar tiempo antes de que los investigadores universitarios empezaran a definir el campo de los estudios de la memoria. Y la tendencia a crear lugares de memoria y a erigir monumentos en la ciudad se consolidó de manera definitiva durante la década siguiente, cuando Berlín volvió a ser la capital del país, ya como parte de la Alemania reunificada. Fue de este modo que el centro de Berlín terminó de convertirse en el "paisaje denso de memoria" que es hoy en día.

Berlín es una de las ciudades más controvertidas de la historia occidental contemporánea. Y esto no resulta sorprendente si se considera que, solo en el siglo XX, Alemania conoció seis sistemas políticos diferentes, dos dictaduras, dos guerras mundiales, un genocidio, varias

revoluciones, cambios de frontera, ocupaciones, divisiones internas y un muro. Como capital, Berlín siempre se encontró en el centro de estos cambios, y esto la ha convertido en una ciudad muy cargada de significaciones. En diálogo con esta agitada historia, tres ideologías –el fascismo, el comunismo y la democracia liberal– marcaron de manera definitiva a la ciudad.

La "nueva Berlín" de hoy es un símbolo del "final aceptable" de esta historia dramática: es el triunfo de la democracia y de la libertad y la reconciliación con Europa. Lo que es muy significativo del renacimiento de Berlín es su manera de reconstruir la ciudad remitiendo de diversas maneras a la historia. Parece que el pasado está presente allí de manera concreta, directamente visible en el centro de la ciudad, como si la historia se contara directamente en la calle: en los monumentos, museos y placas informativas. Por ejemplo, se indica que en cierto lugar se encuentra el Parlamento alemán reconstruido (el *Reichstag*), la nueva Potsdamer Platz, el Monumento a los judíos de Europa asesinados (*Denkmal für die ermordeten Juden Europas*). En este sentido, si uno intentara dar forma al tiempo histórico según los modos en que se conforma el espacio, se podría decir que Berlín es la capital del siglo XX.

En este artículo, entonces, analizaremos cómo ha sido ese proceso de organización del espacio en Berlín poniendo en foco el modo en que la ciudad ha buscado visibilizar la historia reciente. Es importante descubrir cómo ciertos "lugares" en esta ciudad fueron establecidos a partir de acciones activas y performativas –por ejemplo, haciendo visitas guiadas, poniendo cercos, preparando informes, haciendo excavaciones, etc. Todos estos actos *performativos* sirvieron para dar un cierto sentido a algunos lugares y aislarlos de esta manera de su entorno. El inicio de este proceso se dio a partir de los años ochenta, cuando algunos ciudadanos comprometidos comenzaron a identificar varias *huellas* en el paisaje urbano, muchas de las cuales tenían relación con el pasado del nazismo. Las acciones realizadas en estos lugares que se vinculaban con acontecimientos de ese pasado permitieron así crear el concepto de "lugar histórico". Y esto tuvo lugar mucho tiempo antes de que los académicos en Alemania comenzaran a investigar sobre la memoria –a partir de la obra de Pierre Nora y Jan Assman– y de que se diera luego lo que hemos llamado el *memory boom*[1]. La primera parte de mi ensayo muestra que este proceso fue irregular y complejo, estimulado ferozmente por la cultura de "arriba" y de "abajo", y muchas veces determinado por fracasos y decisiones con consecuencias involuntarias. Luego, en la segunda parte comento un descubrimiento

1 Véase Nora (1989), Assmann (1992) y Lee Klein (2000).

realizado a fines de los ochenta en un terreno de la Gestapo que fue fundacional para este proceso. En la tercera parte, finalmente, comentaré cómo en los años noventa, después de la reunificación alemana, en el centro de la ciudad de Berlín se construyó un "paisaje histórico", en el que la caída del Muro y la desaparición de la República Democrática Alemana (RDA) también tuvieron un papel importante.

UN PAISAJE CON "HUELLAS" Y "LUGARES"

Alrededor de 1980, el extraño enclave de Berlín Occidental llevaba ya más de treinta años de existencia como zona urbana perdida en el corazón de la Alemania comunista del Este. Desde 1961, la ciudad-isla estuvo marcada por la barrera del Muro; barrera que, sin embargo, la definía como "libre". La división alemana parecía definitiva y la etapa delicada de la Guerra Fría ya formaba parte del pasado. En ese marco, la ciudad de Berlín Occidental no tenía objetivos claros, en contraste con Berlín Oriental, que se había convertido en la capital de la RDA. Ubicada en el centro de la capital alemana, a lo largo de su frontera se encontraban las instalaciones que hicieron del lugar una de las zonas más mortales de la historia de la humanidad. Al erigirse el Muro, la antigua zona del corazón de Berlín Occidental pasó a ser parte de la periferia. Muchas de las construcciones desaparecieron, el resto quedó como un vacío, con edificios sueltos y desechos y con la frontera hacia Berlín Oriental cerrada. En la sombra del Muro, entonces, se encontraba un desierto urbano abandonado.

Durante mucho tiempo, la municipalidad de Berlín Occidental ignoró aquel antiguo centro, en ese tiempo bajo el poder comunista, lo que de alguna manera también implicó reprimir la historia del nazismo. Según los informes oficiales, esa zona se iba a destinar al gobierno nacional y al Parlamento. Pero a partir de los años setenta, tales expectativas se perdieron de vista. Berlín Occidental se despidió del centro y construyó sus propios proyectos de prestigio, como el Centro Internacional de Congresos en Charlottenburg, del otro lado del enclave. Pero a partir de 1980, lentamente se verificó una contracorriente, lo que hizo que varios grupos de berlineses del Oeste vieran con otros ojos ese desierto, tan presente en el corazón de la ciudad. Un nuevo interés en la Historia formó parte de esta tendencia.

Una fotografia aérea del vacío *Zentraler Bereich*, en uno de los márgenes de Berlín Occidental, en 1984. Cerca del centro de la imagen, se puede ver un tramo del recorrido del Muro: una traza vertical que en un punto se quiebra en diagonal hacia la derecha. Esa era la parte más mortal de la frontera; la llamada "*Todesstreifen*" ("franja de la muerte"). En el sector situado bajo la curva que hace el río Spree (el que puede verse con claridad en la parte superior de la imagen), se encuentran el Reichstag, situado al oeste del Muro, y la Puerta de Brandeburgo aislada, situada un poco más abajo, al este del muro y no accesible para visitantes. Además, a la altura en la que el Muro hace ese quiebre hacia la derecha, puede verse la zona de la antigua Leipziger Platz, donde se cruzaba el muro en esa época. Y en sus inmediaciones, se encuentran los restos de la Potsdamer Platz. Las calles se dirigen hacia esta plaza desde varias direcciones y terminan sin perspectiva contra el muro. A causa de esta característica –de esa falta de perspectiva para ir más lejos, de la percepción de que no se puede avanzar y de que no hay nada más allá– en los años setenta y ochenta esta zona era llamada el "desierto urbano" e identificada como un "*no-man's-land*".
(Foto: Landesluftbildstelle Berlin).[2]

2 Agradecemos al Instituto Alemán de la Universidad de Amsterdam por habernos ayudado a obtener el material fotográfico de Berlín.

Eso ocurrió por primera vez durante los debates sobre las construcciones urbanas. El sector de la construcción de Berlín Occidental fue amenazado, se tuvo que parar todo a causa de especulaciones, escándalos y protestas de usurpadores. Para estimular el desarrollo de este sector, el Senado de Berlín había creado a fines de los setenta una exposición internacional de arquitectura, la Internationale Bauausstellung (IBA). En su edición 84/87, la IBA iba a desarrollar una política edilicia sobre zonas marginadas de Berlín Occidental. El objetivo era colaborar con los habitantes para mejorar las casas y los barrios en zonas desatendidas, como Kreuzberg. A través de cantidad de procedimientos participativos, se pusieron en marcha cuidadosamente renovaciones de la ciudad (*Stadtreparatur)* y modernizaciones urbanas. La distancia con el estilo modernista de los años cincuenta y sesenta fue bastante grande. Y las subvenciones florecieron, como solía ocurrir por ese entonces en Berlín Occidental.

También el desierto urbano en el antiguo centro, donde entonces se cruzaba el Muro frontalmente, recibió de nuevo toda la atención. Surgía la pregunta de si era todavía necesario dejarlo sin construcciones, como si fuera una "tierra-hipotética-de-reserva", tal vez pensando en una posible reunificación (*Wiedervereinigung)*. Los sectores de izquierda no confiaban demasiado en este escenario, pero también un crítico conservador como es el editor Wolf Jobst Siedler abogaba en 1981 por ocuparse de esta zona al lado del Muro y no esperar más la posibilidad de la reunificación alemana:

El hecho de no reconocer la realidad puede ser un signo de dignidad. Pero si una situación durara tanto como el Imperio Romano, hay que tener cuidado de que uno no se convierta en ese hombre que intenta parar el tiempo dejando de dar cuerda a su reloj. La ciudad tiene que prepararse a una durabilidad provisional. Lo provisorio dura ya más tiempo que Weimar y el Tercer Reich juntos, y nada indica que las generaciones de hoy puedan ver sus antiguos sueños cumplidos (1984: 178).

Así, a mediados de los ochenta, la división del país y de la ciudad aparecía como una realidad que iba a perdurar por mucho tiempo más. En una serie de audiencias públicas se discutió en detalle sobre las zonas vacías de Berlín Occidental. Expertos visitaron los lugares, hicieron viajes en micro a las zonas adyacentes de Berlín Oriental y mantuvieron conversaciones con especialistas y habitantes comprometidos. La atención pública fue considerable. En el otoño de 1981, la renovación urbana de Berlín Occidental constituyó un importante tema de debate.

En esta imagen de la Potsdamer Platz alrededor de 1986, la mirada se dirige hacia Berlín Oriental. Se puede reconocer el muro arriba a la izquierda, en blanco, como una frontera, y detrás, lo que se ha llamado "tierra detrás del muro" ("*Hinterlandmauer*"). En primer plano se ven las zonas marginalizadas y desorganizadas de Berlín Occidental, que se encuentran en el antiguo corazón urbano, con rutas interrumpidas, zonas cubiertas con hierba y parcelas no utilizadas. (Foto: Landesarchiv Berlin F_Rep_290_0278799).

Pero cuatro años más tarde, ese dinamismo en buena medida se había perdido. Se habían llevado a cabo peritajes, se habían realizado investigaciones, organizado visitas y debates sin parar. Contrariamente a lo esperado, toda esa atención no condujo a nuevos proyectos de construcción, sino a la inversa. Todas estas iniciativas e introspecciones no habían removido la barrera que impedía ocupar de nuevo este corazón urbano vacío: la habían agigantado. Entre 1981 y 1985, el desierto de arena pasó de ser una zona urbana descuidada a ser un lugar sensible y cargado de sentidos: una cantidad de interrogantes respecto de la identidad nacional alemana, el estatus de la separación y el tratamiento del pasado nazi pasaron a ser temas centrales en los debates. Llegar a este callejón sin salida fue una decepción política.[3]

Sin embargo, algo inadvertidamente nacía un cierto consenso sobre algo diferente. A partir de ese momento, en esta zona central no se destruyó nada más. Las pocas casas y calles que sobrevivieron a esa historia se convirtieron en algo importante e interesante y, de algún modo, comenzaron a tomar fuerza. La historia oscura de Berlín exis-

3 Para ampliar, véase Thijs (2014).

tía en esa zona lindera con el Muro y esta impresión determinaba en buena medida los modos en que se interpretaba y trabajaba esa zona. Para ilustrar esta tendencia, es posible pensar en el joven teólogo de Kreuzberg, Dieter Hoffmann-Axthelm, también crítico de arquitectura, quien en 1981 escribió un ensayo furioso, muchas veces citado, que se puede considerar como un texto fundador porque por primera vez se propone una relación entre historia y espacio (urbano): "En los huecos de Berlín, donde los dragados y el comercio no podían llegar, es donde se esconde la historia alemana, el sentimiento destrozado de la metrópoli" (p. 2175). Hoffmann-Axthelm argumentó que precisamente el caos doloroso en el área central (*Zentraler Bereich*) reflejaba la realidad histórica de Berlín, y que no se podía escapar de esta realidad. El gran desafío era reconocer estas relaciones de manera realista:

> Entre la Wilhelmstraße y la Potsdamer Straße la historia no se adapta a las características de un espacio urbano (*stadtfähig*). Aquí, donde lo peor tuvo lugar, en el SS-Reichssicherheitshauptamt, en el Reichskanzlei y sus bunkers, aquí ha encontrado la verdadera ciudad, la fracasada, la metrópoli destrozada, su último refugio […] Si el centro de Berlín está en alguna parte, en ese caso, está aquí. Este centro es negativo, pero existe. Eso no se puede cambiar (p. 2175).

Entonces, el sueño de recuperar el centro de Berlín al lado del Muro no era posible: "[s]u destrucción fue el resultado juicioso y lógico de la historia Prusiano-Alemana. Este territorio central está literalmente destruido, aplastado, vaciado. Ha dejado de ser un lugar" (p. 2175). En síntesis, después de la catástrofe y la responsabilidad del Tercer Reich, Berlín no podía dar marcha atrás: restaurar la ciudad sería una negación de la historia. En estas consideraciones sobre el área central se encuentra el principio de una tradición de pensamiento que entiende la ciudad de Berlín como cronotopo, que hace fusionar el tiempo y el espacio.[4] Esta perspectiva se mantuvo temporariamente en los márgenes del debate y se vio expresada con el estilo de críticos radicales como Hoffmann-Axthelm (1981): "La historia necesita su espacio" (p. 2175).[5]

Preparar una parte entera de la ciudad como zona "histórica" era una consecuencia imprevista y sin intenciones explícitas, pero era re-

4 Véase Till (2005), Ladd (1997) y Digan (2014).

5 *Nota de las editoras:* Como criterio general, en los capítulos originalmente escritos en otro idioma se ha optado por presentar todas las citas textuales en español. El idioma original de cada cita corresponde al de la referencia que consta en la bibliografía de cada capítulo.

sultado de la introspección que Berlín Occidental se había permitido. Gradualmente, nació un nuevo campo de conocimiento abierto y orientado hacia una colaboración innovadora entre los profesionales de dos disciplinas: los arquitectos y los historiadores. Los documentos de estos años atestiguan el nacimiento, los problemas y las sorpresas de esta colaboración. De este modo, un grupo de historiadores y de arquitectos recibió la tarea de redactar un informe sobre el Zentraler Bereich. El mismo debía cartografiar "el valor del sentido histórico" del centro de Berlín y su "relación con la historia alemana y de Berlín", según se detallará en el prefacio del informe (Pitz, Hofmann y Tomisch, 1984: 2). Allí también se comenta que pasó bastante tiempo hasta que los dos campos encontraron "un lenguaje común". Luego, la búsqueda de las huellas de *la Historia* en el centro de Berlín tomó la forma de una cantidad tan inmensa de material que apenas se podía abordar. Por un lado, la zona era bastante grande y casi no estaba estudiada. Y, por otro, analizar el conjunto desde un nuevo punto de vista dio como resultado una ola de información: si se la buscaba de verdad, aquí la historia se encontraba delante de cada persona, directamente en la calle.

El informe final resultó muy abultado, a pesar de que se eliminaron varias partes. Con numerosos mapas, fotografías y esbozos, los autores presentaron una larga serie de lugares y edificios "históricos". Se notaba un apetito casi enciclopédico, sobre todo hacia el pasado "olvidado" y "reprimido". Los pasajes sobre el Tercer Reich mostraron la tensión y la voluntad de revelar el pasado, aunque todavía no se utilizaba en las descripciones el lenguaje actual sobre la indiscutible culpabilidad y la manera de hoy de hablar sobre el Holocausto. A comienzos de los años ochenta, el informe intentaba precisamente quitar el aura de los proyectos ilustres del arquitecto nazi Albert Speer para Berlín (Reichhardt citado en Schäche, 1984). Las recomendaciones que estos grupos formularon se concentraban en "conservar" y "volver a dar visibilidad" a la historia en el paisaje urbano.

De este modo, los *lugares históricos* se convirtieron en *el* nuevo tema de discusión, resultando un antecedente directo de los *lugares de memoria* (*Erinnerungsorte*), tal como los concebimos actualmente. De pronto, ya no era tan importante si en el lugar en sí todavía había guardadas *huellas* de los acontecimientos históricos. Su ausencia –un problema frecuente en Berlín– era solamente un obstáculo de segundo nivel, más de nivel educativo. El *lugar* "existía en sí, independientemente de las 'huellas'"(Pitz, Hofmann y Tomisch, 1984: 417). Por eso fue necesario que los autores incluyeran mapas de lugares importantes que habían dejado de existir. De hecho, la mayoría de los lugares históricos no se podían relacionar con edificios existentes. Muchas

Berlín Occidental alrededor de 1982. Con carteles informativos y cercos de alambrado, la historia se relaciona a lugares concretos. Aquí se señaliza el terreno de la Gestapo encontrado en 1981. A la derecha, en segundo plano están el Muro y Berlín Oriental. (Foto: Süd-Ost-Express, Museum FHXB Berlin).

veces se podían ver solo algunos restos de las antiguas estructuras, mientras que numerosos lugares importantes "eran tremendamente difíciles de identificar"; por ejemplo, los de las revoluciones de 1848 y 1918, antes de la historia del nazismo en el centro-desierto de Berlín. Verdaderamente, el pasado había dejado de existir. La solución que aplicaron los grupos de trabajo de Berlín Occidental fue marcar esas zonas de manera artificial en el espacio urbano. Con el objetivo "de no dejar que estos lugares históricos se convirtieran en un 'espacio libre' sin relación con el pasado", sino por el contrario, fijar el tiempo en el paisaje urbano. Estas acciones *performativas* en el paisaje se podían hacer con rejas, con carteles viales y placas, con recorridos informativos señalizados al costado del Muro. De este modo, como definieron los autores de la "Aprobación histórica", esta zona se convertiría en una especie de "parque para la historia alemana" (p.417).

Los nuevos términos de los innovadores urbanos de Berlín florecieron y se diseminaron rápidamente. No fue una coincidencia que, debido a la colaboración entre arquitectos e historiadores, estos trabajaran siempre en torno a los mismos temas, como el entramado del tiempo (pasado) y el espacio (urbano). Así, ya muy temprano y con convicción se utilizaba en este discurso el término "paisaje histórico", que creaba

una relación entre decenas de lugares de memorias realistas, imaginarias, existentes y desaparecidas, en una propuesta para domesticar el espacio como un "parque de la memoria". Se refirieron a la ciudad como "tiempo construido" y trazaron "caminos para conocer la historia". Algunos aplicaron una forma moderna de "arqueología urbana" y otros reconocieron varios "espacios de memoria". Algunos senadores llegaron inclusive a prometer de ahí en más un desarrollo urbano orientado a la búsqueda de substancias vivas de los diferentes "estratos temporales".[6]

Así comenzó Berlín Occidental a atesorar en el centro urbano vacío una historia alemana "que fuera tangible" y que se pudiera visitar. A fines de 1985, el Senado lo consideró como "un lugar central para que los visitantes de Berlín descubran", porque allí se podía experimentar de manera particular "la historia antigua y más reciente de Berlín"[7]. Una declaración así por parte de la municipalidad hubiera sido inimaginable cinco años antes. Berlín Occidental luchaba en contra de su crisis de identidad mientras intentaba dar *lugar* a su historia; en este contexto, las direcciones y las historias que se habían acumulado comenzaron a circular. Todo tipo de activistas, historiadores, innovadores, arquitectos y artistas a mitad de los ochenta se ocuparon de lugares diversos, tomando conciencia de la historia y develando
su sentido de manera novedosa. Incluso el canciller Helmuth Kohl, en Bonn, la lejana capital de la República Federal de Alemania, contribuía a esta evolución con su propuesta de colocar un nuevo museo histórico nacional justamente en el centro perdido de Berlín (Stölzl, 1988: 55-244).

Y a pesar de todo, por el momento era solo un proyecto. Mientras más se remarcaba el pasado en el Zentraler Bereich, más se convertía la zona en sagrada e intocable. Uno de los implicados expresó un sentimiento de remordimiento en 1981, al decir que "todas estas zonas están siendo cargadas, y hasta sobrecargadas, de tanta significación histórica que, si llega a haber un intento serio de evolucionar, no se la podrá ignorar" (Neuman, 1983: 181). Donde tiempo atrás no había "nada", solo un desierto, reinaba ahora un superávit de significaciones.

LA "TIERRA CULPABLE" DEL TERRENO DE LA GESTAPO

¿Cómo se materializó esta evolución en lugares concretos? Se puede tomar el ejemplo del terreno de la Gestapo, donde se agrupaban ya desde hacía años críticos comprometidos e innovadores urbanos de izquierda contra la política de identidad de derecha del gobierno de Bonn. Sobre la base de las *huellas* que permanecían en *lugares* que fueron redescubiertos, se debatía críticamente respecto de la culpabilidad alemana. En

6 Para el contexto, las fuentes y otros estudios, véase Thijs (2014: 256-257).
7 Véase Senator für Stadtentwicklung und Umweltschutz (1985).

los años ochenta, el espacio de la Gestapo pasó de ser un terreno yermo al lado del Muro a ser urgentemente un lugar de memoria con una exposición al aire libre. El éxito, que era forzado desde abajo, tal vez hizo de ese espacio el origen de todos los lugares de memoria.[8]

En ese espacio antes se encontraba la sede de la Gestapo y los diferentes institutos de la SS (*Schutzstaffel)*, como la Oficina Central de Seguridad del Reich (*Reichssicherheitshauptamt*), también las oficinas de Heinrich Himmler y Reinhard Heydrich. Los edificios fueron secretamente demolidos después de la guerra. Cuando en Berlín Oriental, en 1961, se construyó el Muro justamente delante de la parcela, de repente dejó de encontrarse en el centro de la antigua capital para pasar a estar en una zona perdida de Berlín Occidental, justamente delante de la frontera estatal de la RDA. El pequeño campo de más o menos cuatro hectáreas se utilizaba como basurero para residuos y escombros. También se instaló allí sin permiso un circuito de carreras para autos gestionado por "Straps-Harry", performer trans que solía personificar a Zarah Leander, una actriz muy popular durante el nazismo. Era un desierto típico de Berlín Occidental, al borde del desierto de arena.

Durante los años setenta, la historia oral y la historia de los barrios comenzaron a difundirse por toda Alemania Occidental gracias al impulso, principalmente, de numerosos historiadores no profesionales. A partir de entonces, algo empezó a cambiar. Estos aficionados con conciencia política, como se los podría definir, guiados por una convicción democrática radical de no excluir a la gente "común", comenzaron a realizar "Talleres para la Historia" y a examinar la historia reprimida del nazismo en el paisaje urbano. Alrededor de 1980, el terreno de la Gestapo apareció como un lugar estratégico, desde el cual el pasado brotó del suelo como una erupción. Activistas organizaron caminatas por el lugar y reclamaron insistentemente que se hiciera algo al respecto. Al año siguiente, el Partido Social Demócrata de Alemania (SPD) de Berlín Occidental hizo una solicitud para construir allí un monumento a las víctimas del fascismo.

En aquellos años se sabía muchísimo menos que hoy sobre el funcionamiento exacto del aparato de exterminio nazi. Grupos de izquierda buscaban al principio un gran debate público sobre la culpa y la negación. Consideraban que reunir huellas tenía más que ver con llegar a un conocimiento de los culpables, cuando las víctimas eran el objetivo más importante. Así nació en 1983 la asociación "Museo Activo" (*Aktives Museum*) que, justamente, en lugar de un monumento pasivo, proponía la creación de un lugar nacional de valor europeo para conmemorar y reflexionar.

8 Véase Till (2005: 63-105) y Haß (2012).

En esta imagen pueden verse el terreno de la Gestapo y el edificio Martín Gropius en 1981. Adelante, basurales en uno de los márgenes de la zona conocida como "el desierto urbano". A la derecha, el Muro, y detrás, en Berlín Oriental, el antiguo edificio parlamentario prusiano (Foto: Landesarchiv Berlin).

El diseño que ganó la convocatoria del monumento fue un sellamiento radical de la parcela mediante una placa enorme de hierro fundido sobre los árboles y los contornos de las antiguas construcciones del nazismo. De ese modo, es cierto, se mostraba la presencia de los culpables de manera llamativa, pero el conjunto se podía interpretar también como una manera de ocultar el pasado difícil. Las reacciones críticas se manifestaron todavía más cuando, a fines de 1984, el Senado decidió de repente no concretar ese diseño; algo que posteriormente pudo ser considerado como una decisión acertada. Lentamente, Berlín se daba cuenta de que la organización de los *lugares de culpabilidad* era un asunto complejo, que se necesitaba paciencia, reflexión y compromiso.

Un año después, se celebró la conmemoración del 40° aniversario del fin de la Segunda Guerra Mundial en un marco de gran controversia. El canciller Kohl visitó Bitburg, un cementerio de soldados donde también estaban enterrados miembros de la SS, junto con el presidente norteamericano Ronald Reagan. El presidente de la República Federal de Alemania (RFA), Richard von Weizsäcker, declaró la derrota de la Alemania nazi oficialmente como el Día de la Liberación (*Tag der Befreiung*). Y en el terreno de la Gestapo, que estaba todavía yermo, unos cincuenta simpatizantes del Museo Activo hicieron una

intervención con palas. El 5 de mayo de 1985, empezaron de manera simbólica a excavar la historia reprimida de la Alemania nazi. El acto buscaba recordar a los valientes luchadores izquierdistas de la resistencia que fueron torturados y asesinados en los sótanos de la Gestapo y sirvió, entonces, para recordar y, también, para evitar el olvido. Solo algunos periódicos de Berlín Occidental mencionaron estas acciones, pero esto fue muy significativo respecto de las relaciones políticas. Sin embargo, salvo unos cartuchos, cinturones de cuero y piezas de hierro, todavía no se encontró nada en particular.

Así se veía el terreno de la Gestapo ese 5 de mayo de 1985, cuando los activistas cavaron, de manera simbólica, en busca de la historia reprimida del nazismo enterrada en los paisajes cargados por el pasado en este desierto urbano (Foto: Peter Stiebing).

A pesar de eso, este campo de arena seguía generando fascinación. Circulaba el rumor de que la demolición de los edificios de la SS durante este período había sido hecha a medias, y que bajo la tierra quedaban restos de la construcción. Esto coincidió, en 1987, con el 750° aniversario de la ciudad. Este evento se presentó como una interesante competencia entre Berlín Oriental y Occidental respecto de la legitimación histórica (Thijs, 2008). Los organizadores querían también incluir en el programa el significativo terreno de la Gestapo, con rutas provisorias sobre las cuales se podría caminar y una sencilla documentación histórica. Con la finalidad de preparar esta visita, finalmente se permitió a los ciudadanos proteger las *huellas*. Se realizó entonces una excavación sistemática. En 1986, comenzaron los trabajos y, para sor-

presa general, se descubrieron restos de los cimientos y sótanos. En la parte trasera, se veían vagamente unas celdas, que fueron los ilustres sótanos de tortura de la Gestapo. Este descubrimiento cambiaba todo.

Las piedras excavadas fueron consideradas por mucha gente los restos *auténticos* del centro del nazismo y tuvieron un impacto emotivo muy fuerte sobre los habitantes de Berlín Occidental. De repente, este terreno de la Gestapo se convirtió un centro de atención. Una primera reacción fue depositar flores y coronas para las víctimas. Para el aniversario de Berlín, se preparó rápidamente una exposición temporaria sobre culpables y víctimas del terror de la SS, que se inauguró en julio de 1987 en los sótanos. Sobre estos se creó un pabellón, porque los organizadores –una compleja agrupación de historiadores, ciudadanos y algunos gobernadores– veían este proyecto como un paso intermedio y querían evitar una instalación definitiva. El diseño sobrio y la documentación de archivo funcionaban expresando sinceridad y fueron impuestos con convicción para brindar información sobre la historia reciente. Como título se eligió "Topografía del terror", remitiendo al *topos* en que el espacio del pasado se expresaba nuevamente. Fue la primera vez que la ciudad de Berlín mostraba su oscura historia oficialmente y daba acceso al público. Pero no todo el mundo lo apreció. Durante la apertura, no se hizo presente ningún representante oficial; solo se pudo ver al Senador de Cultura. De todos modos, a causa de su carácter potente e incómodo, la exposición de 1987 también fue un gran éxito. Era evidente que este *lugar*, después el aniversario de Berlín, sin dudas seguiría existiendo.

Desde 1987, Topografía del Terror (como pasó a ser conocido el predio desde entonces, dejando de ser nombrado como el terreno de la Gestapo) es un lugar central de la historia de los culpables en Berlín. Esto se hizo evidente definitivamente cuando en 1988 se propuso emplazar en este mismo lugar un monumento para la conmemoración de las víctimas del Holocausto, ahora sí de manera explícita. Aunque muchos dieron la bienvenida a esta iniciativa, el lugar fue criticado porque los sótanos al lado del Muro se asocian a los culpables y porque se perdería la posibilidad de investigar allí el funcionamiento del sistema del terror.[9]

El terreno de la Gestapo no fue la única zona del desierto urbano cuya tierra yerma se convirtió en 1987 en una impresionante exposición. Para el aniversario de Berlín, hubo muchas zonas del centro –lugares olvidados, pero marcados por la historia– que se convirtieron en escenas: por ejemplo, una estación ferroviaria en ruinas, Hamburger Bahnhof, se abrió como centro de exposición; y artistas e intelectuales

9 Véase Akademie der Künste (1988) y Heimrode.a. (1999: 35-68).

de vanguardia montaron en Anhalter Bahnhof, otra gran estación ferroviaria que estaba destruida, la exposición *Mythos Berlin,* que ponía en escena la historia urbana de 750 años atrás. En la vacía Potsdamer Platz, se abrió una filmoteca que remitía con melancolía al florecimiento cultural de los años veinte y se amplió la *Philharmonie* (sede de la Orquesta Filarmónica) en el *Kulturforum,* un conjunto de edificios culturales. Mientras tanto, el Muro se encontraba en el centro de Berlín sin ningún cambio. Pero los lugares descuidados en sus márgenes comenzaron a ser transformados, sobre todo, con arte e historia. Por todas partes se podían encontrar marcas, placas de información, instalaciones y exposiciones. En octubre de 1987, en el *Spreebogen* vacío (frente al edificio del Reichstag), Kohl presentó la piedra fundamental para el futuro *Deutsche Historisches Museum* (Museo Histórico Alemán) bajo la silbatina de gente de izquierda. La delicada búsqueda de la identidad del enclave, que comenzó en los años ochenta, resultó en la resurrección de un espacio histórico que indicaba ya la tendencia de los noventa.

Berlín Occidental en 1987: la exposición *Topografia del Terror* delante del edificio Martín Gropius. El pequeño pabellón, austero, está construido sobre los sótanos excavados y accesibles. A su derecha, bajo un techo de protección, se ven más huellas excavadas de la historia de la Gestapo en este lugar (Foto: Margret Nissen).

MONUMENTOS PARA LA NUEVA CAPITAL DE LA REPÚBLICA FEDERAL

Cuando, en el otoño de 1989, la RDA de repente colapsó y el 9 de noviembre cayó el Muro, el centro dividido de Berlín pasó a ocupar el centro de la historia mundial de un momento a otro.[10] Un año después, precisamente el 3 de octubre de 1990, Berlín reunificada sería la capital de la República Federal ampliada y, unos meses más tarde, después de un debate que duró horas, el parlamento decidiría mudar también el gobierno y el parlamento a Berlín desde Bonn. Iban a utilizar de nuevo el Reichstag, exactamente según los sueños perdidos de Siedlers en los que nadie en el Oeste había creído de verdad.

La transformación de la capital cambiaba otra vez el sentido de muchos lugares. En primer lugar, desapareció súbitamente la frontera interna urbana: en un año, el Muro se demolió. Varias parcelas de construcción podían extenderse sobre Berlín al este y al oeste. Esas parcelas y el *no-man's-land* del Muro, la *Todesstreifen* (franja de la muerte), con sus minas, torres de vigilancia y alambres de púas; a partir de ese momento, todo ese espacio quedó disponible para la construcción. Además, la mudanza del gobierno de República Federal cambiaba por supuesto el estatus de todos los proyectos que nacieron antes de 1989 en el paisaje histórico del desierto urbano. El enclave de Berlín Occidental pasó rápidamente de la periferia al centro de la capital alemana.

Explotó un verdadero boom de la construcción: todo el deseo y el saber retenido de los años ochenta en poco tiempo derivó en proyectos gigantescos. Berlín se convirtió en la más grande excavación del mundo. Se transformó el Reichstag, se construyó un nuevo barrio del gobierno a su alrededor y la legendaria Potsdamer Platz celebró su resurrección (Wise, 1998). En todas partes se notaba la influencia determinante de la historia. En los años noventa, las competitivas propuestas de diseño florecieron a partir de mapas, fotografías y un cabal conocimiento heredado de la década anterior. Para la reconstrucción del antiguo Reichstag como un edificio moderno, se eligió, en 1994, el diseño del arquitecto británico Norman Foster, quien prometió conectar el estilo del edificio con el estilo de origen de finales del siglo XIX. Durante la construcción, en 1996, detrás de los estratos encontraron antiguas huellas de soldados del Ejército Rojo que habían conquistado Berlín en 1945. En las bóvedas del edificio, se leían sus nombres y groserías, lo cual suscitó una ola de reacciones en la ciudad. Se habló mucho de estas marcas y fueron integradas en la renovación de Foster, en la que aún se pueden ver los grafittis de 1945 (Foster, 2000).

10 Véase Eisenhuth (2012) y Thijs (2011).

También para la reconstrucción de Potsdamer Platz, las imágenes que desde los años ochenta se relacionaban con ese lugar jugaron un papel importante. El mito de la agitada rotonda del cambio de siglo y de la década del veinte flotaba desde hacía unos años sobre este paisaje histórico, en contraste con el desierto urbano, muerto, y con la brutalidad del Muro de piedra que había fascinado al imaginario de artistas y cineastas, como por ejemplo a Wim Wenders en *Der Himmel über Berlin* (*Las alas del deseo*) de 1987. Los primeros proyectos para reconstruir estas zonas ya estaban preparados antes de la caída del Muro y fueron rápidamente puestos en marcha. Por su parte, la rotonda se inventó en los años noventa como símbolo de la vida urbana y metropolitana, marcada por un centro económico con rascacielos. Como acciones para referir al pasado, por ejemplo, en 1990 se colocó la réplica de un semáforo de 1924. Este constituye un claro ejemplo de los múltiples gestos hacia la historia (Wefing, 1998).

Pero lo más llamativo era la construcción de un gran monumento para las víctimas del Holocausto en el centro de Berlín. Durante el período de la reconstrucción de la ciudad dividida, crear un nuevo lugar de conmemoración fue un tema muy importante. Como he comentado más arriba, la idea ya circulaba desde 1988, cuando los militantes de esta causa querían realizarlo en el terreno de la Gestapo. Ahora, a causa de la caída del Muro, varios lugares céntricos quedaron disponibles y el proyecto ganó peso político por el hecho de que Berlín volvía a tener el estatus de capital. Finalmente, se reservó una parte del Zentraler Bereich, directamente al lado de la Puerta de Brandeburgo. Voces críticas indicaron que ese lugar no tenía una relación directa con el Holocausto, a diferencia del terreno de la Gestapo o, por ejemplo, los campos de concentración fuera de Berlín. Sin embargo, varios políticos e intelectuales conocidos apoyaron el proyecto abiertamente en los primeros años de la década del noventa. Durante este período de transformación de Alemania, pareció lógico para muchos destinar un sitio específico para las víctimas, con la intención de concretar el proceso de rememoración de ese pasado complejo, confirmado por los múltiples debates sobre cómo vivir con la culpa. Pero también se observó mucha resistencia, sobre todo cuando se prepararon diseños concretos, cuyas características frecuentemente tendían hacia lo *kitsch* o hacia lo megalomaníaco. También la decisión de dedicar el monumento solamente a las víctimas judías del programa de exterminación de los nacional-socialistas, y no a otros grupos de la población, provocó reacciones polémicas. La decisión de construir el diseño de Peter Eisenmann fue tomada finalmente en 1999, y su "Monumento a los judíos de Europa asesinados" (*Denkmal für die Ermordeten Juden Europas*) se inauguró en mayo de 2005. Donde en otras capitales se

colocaron arcos de triunfo, estatuas y monumentos de conmemoración para expresar sus victorias y sus héroes y para conmemorar a sus muertos, Berlín proponía un monumento para expresar la vergüenza y la culpabilidad. Fue previsto como un monumento definitivo para conmemorar a las víctimas de sus *propios* crímenes, un monumento para las víctimas en el país de los culpables.[11]

El Monumento a los judíos de Europa asesinados fue de alguna manera la pieza final de la "nueva" Berlín, que después de la reunificación alemana se convirtió nuevamente en la capital y centro de poder del país. Aquí, al borde del antiguo desierto urbano y en el medio de una zona cargada por su compleja historia, Alemania formuló el reconocimiento de su culpabilidad histórica. El monumento materializa las amargas lecciones del siglo XX, que influyeron en el gobierno alemán a la hora de enfrentar la complejidad del comienzo del siglo XXI en el marco de una Europa que vivió una serie de crisis políticas y financieras (crisis bancaria, la situación de Grecia y Ucrania, la cuestión de los refugiados, etc.). De esta manera, podría interpretarse que, en su materialidad sólida, de piedra, el Monumento a los judíos de Europa asesinados busca ser un fundamento indiscutible de la identidad política alemana, representando la democracia, la libertad, la constitución y los derechos humanos. Eso explica por qué en los años noventa se luchó tanto por este monumento.

Por otra parte, se mantenía también *Topografía del Terror*, que atraía gran cantidad de público y cuya misión era educar respecto del accionar de los culpables. Pero la reunificación provocó mucha polémica sobre su presencia. A este "lugar culpable" le costó adaptarse porque era un proyecto de protesta de Berlín Occidental y pasó a ser un lugar oficial de conmemoración en la capital alemana. Es preciso recordar que el "nuevo Berlín" trabajó justamente con los mejores arquitectos para sus lugares de memoria: Eisenmann diseñó el Monumento a los judíos de Europa asesinados y Daniel Liebeskind construyó el Museo Judío de Berlín (*Jüdisches Museum Berlin*). Inspirado en esta tendencia, el sitio *Topografía del terror* comenzó a trabajar en 1993 con el arquitecto suizo Peter Zumthor, quien se proponía levantar una sala de exposiciones. Desde sus inicios, esta decisión suscitó mucha polémica por parte de sectores de izquierda críticos, investigadores y excavadores, a causa del carácter omnipresente de esta arquitectura, porque probablemente atraería la atención del público provocando una distracción sobre este "lugar único del terror". Pero luego de un comienzo muy dificultoso de los trabajos de construcción, con com-

11 Véase Leggewie y Meyer (2005), Kirsch (2003) y Heimrode, a. (1999).

plicaciones técnicas y muchos gastos, la obra se paralizó. Después de largos debates, se tomó la decisión de despedir a Zumthor en 2004 y de no realizar este proyecto. Rápidamente, se construyó un museo nuevo, modesto y convincente, alrededor de los sótanos excavados, que por su estilo y por la propuesta, se parecía a las primeras versiones improvisadas de 1987. Fue abierto en 2010 (Nachamaed, 2010).

Desde entonces, la ciudad sigue presentándose a través de múltiples acciones performativas para construir lugares para la historia. De esta manera, la densidad de lugares históricos ha aumentado en el renacido centro de Berlín. En los años posteriores al traslado del gobierno (1999) y la inauguración del monumento a las víctimas judías (2005), se erigieron cerca de esta zona memoriales más pequeños para los homosexuales perseguidos (2008) y los Sinti y Roma asesinados (2012). En 2014, un poco más lejos, se emplazó también un monumento a las víctimas sobre el conocido lugar "histórico" de las prácticas de eutanasia de los nacional-socialistas T4. Algo que también resultó novedoso fue la creación de una cantidad de museos en la parte de Alemania del Este, justamente en esa zona de la ciudad que, tras la caída del Muro y el final de la RDA, se convirtió en si misma en un *resto* de ese Estado y, consecuentemente, en una huella de la historia (Verheyen, 2008). El equilibrio entre museos y monumentos en las distintas áreas de la capital dominó durante mucho tiempo los debates, llegando a plantearse hasta algunas rivalidades directas entre las intervenciones hechas a uno y otro lado de la antigua frontera entre el Este y el Oeste, como fue el caso del Monumento a los judíos de Europa asesinados y *Topografía del terror*.

El trayecto del Muro de Berlín está marcado hoy en día a lo largo de toda la ciudad por un camino de piedras amarillas. Mientras continúan álgidamente las disputas sobre cómo tratar los escasos restos del Muro que todavía existen, estas partes se desmoronan. El tiempo hace desaparecer lo que queda de las piedras del pasado socialista. ¿Estos fragmentos se deben conservar o deben ser renovados? Surgen, de este modo, nuevas preguntas sobre cómo se debe actuar respecto de la memoria de los diferentes pasados, de las múltiples historias que atraviesan Berlín. Así, se puede constatar que la tendencia a organizar ciertas zonas del espacio urbano como "lugares históricos" no ha terminado todavía y que el "Parque Histórico" (*Geschichtspark*), que se encuentra en el centro de la capital alemana, se sitúa entonces en un lugar absolutamente apropiado.

BIBLIOGRAFÍA

Akademie der Künste (1988). *Zum Umgang mit dem Gestapo-Gelände. Gutachten im Auftrag der Akademie der Künste Berlin.* Berlín: Die Akademie

Assmann, J. (1992). *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen.* Munich: Beckse Reihe

Digan, K. (2014). *Places of Memory. The Case of the House of the Wannsee Conference*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Eisenhuth, S. (2012). *West-Berlin und der Umbruch in der DDR. Grenzübergreifende Wahrnehmungen und Verhandlungen 1989.* Berlín: Bebra Wissenschaft Verlag.

Foster, N. (2000). *Rebuilding the Reichstag.* Nueva York: Weidenfeld Nicolson.

Haß, M. (2012). *Das Aktive Museum und die Topographie des Terrors.* Berlín: Hentrich - Hentrich.

Heimrode.a., U. (Eds.) (1999). *Der Denkmalstreit – das Denkmal? Die Debatte um das, Denkmal für die ermordeten Juden Europas.* Berlín: Philo.

Hoffmann-Axthelm, D. (1981). Berliner Zentrum. *Bauwelt,* 48, 2175-2185.

Kirsch, J. H. (2003). *Nationaler Mythos oder historischer Trauer? Der Streit um ein zentrales "Holocaust-Mahnmal" für die Berliner Republik*. Köln: Bohlau.

Ladd, B. (1997). *Ghosts of Berlin. Confronting German History in the Urban Landscape.* Chicago/Londres: The University of Chicago Press.

Lee Klein, K. (2000). On the Emergence of Memory in Historical Discourse. *Representations,* 69, 127-150.

Leggewie, C. y Meyer, E. (2005). *Ein Ort, an den man gerne geht. Das Holocaust-Mahnmal und die deutsche Geschichtspolitik nach 1989.* Munich: Carl Hanser Verlag.

Nachamaed, A. (2010). *Geländerundgang "Topographie des Terrors". Geschichte des historischen Orts.* Berlín: Katalog zur Ausstellung.

Neuman, G. (1983). Stadtgestalt. En Senator für Stadtentwicklung und Umweltschutz (Ed.). *Dokumentation zum Planungsverfahren Zentraler Bereich* (176-203). Editor: Berlin

Nora, P. (1989). Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations,* 26, 7-24.

Schäche, W. (1984). *Von Berlin nach Germania: Uber die Zerstörungen der "Reichshauptstadt" durch Albert Speers Neugestaltungsplanungen*. Berlín: Transit Buchverlag.

Senator für Stadtentwicklung und Umweltschutz (Ed.) (1985). *Wett-*

bewerb "Platz der Republik". Ausschreibung. Editor: Berlín.
Siedler, W. J. (1984). Zwischenruf. *Bauwelt,* 5-6, 178.
Stölzl, Ch. (1988) (Ed.). *Deutsches Historisches Museum. Ideen – Kontroversen – Perspektiven*. Frankfurt am Main/Berlin: Propylaen Verlag.
Thijs, K. (2008). *Drei Geschichten, eine Stadt. Die Berliner Stadtjubiläen 1937 und 1987*. Köln: Bohlau Verlag.
Thijs, K. (2011). Entfernter Erfahrungsraum. Überlegungen zu West-Berlin und 1989. *Eurostudia. Revue transatlantique de recherche sur l'Europe*7 1-2, 29-46.
Thijs, K. (2014). West-Berliner Visionen für eine neue Mitte. Die IBA, der, zentrale Bereich und die, Geschichtslandschaft an der Mauer (1981-1985). *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History,* 10 (2), 235-261.
Till, K. (2005). *The New Berlin. Memory, Politics, Place.* Minneapolis/Londres: University of Minnesota Press.
Pitz, H., Hofmann, W. y Tomisch, J. (Eds.) (1984). *Berlin-W. Geschichte und Schicksal einer Stadtmitte*. 2 vols. Berlín: Siedler.
Verheyen, D. (2008). *United City, Divided Memories? Cold War Legacies in Contemporary Berlin*. Plymouth: Lexington Books.
Wefing, H. (1998). *Der neue Potsdamer Platz. Ein Kunststück Stadt*. Berlín: BeBraVerlag.
Wise, M. Z. (1998). *Capital Dilemma. Germany's search for a new architecture of democracy.* Nueva York: Princeton Architectural Press

Vinzenz Hediger

LOS ESPECTROS DE LA HISTORIA Y EL OLVIDO: EL FILM *EL MURO* (RDA, 1990) DE JÜRGEN BÖTTCHER

En este ensayo,[1] *el autor aborda la performatividad de la historia a partir de la presencia de fantasmas del pasado visibles en el paisaje urbano de Berlín. En particular, considera cómo esto puede verse en el film* El Muro *de Jürgen Böttcher, analizando cómo las elecciones del director a nivel del lenguaje cinematográfico proponen una perspectiva para descubrir el pasado de la ciudad. Hediger describe el modo singular en que el film da cuenta de la historia de esta ciudad y comenta cómo esta obra ha tenido un impacto importante en la construcción de su propia mirada personal sobre la ciudad, llevándolo a descubrir la ciudad como performativa en tanto alberga operaciones que generan ausencias y olvidos y también alberga los espectros de los distintos períodos creados por esas operaciones. Desde esta mirada, los espacios urbanos funcionan como fantasmas eternos que no se callarán nunca y el cine, como un canal para ilustrarlos, amplificarlos y animarlos.*

1 Este texto está basado en una conferencia dictada el 8 de marzo de 2015 en el Centro Georges Pompidou y forma parte del programa *"Amnésies*, lo que el olvido hace al cine (y viceversa)". Fue publicado originalmente en francés en la revista *Débordements*. Agradecemos a Raphael Nieuwjaer por habernos dado el permiso para publicarlo en español. El autor agradece a Andy Michaelis por su apoyo técnico y por la autorización para utilizar fragmentos de la conversación con Jürgen Böttcher.

PRESENTACIÓN: BÖTTCHER Y EL MURO[2]

Miembro del grupo de documentalistas de la DEFA (Deutsche Film AG) –el estudio oficial de la República Democrática Alemana (RDA)– y autor de más de cuarenta películas, numerosos cortometrajes documentales y un largometraje de ficción, Jürgen Böttcher seguramente es más conocido (y reconocido) como cineasta en Francia que en Alemania. Su documental *Die Rangierer* fue una de las revelaciones del festival *Visions du réel* en 1986. Ese mismo año, el Centro Georges Pompidou se convierte en la primera gran institución cultural en dedicar una retrospectiva a su obra, y este es seguido en 1993 por el museo *Jeu de Paume* en París, donde se proyecta su obra integralmente. Chris Marker, cineasta francés que en pocas ocasiones deja su taller y sus ordenadores para ver una película, estuvo en esa ocasión en la sala durante la proyección de *El Muro*. En 1994, François Mitterrand nombra a Böttcher *Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres*. Tuvo que esperar hasta 2006 y su cumpleaños setenta y cinco para recibir un homenaje equivalente por parte del gobierno alemán, que otorgó a Böttcher la Cruz Federal al Mérito (*Bundesverdienstkreuz)*.

En algún sentido, los homenajes oficiales pueden tener poco interés para la apreciación de un artista y su obra, pero en este caso vale la pena mencionarlos porque el estado de Alemania Oriental ha jugado un papel importante en la vida del artista Jürgen Böttcher. La mayoría de las películas de Böttcher fueron prohibidas en la RDA, como por ejemplo Jahrgang 45 (Nacido en 1945), su único largometraje de ficción, filmado en 1966 y terminado recién en 1990. Así, es doblemente irónico el hecho de que *El Muro* fuera el último documental producido por el DEFA3, puesto que es, sin duda, el monumento cinematográfico más importante dedicado a la caída del Muro de Berlín; es decir, al momento en que los alemanes tuvieron también su transformación. Este film representa, de este modo, una ironía de la historia (Ironie der Geschichte) y, a la vez, da cauce a la astucia de la razón (List der Vernunft), pudiendo entonces ser pensado como uno de esos acontecimientos históricos que, según Hegel, concretan las intenciones de la historia sin que los agentes históricos se den cuenta. Así, me gustaría demostrar cómo la astucia de la razón en este caso consistió en que,

2 *Nota de las editoras:* Los subtítulos fueron agregados en la traducción al español y no están presentes en el texto original.

3 *Nota de las editoras*: La DEFA fue la primera productora de cine alemana de la posguerra y fue fundada en la primavera de 1946 en la zona de ocupación soviética en Alemania. Mientras que los aliados occidentales, en sus zonas de ocupación, vieron con desconfianza el renacimiento de la industria cinematográfica alemana, los soviéticos promovieron este medio cultural. Sus estudios estaban en Babelsberg, Alemania del Este.

gracias al desfile de imágenes que el film de Böttcher puso en escena, la DEFA se convirtió en agente del desmantelamiento del Muro.

El Muro es un film que me persigue desde que lo vi por primera vez en el festival de Berlín a comienzos de los años noventa. En pocas palabras, podemos decir que fue rodado entre noviembre de 1989 y los primeros meses de 1990 y que documenta, sencillamente, el desmantelamiento progresivo del Muro de Berlín. El lugar principal de rodaje fue la Puerta de Brandeburgo y su entorno. La película se abre con un plano panorámico sobre un paisaje regado de escombros. Se trata de un terreno justo en las afueras de Berlín que fue, en cierto sentido, el *cementerio del Muro*: el lugar donde se depositaron los restos de material que alguna vez le habían dado forma. Sigue a esto una toma de una nube de cuervos. Se oye un ruido de martillos. La cámara baja y nos muestra el Muro y un grupo de personas martillando contra él. Son los *pájaros carpinteros del Muro* (*Mauerspechte* en alemán), como llamaban en esa época a la gente que iba demoliendo de a poco partes del Muro martillándolo con paciencia para guardar pequeños trozos de recuerdo. De hecho, todavía se pueden comprar pequeños fragmentos de piedra en los stands para turistas en Berlín y a veces incluso llevan un certificado de autenticidad. De París, uno se lleva una reproducción miniatura de la Torre Eiffel; de Berlín, un trozo del Muro, como si el hecho de que el Muro no se puede ver porque ha dejado de existir se compensara con un gesto que permite a los visitantes participar de la destrucción, inmortalizar el acto de desmantelamiento. Según este razonamiento, los fragmentos abren además la posibilidad de multiplicarse, un poco como ocurría con las reliquias de la Edad Media. Y si los fragmentos auténticos no son suficientes para satisfacer la demanda de los turistas-compradores, se pueden producir fragmentos del Muro para vender, así al menos durante un tiempo, los turistas recordarán lo que fue el Muro de Berlín.

El film comienza con las imágenes sin ningún comentario, ninguna música ni nada que las acompañe. Esto mismo ocurrirá durante los noventa minutos siguientes. Con la excepción de las secuencias rodadas en el cementerio del Muro, el film fue enteramente filmado entre Potsdamer Platz y la Puerta de Brandeburgo; es decir, en el antiguo centro de la ciudad de Berlín (que más tarde recuperaría esa condición céntrica). Por supuesto, se trata de lugares altamente simbólicos. El terreno de la Puerta de Brandeburgo fue el símbolo de la división de Alemania y ahora es el centro del poder de la Alemania reunificada, con el *Bundestag* –el parlamento alemán– justamente al lado y el *Kanzleramt* –la residencia del canciller (o de la cancillera)– ubicado un poco más lejos. También, al otro lado de la Puerta de Brandeburgo, hacia Potsdamer Platz, se encuentra hoy el Monumento a los judíos

de Europa asesinados, concebido por el arquitecto norteamericano Peter Eisenmann.

Construida a partir de 1788 por iniciativa de Federico Guillermo II, el sobrino y sucesor de Federico el Grande, la Puerta de Brandeburgo es el portón que abre y cierra la ciudad imperial de Prusia. Se trata de una estructura arquitectónica que pretende ser una puerta de la ciudad, pero que es, también, su negación: una demarcación puramente simbólica y, por eso, una forma de *Aufhebung*, en términos de Hegel (que en esa época daba clases no tan lejos de allí, en la avenida Unter den Linden, en la Universidad de Berlín). Esta Aufhebung –término que remite a los procesos de abolir, preservar y trascender al mismo tiempo– debe ser interpretada de manera literal: la Puerta de Brandeburgo ha sustituido a una puerta convencional de la ciudad, construida ya en 1734. Pero esa Puerta de Brandeburgo es también un símbolo del poder, de control territorial, lo que hace que la función misma de *puerta* sea secundaria, puesto que es sobre todo símbolo de poder. Una ciudad que ofrece una puerta así no necesita fortificación; la puerta reina serenamente sobre su territorio. Es también la razón por la cual el Muro que rodeaba la Puerta de Brandeburgo y que separaba Berlín-Mitte, el centro de la ciudad imperial, del oeste de la ciudad era un símbolo tan fuerte de la derrota de Alemania dividida en dos: la presencia del Muro suspendió el gesto mismo que representaba la Puerta de Brandeburgo.

El Muro de Berlín era largo, medía aproximadamente 160 kilómetros, pero *El Muro* de Böttcher lo muestra de un kilómetro de extensión aproximadamente. Hay otra película sobre el Muro, *Der Mauerflug*, que dura unos 40 minutos y muestra el Muro enteramente, de un lado al otro, filmado en video desde un helicóptero, exactamente después de la apertura de las fronteras. Esta película tuvo una edición conmemorativa en DVD y fue ofrecida a los lectores del periódico *Der Tagesspiegel*, por lo que en muchos hogares berlineses puede encontrarse una copia del film. Sin embargo, el proyecto de documentación de Böttcher no tenía esas pretensiones enumerativas. Su perspectiva consistió en limitar el rodaje a los entornos de la Puerta de Brandeburgo y lo que me gustaría subrayar es que esto fue realizado con un profundo conocimiento del contexto.

OBSESIÓN, OLVIDO Y FANTASMAS

Al seleccionar *El Muro* para un ciclo de cine sobre el olvido que se dio en el Centro Pompidou y al preparar este ensayo, me di cuenta de que me había olvidado por completo de este film, salvo de una escena, que había quedado anclada en mi memoria y me había servido de punto de referencia. Dicha escena se encuentra al comienzo del film, cuando

la cámara baja hacia las entrañas de la Potsdamer Platz y pasa por los andenes de la estación del U-Bahn que estuvo cerrada al público durante veintiocho años y por donde siguen pasando los metros de Berlín Occidental sin jamás detenerse. Varios aspectos convierten esta escena en un momento cinematográfico extraordinario. En primer lugar, se destaca el montaje de sonido: las plataformas están vacías y se oye un tren que no se ve. Un poco más tarde, por fin lo veremos pasar. También se ve una escena de una caja fuerte y la apertura de su puerta, seguida por un primer plano de su interior: una superficie verde-grisácea despintada y con manchas de óxido. La secuencia termina con una toma de una escalera cerrada, con un azul brillante y frío que se extiende detrás de una descolorida cortina metálica; es decir, literalmente, detrás de una cortina de hierro. Y al final, una toma panorámica que se inicia con el tren que pasa y termina sobre el puesto de observación que los rusos habían instalado detrás del Muro donde termina el andén. En el puesto de observación, una ventana apretada en la que resplandece el rostro de un soldado joven que mira el andén como si aún obedeciera órdenes. El rostro del joven soldado se ilumina cuidadosamente en una sutil puesta en escena. En su conjunto, la secuencia hace de la estación del metro un espacio emblemático y revela de manera a la vez analítica y poética la lógica del dispositivo de control y de observación que compartieron los espacios y los movimientos del Muro de Berlín y la Cortina de Hierro.

En eso consistía mi recuerdo del film: en la descripción del dispositivo de la violencia establecida, donde todas las miradas pueden ser acompañadas de tiros de armas de fuego, donde cada movimiento tenía la fuerza de provocar una irrupción de la violencia; de una violencia dosificada y mantenida en suspenso dentro y por medio del dispositivo. Es un momento importante en el film: la escena se inscribe directamente en la historia que relata. No obstante, en lugar de recordarnos de manera didáctica los hechos históricos, el film nos muestra el dispositivo o, aún más, nos muestra la manera en que el dispositivo se inscribe en este espacio subterráneo que había sido uno de los lugares públicos más frecuentados de la ciudad y se había convertido en un tipo de mundo subterráneo de la Guerra Fría.

Volver a ver este film fue una experiencia de anamnesis, porque habían pasado ocho años desde que lo había visto por primera vez; justamente el mismo tiempo que llevaba viviendo en Berlín. A pesar de que desde el comienzo sentí la ciudad como un lugar particularmente familiar, ocho años después la conocía mucho mejor. De todos modos, repito, en Berlín me sentí cómodo enseguida, casi como si estuviera en casa. Durante mucho tiempo he atribuido este efecto al hecho de que mi bisabuela era prusiana. Esa historia me

sirvió de pretexto para acercarme e, incluso, para identificarme con *Königsberg* y así imaginar dónde nació mi bisabuela, la Berlín en la que vivió y que ha dejado de existir. Al volver a ver el film de Böttcher, me di cuenta de hasta qué punto mi percepción de la ciudad de Berlín y la vida que llevaba estaban influenciadas por toda esta información. Y, más precisamente, me di cuenta de que este film me había dado la clave de lectura de la ciudad de Berlín. Viviendo allí, siempre pensé que era una ciudad de fantasmas: como si fuera una *ciudad fantasma* en la que las huellas de los acontecimientos del siglo XX fueran visibles en todas partes; una ciudad en la que la estructura arquitectónica contiene tantas lagunas –y, por ende, tantas ausencias y vacíos visibles– que uno no puede vivir allí sin pensar constantemente en lo que ha sido y ha dejado de ser. Posiblemente sea por esto que se habla muchas veces de Berlín como barbecho, como un terreno baldío: la ciudad misma es un barbecho, un baldío enorme.

Vista de Berlín (Foto: Matthias Einhoff)

Tal vez hubiera llegado a la misma conclusión y a la misma perspectiva de lectura sin haber visto *El Muro*. También es posible que hubiera percibido esta ciudad de manera completamente diferente si no lo hubiera visto. En cualquier caso, lo cierto es que, al volver a verlo, no me cabe ninguna duda: la idea de la ciudad fantasma forma indiscutiblemente parte del film.

Es preciso señalar aquí un primer punto que tiene relación con Nietzsche. Sabemos que Nietzsche, en su crítica feroz al historicismo alemán del siglo XIX, defendió la necesidad del olvido, casi como fuerza fundamental de la vida. En *Vom Nutzen und Nachteil der Historie*

für das Leben, trata sobre la utilidad y las desventajas de los estudios históricos para la vida, proponiendo que el saber histórico acumulado por los historiadores profesionales, los académicos, se ha convertido en una carga agobiante y que el peso del pasado constituye una amenaza para la existencia misma. Para liberarse de esta carga, es preciso afirmar la fuerza fundacional del olvido. Sin estar de acuerdo completamente con esta crítica de Nietzsche, considero que mi historia personal con la película de Böttcher puede ilustrar lo que propone al referirse a la vitalidad del olvido. De algún modo, antes me referí a una *obsesión* personal respecto de este film. El primer sentido posible a otorgar al término *obsesión* en este caso tiene que ver con que, si bien el film había desaparecido de mi memoria consciente, se había mantenido como una presencia en mi vida: una presencia espectral, pero vital. Así, diría que olvidamos muchas películas para liberarnos de su peso y que, de hecho, a veces deben olvidarse para vivir mejor con ellas o a través de ellas.

Además, podemos pensar en una segunda definición del término *obsesión* y tiene que ver con que el tema central del film es la presencia espectral de la historia. A propósito de otro de sus grandes documentales, *Rangierer*, Böttcher dijo que lo filmó en 1984 porque hasta entonces era imposible hablar de ciertas experiencias en la RDA de los años setenta y ochenta que, sin embargo, eran cotidianas. Todo el mundo sabía, por ejemplo, que jóvenes intentaban regularmente escapar atravesando el Muro y que, con la misma regularidad, se les disparaba con armas de fuego. Pero nadie quería hablar de eso. Había entonces una capa de experiencias para las que no existían palabras, no había manera alguna de expresarse sobre eso. En relación con esta situación de depresión colectiva, Böttcher decidió filmar *Rangierer:* un film que muestra solamente trabajadores ferroviarios que desarrollan la tarea de guardagujas. "Pues bien, ¿no quieren hablar de realidades políticas?" –parece expresar esta película– "Hablemos entonces de la realidad del trabajo; de la realidad que, según usted, justifica toda la violencia de la que nadie se atreve a hablar". Como en *El Muro,* en esta película no hay comentarios ni música, solo es posible observar los gestos de los obreros trabajando con paciencia. La película remite a estos temas con mucha ternura. Pero en el film hay, por supuesto, una amplificación de la realidad: el laconismo de la descripción de las condiciones de trabajo en el paraíso de los trabajadores le costó la censura y prohibición inmediatas.

En *Rangierer,* los espectros de la historia son aludidos a través de un gesto revelador, pero indirecto. Se trata de un gesto clásico del cine documental y del mismo gesto fundacional del cine, si pensamos en las teorías cinematográficas realistas. Pero se trata también de un

gesto de camuflaje: la película no muestra lo que querría y debería mostrar. Es la ausencia de lo que no muestra lo que obsesiona y carga la presencia de lo que revela.

El Muro (Jürgen Böttcher, 1990)

El Muro sigue, a su manera, a *Rangierer*. En primer lugar, el film adopta una actitud completamente similar: es un film que muestra, que observa con paciencia, que se toma su tiempo y no explica nada, que revela y nos da tiempo para descubrir. Lo que el film revela desde el inicio es la descomposición del dispositivo del Muro. Luego, nos hace descubrir el *no man's land* detrás del Muro: la zona neutral a la que solamente acceden los soldados de la Nationale Volksarmee, la zona de la violencia congelada, helada, cuidada por una mirada que acompaña la amenaza del tiro de fusil.

El Muro muestra, entonces, todo aquello que *Rangierer* no podía decir abiertamente, expone la realidad de la que hablaba aquel film y sustituye así la prohibición de representar una realidad amplificada. En *El Muro,* el intento de evocar los espectros de la historia va más allá: al recurrir a la proyección cinematográfica, muestra y deconstruye el dispositivo de la violencia.

PROYECCIONES *CONTRA* EL MURO

Böttcher se sirve del Muro varias veces a lo largo del film: no solo el Muro es el personaje principal, sino que, en numerosas secuencias, literalmente se sirve del Muro en tanto este funciona también como pantalla sobre la que se proyectan imágenes de archivo.

El Muro (Jürgen Böttcher, 1990)

En el plano que abre las secuencias de proyección sobre la superficie del Muro, el film muestra a un público que se reúne espontáneamente, como los públicos verdaderos. Vemos un proyector y las imágenes proyectadas sobre la pared. La primera secuencia se dedica a la construcción del Muro: vemos los trabajos de construcción, vemos a la gente que se da cuenta de la nueva realidad política y también vemos a quienes aprovechan el último momento de permeabilidad de la frontera para escapar. Entre estos últimos, descubrimos al agente de policía Conrad Schuhmann, de diecinueve años, cuya fuga real ha sido filmada. La imagen se ha convertido en símbolo de estas salidas y hasta posee una escultura en el memorial de la *Bernauer Straße*.

La segunda secuencia de proyecciones se dedica a las imágenes de la Puerta de Brandeburgo durante el Reich y el nazismo. Vemos en primer lugar a los soldados del Kaiser, y luego a los nazis desfilando

Conrad Schuhmann escapándose y el monumento en su honor en Berlín

alrededor de la Puerta de Brandeburgo; Hitler en su coche, acompañado por Mussolini, saludando a sus seguidores. Después, asistimos al desfile de los autos soviéticos en la ciudad destrozada al final de la guerra y al desfile de los sobrevivientes entre las ruinas. La tercera secuencia muestra los últimos momentos del régimen de Honecker; en particular, los desfiles de la Nationale Volksarmee, seguidos por el movimiento de las masas después de la apertura de las fronteras.

Estas imágenes operan en función de una secuencia anterior en la que habíamos visto al periodista americano Richard Blystone, una de las estrellas de la CNN de los años ochenta y noventa, grabando el cierre del reportaje para el cual necesita hacer cuatro tomas. El punto de referencia retórico en que suspende su pequeño texto es la imagen del desfile. La Puerta de Brandeburgo vuelve a estar abierta, pero no habrá más desfiles como los que allí han tenido lugar.

From projector to parade, como la traducción inglesa del título de Daney sugiere: hacer desfilar las imágenes a través del proyector anima a los espectros de la historia y niega la afirmación de la ausencia. Y el Muro opera también como pantalla: "Sobre la piel del dragón proyecto estas imágenes" ("*Auf die Haut des Drachen projiziere ich diese Bilder*"), dice Böttcher en una entrevista que hace poco le realizara en Berlín uno de mis doctorandos, Andy Michaelis. "Es una invención", sostiene con cierto orgullo, añadiendo que la solución convencional hubiera sido montar las imágenes de archivo sin proyección, en una secuencia de montaje. Se trató, efectivamente, de una nueva invención en su filmografía y, como procedimiento, volverá a utilizarla en películas posteriores. Pero *El Muro* no era el primer film de Böttcher en el que utilizaba elementos arquitectónicos como pantalla.

En un documental experimental titulado *Venus nach Giorgione*, rodado en 1981, Böttcher añade a su cámara el pincel y el proyector para crear un entrelazamiento entre la pintura y el cine. El film empieza con un retrato filmado de una mujer joven, luego hace una

toma de Böttcher, su cara escondida detrás de un montón de postales de la *Venus* de Giorgione que va sacando una por una para crear una secuencia de imágenes. Sigue una secuencia en la que vemos postales en diferentes etapas del acto de volverlas a pintar. Una mano con el pincel aplica el color sobre las reproducciones de Giorgione. Interviene entonces el proyector: en este caso, se proyectan en diapositivas las reproducciones fotográficas de postales pintadas, entre las que vemos la cara de la mujer que se vio al comienzo del film, una motocicleta y los objetos instalados en el balcón de un apartamento de las grandes viviendas sociales, los *Plattenbau*, de Berlín Oriental.

Previsiblemente, este film también fue censurado por las autoridades socialistas. Al parecer, los censores lo consideraban como una crítica subversiva al programa de construcción de Plattenbauten, como si al proyectar un trozo de película sobre un muro se atacara el conjunto de la construcción. Al mirar atentamente *El Muro*, uno se pregunta si, después de todo, en las profundidades de sus sinrazones, los censores no han tenido un momento de lucidez; no han sentido algo conmovedor. Böttcher tuvo que esperar a *El Muro* para poder demostrar finalmente que ya sabía –tal vez intuitivamente– que una imagen proyectada sobre un muro puede amenazar al conjunto de la construcción. Y los censores habían entendido perfectamente el poder de este gesto.

Hay un momento en la segunda secuencia de proyecciones sobre la *piel del dragón* que es para mí el momento clave del film, y que también representa un momento clave del cine. Después de una serie de tomas fijas, Böttcher inserta una panorámica del paisaje de Potsdamer Platz. Se produce un efecto completamente imprevisto, pero –al menos, para mí– muy fuerte: un efecto de inversión de la imagen y de la pantalla. Uno tiene la impresión de que ya no está mirando las imágenes que se mueven sobre el fondo sólido de la superficie del muro, sino que la toma panorámica produce la sensación de que uno mira el Muro proyectado sobre el paisaje. En esta inversión de la imagen y de la pantalla, vemos cómo el cine suprime la materialidad del monumento de piedra, guardando solamente su superficie. La proyección cinematográfica pulveriza entonces la sustancia del Muro y la transforma en imagen. El cine se convierte, a fin de cuentas, en el más eficaz y flexible de los *Mauerspechte*, de los pájaros carpinteros del Muro. Lo desmantela sin esfuerzo físico, sino simplemente a través de la fuerza de levitación del desfile de las imágenes.

En el inicio del film vemos a un grupo de mujeres asiáticas, turistas japonesas, acercándose al Muro para procurarse pequeños trozos. En algunos momentos excepcionales del film, Böttcher interviene directamente y éste es uno de ellos: le pregunta a una de esas mujeres

adónde van a llevar los trozos de muro. "A Japón", contesta ella. La respuesta se queda sin comentario. Uno se puede preguntar sobre el sentido de este gesto. ¿Qué hacen exactamente los pájaros carpinteros del Muro? Al comienzo de este texto he mencionado que hoy en día aquel trabajo de los pájaros carpinteros del Muro continúa a través de la venta de fragmentos de piedras. El hecho que el Muro dejara de ser visible debía compensarse con un gesto mediante el cual los visitantes participaran de su destrucción y volvieran perenne el acto de desmantelamiento. No es casual que el film de Böttcher finalice con imágenes de los fragmentos del Muro cubiertos por una pintura de unos grandes ojos abiertos: estos ojos nos miran observando algo que ha dejado de existir.

Uno de los sentidos –tal vez el sentido principal del gesto de las mujeres japonesas y los otros pájaros carpinteros del muro– es sin duda el de conmemorar su propia contribución a la desaparición de esta construcción horrible: una contribución al asesinato del dragón, a una victoria que no es la obra de un héroe individual, sino del pueblo, del *Volk* democrático, de la masa de ciudadanos. El gesto del pájaro carpintero del Muro es, entonces, ambiguo o doble: es a la vez un acto de conmemoración y de destrucción, un ejercicio del olvido voluntario.

En las manos de Böttcher, el cine se ha convertido en el más eficaz pájaro carpintero del Muro porque retoma y profundiza este gesto ambiguo, esta oscilación entre conmemoración y olvido deliberado. La película retoma el gesto del pájaro carpintero en tanto que –como hemos dicho– documenta y vuelve perenne en el mismo acto la destrucción y el desmantelamiento del Muro; pero, además, porque evoca los espectros de la historia bajo la forma de un desfile, de una procesión de imágenes que terminan aboliendo la sustancia material de su soporte-pantalla: el Muro.

HISTORIAS (CINEMATOGRÁFICAS) EN DISPUTA: EL CINE COMO *AUFHEBUNG*

En cierto sentido, se puede decir que el cine de Alemania Occidental de los años setenta y ochenta –el *New German Cinema*– nació de un esfuerzo de conmemoración. Uno de los objetivos principales de los trabajos de Kluge, Fassbinder, Schroeter, Sanders-Brahms, Wenders y otros fue el de romper el silencio de la generación anterior sobre el pasado inmediato del Tercer Reich. Al mismo tiempo, contrarrestaban la política oficial de la memoria del gobierno alemán, tanto como las imágenes de la historia alemana producidas por las industrias culturales americanas. Respecto de esto último, por ejemplo, Edgar Reitz empezó la producción de *Heimat* como reacción directa en contra de la serie televisiva *Holocaust*, vivida por los intelectuales de izquierda

como una apropiación imperialista de la historia de Alemania por la industria norteamericana del entretenimiento. Como casi todas las grandes películas alemanas filmadas después de 1968, *Heimat* es una producción de la televisión realizada como para cine. Se puede decir incluso que junto con *Berlin Alexanderplatz* de Fassbinder, *Heimat* determina el momento del nacimiento de la serie de calidad en la televisión. La primera parte de *Heimat* se estrenó en 1984, aproximadamente quince años antes de una ola de series americanas que se hicieron famosas, como *The Sopranos o, algo después, Boardwalk Empire* o *Mad Men*. *La serie* cuenta la historia de un pueblo en el campo que se parece mucho al lugar de nacimiento de Reitz y puede decirse que esta se condice con el concepto de *Gegenöffentlichkeit* propuesto por Alexander Kluge y Oskar Negten en su crítica a Habermas: es una contra-historia, una micro-historia que representa todo lo que no tiene lugar en la gran historia; una narración sobre la vida diaria que revela y analiza los mecanismos de poder develando su funcionamiento en los contextos más íntimos. En *Heimat*, vemos cómo el cine no solo permite hacer una escritura de una contra-historia, sino que también puede funcionar como medio de creación de un contra-público.

Sin embargo, Böttcher nunca ha tenido acceso a los mismos medios que Reitz. Sobre todo, no ha tenido acceso a la televisión, que es la que puede efectivamente servir como medio de creación de un contra-público, como lo demostraron Kluge, Reitz, Fassbinder y Farocki, apoyados y protegidos en sus esfuerzos por responsables de programación como Eckart Stein del *Kleines Fernsehspiel* de ZDF, la segunda cadena nacional alemana, o como Werner Dütsch de WDR de Colonia. Estas relaciones exponen la riqueza que devendría de una historización del cine a través de la televisión y viceversa, de una historia de la televisión a través del cine. Esa historia está aún por escribirse.

El enfoque crítico de la historia contada por Böttcher es, en cierta manera, mucho más radical que las propuestas de algunos de sus compañeros de Alemania del Oeste, como también lo es su reflexión sobre el cine y la historia, menos armada desde el punto de vista del dispositivo mediático. La relación entre cine e historia ha suscitado ya muchas reflexiones por parte de historiadores y especialistas de cine. Para añadir a los grandes debates que ya tuvieron lugar desde un punto de vista un poco particular, propongo que no hay que preguntarse tanto si el cine representa a la historia, o si el cine representa bien los hechos históricos establecidos previamente por los historiadores profesionales. Más bien, retomando la cuestión que Walter Benjamin ha suscitado a propósito del arte en la era de la reproductibilidad técnica y aplicando esta cuestión al campo de la historia, uno se puede preguntar qué significa exactamente *historia* en un mundo en el que

el cine existe.

Más arriba, propuse referirme a la relación entre cine e historia en términos de Aufhebung en sentido hegeliano: el cine sería entonces la sublimación (*Aufhebung*) de la historia, la negación de la historia tanto como su preservación. Es exactamente esta lógica de Aufhebung la que encontramos en *El Muro* de Böttcher. Durante la proyección de las imágenes sobre la pared del Muro, el periodista había anunciado el final de la película. Entonces, cuando luego se retoma ese desfile de imágenes, se recupera la idea de que todo lo sólido se desvanece en el aire, pero con la carga simbólica adicional de que, de hecho, no desaparece completamente, sino que permanece como imagen.

El Muro no sería entonces solamente un film sobre el hecho histórico de la caída del Muro, sino también un film que habla del cine como agente de conmemoración y, también, de obsolescencia y de olvido: el agente de la anulación de una historia que merece tanto ser conmemorada como olvidada. Es por haber elegido esta lógica que el film puede finalizar a los noventa minutos, mientras que *Heimat* de Reitz queda cautiva de lo que Hegel llamó *schlechte Unendlichkeit,*[4] perdiéndose en el historicismo enumerativo de una serie de nuevos capítulos y episodios que se prolongan hasta el infinito. Porque una de las cosas más importantes en la construcción de la historia es poder terminar, para vivir mejor en la sombra de su temor. Un acierto del film de Böttcher son sus noventa minutos, en el sentido de que ha podido lograr la duración de una película estándar para llegar a contar esta historia.

4 *Nota de las editoras:* La expresión *Schlechte Unendlichkeit*, de muy compleja traducción al español, significa un mal que persiste a través del tiempo, que no tiene fin y perdura en la memoria.

Diane Barbe

UNA CIUDAD PALIMPSESTO EN LA PANTALLA. LA MEMORIA EN LAS IMÁGENES FILMADAS DE BERLÍN OCCIDENTAL A TRAVÉS DEL PRISMA DE LA PERFORMATIVIDAD (1970-1990)

En este artículo, la autora propone analizar cómo la ciudad de Berlín Occidental es presentada como un palimpsesto en algunas películas de ficción de los años setenta y ochenta. Al filmar lugares emblemáticos del pasado, se muestra el peso de la historia reciente: es como si las imágenes se hojearan en un álbum de recuerdos en el que se muestran los escenarios urbanos como territorios de varios períodos históricos. El cine revela la historicidad de la ciudad a través de actos performativos: es decir, por la manera en la que los films muestran el espacio y la interacción de los cuerpos de los personajes con él, podemos identificar en ellos actos performativos que operan sobre el pasado en el presente.

Cuando uno ve el Muro de Berlín, no hay ninguna duda: los muros dicen muchas cosas. Esta ciudad cortada, rasguñada, con el siglo XX tatuado en la arquitectura de su piel, se muestra como un palimpsesto. Si observamos la evolución de Berlín desde las primeras imágenes que pueden encontrarse en los manuscritos de la Edad Media, podemos ver cómo su espacio urbano se ha ido transformando radicalmente; en particular, como consecuencia de los acontecimientos históricos del último siglo, de las ambiciones monumentales de los diferentes regímenes y de las sucesivas reorganizaciones de ese espacio urbano

que determinaron que estuviera dividido durante casi tres décadas. La frase "en el espacio leemos el tiempo", formulada por el historiador alemán Karl Schlögel (2003), se podía haber escrito directamente respecto de Berlín.

Las cámaras cinematográficas se han apropiado de este espacio urbano complejo y único, y de ese gesto surgen imágenes fílmicas que revelan una ciudad estratificada, mostrando las capas superpuestas de la memoria urbana. El análisis empírico de veinticuatro largometrajes de ficción *en* y *sobre* Berlín estrenados entre 1961 y 1989 que realicé para mi tesis doctoral me ha permitido evidenciar, a través de un concepto que propongo denominar la *territorialización* del tiempo, de qué manera las imágenes fílmicas de la Berlín dividida cuentan la historia del pasado al mostrar el espacio en el presente.

Analizar estas imágenes desde el punto de vista de la figura del palimpsesto invita a plantearse cómo esos lugares representan la historia como una inscripción topográfica de la memoria. A partir del estudio de los films berlineses de este período, se puede constatar que el palimpsesto filmado se apoya la mayor parte del tiempo en los lugares emblemáticos: los edificios monumentales, reconocibles como un intertexto –lo que se puede definir como "iconos visuales" (La Rocca, 2013: 105). Semejan "lugares totémicos que tienen una fuerte imposición simbólica en el imaginario visual" (p. 102). Estos lugares emblemáticos, estas arquitecturas que aluden a un pasado más o menos reciente y sus consecuencias, son llevados a la pantalla como si estuvieran exagerando una memoria colectiva que se enfrenta a una memoria más individual. El propósito de este ensayo es analizar estos lugares en seis largometrajes rodados en la parte occidental de la ciudad a finales de los años setenta y en la década que sigue. Enfoco mi análisis en una selección de fragmentos que permite trazar un itinerario en este Berlín Occidental filmado como un palimpsesto. Me interesa analizar estas imágenes para plantear cómo se da visibilidad a la memoria y, más exactamente, queremos plantear cómo se crea la performatividad de esta memoria.

PERFORMATIVIDAD URBANA

El concepto de *performatividad* se define aquí desde dos perspectivas. Por una parte, considerando su inscripción espacial: el anclaje en el territorio berlinés y la manera en que este aparece en la gran pantalla convierten el espacio urbano en un objeto performativo. Por otra, considerándola como una experiencia corporal, como un "acto performativo" con su dimensión fenomenológica propia, retomando el sentido que le atribuye al término Andrée Martin (2012), quien lo describe como un acto en el presente, una experiencia física concreta, que nos

remite al momento mismo en que se crea la obra que se está haciendo. Esta doble perspectiva permite interrogar a las imágenes elegidas para saber de qué manera proponen una huella de la performatividad de la memoria. ¿De qué manera los lugares materializan la historia, expresan el pasado, en interacción con la manera en que actúa el personaje del film? ¿De qué manera la memoria –de la ciudad– se expresa a través de los cuerpos de los personajes presentes delante del Muro, como si el Muro estuviera "sudando" la historia? ¿Qué cuentan estos mismos personajes a través de la percepción de estos lugares, de su identidad y, más ampliamente, de un territorio berlinés en una dialéctica continúa entre el pasado y el presente?

"UN TEATRO BREVE DEL MUNDO", LA PERFORMATIVIDAD SOBRE EL MURO: *REDUPERS* (HELKE SANDER, RFA, 1977)

La ópera prima de Helke Sander, militante feminista y defensora de un cine político y de una estética refinada, logra que estos se mezclen en un conocimiento perfecto de la imagen discursiva. En toda la historia que narra el film se encuentran elementos referidos a la condición social de la mujer, al tiempo que se reflexiona también sobre la ciudad a partir de un juego sutil de imbricaciones de territorios. La protagonista es fotógrafa y, junto a un grupo de artistas, decide participar de una convocatoria de proyectos de la municipalidad bajo el título "Los fotógrafos observan la ciudad". Entre las respuestas que Edda y sus amigos fotógrafos dan a la convocatoria, una propuesta interpela por su carácter de "eficaz". Se trata de un *happening* que tiene lugar en uno de los miradores instalados a lo largo de la frontera entre las dos partes de Berlín.[1] Después de un travelling largo que comienza con un coche que avanza al costado del Muro, la cámara para delante de uno de estos miradores y filma a un pequeño grupo de personas que suben las escaleras metálicas en las que una cortina blanca estaba puesta, ocultando la vista sobre Berlín Oriental.

Uno de los fotógrafos del grupo se dirige a los visitantes abriendo la cortina: "Una plataforma para un teatro breve del mundo. Diez peniques para ver el otro lado. La cortina se abre. La gente, las casas, los coches, no mucho, un tranvía". Un plano fijo de diez segundos muestra lo que el *teatro breve del mundo* expone: el Muro y, detrás de él, la

1 En varios lugares a lo largo del Muro se encontraron plataformas de observación, muy utilizadas por la política de propaganda de los dos lados de la frontera, y más todavía durante las visitas oficiales de los jefes del Estado. La mirada que los alemanes del Oeste y los visitantes extranjeros podían echar detrás de la "Cortina de Hierro" demuestra una curiosidad oscilante: se nota una cierta fascinación de querer ver la famosa *Todesstreifen* del "otro lado" y, también, de querer vivir esta experiencia físicamente por la materialidad del Muro. Sobre este tema, véase Miard-Delacroix (2010).

otra parte de la ciudad, sus edificios, una calle, coches estacionados, transeúntes. Le sigue un plano panorámico lateral que filma la trayectoria de una moto en medio de la *Todesstreifen*[2]. La cámara vuelve sobre el grupo de visitantes para filmar después en un plano fijo el sol que se puede ver a través de la cortina blanca.

Esta performance es un levantamiento de telón que, por un lado, convierte a la plataforma de observación en el escenario de un teatro, retomando la acepción original del término *teatro* como un "lugar donde se puede ver". Pero que, por otro lado, cuestiona al mismo tiempo el ritual de la representación teatral: los espectadores se reúnen en el lugar señalado, suben las escaleras metálicas para asistir a un espectáculo por el que han pagado una suma de diez peniques y, en una puesta en abismo, descorren ellos mismos las cortinas para comenzar a mirar, al tiempo que se transforman, de algún modo, en personajes de una obra que empieza detrás de bambalinas. Esa apertura del telón a cargo de ellos mismos aparece como un gesto que remitiría al modelo brechtiano.

Es muy interesante leer esta performance desde el punto de vista del distanciamiento según Bertolt Brecht, en el que se politiza la conciencia del individuo produciendo un efecto de extrañamiento que se apoya sobre el hecho de exponer un objeto por algún aspecto impensado o poco evidente. Este procedimiento, que intenta interrumpir el proceso de identificación del espectador con un personaje, se aplica aquí sobre el espacio urbano: interpelado por el fotógrafo, que es actor, intenta aquí *romper la cuarta pared*. Los individuos presentes en el happening están invitados, no solamente a observar lo que pasa, sino a convertirse en participantes de esta experiencia en este singular espacio berlinés. Se nota un distanciamiento de la realidad de los miradores dispuestos para que se pueda observar la otra parte de Berlín, y esto da un toque cómico a la curiosidad sobre este lugar "lejano".

Los comentarios que acompañan el levantamiento de la cortina subrayan lo ridículo del espectáculo presentado en su naturalidad y su evidencia, y, bajo el efecto de la didáctica brechtiana, el conjunto de la performance intenta hacer consciente al espectador del mecanismo de contemplación, coqueteando con el voyeurismo e insistiendo especialmente en las similitudes flagrantes entre los dos espacios urbanos, como la presencia de edificios, de coches o del tranvía.

Esta performance hace eco con otra propuesta colectiva de los fotógrafos: una serie de imágenes, especialmente de la frontera, im-

2 *Todesstreifen* en alemán significa literalmente "franja de la muerte". Conocida también como un *no-man's-land*, se trata de un espacio que existía entre las dos placas de hormigón del Muro, sobre el que se colocaron alambradas, y torres de vigilancia. Véase el artículo de Krijn Thijs en este mismo volumen.

presas en gran formato y dispersas por la ciudad. En una escena casi silenciosa, la protagonista y una de sus amigas transportan el póster gigante de una de estas fotografías en las que se ve el Muro y también una parte de su lindero *no-man's-land*. Luego, colocan esta imagen en el mismo lugar en el que habían sacado la foto. De esta manera, ambas imágenes se yuxtaponen, confrontando la materialidad del lugar con la realidad de su representación. Este póster lo colocan también en otros lugares de la ciudad –en lugares destinados para publicidad o no– como una publicidad en contra de la presencia del Muro. De esta manera, el Muro encarna la esencia misma de su inaccesibilidad y muestra cómo funciona como una restricción. Este "cine al cuadrado" (Haustrate, 1979: 126) expone la existencia física y mediática del Muro como una metáfora de una frontera polisémica. Tanto este procedimiento de puesta en abismo de la imagen fotográfica y cinematográfica como la performance del pequeño teatro del mundo crean una mirada particular sobre esta ciudad dividida en dos y se convierten en testigo directo y huella concreta.

BAILE-TRANCE EN EL PIE DEL MURO: *BERLIN BLUES* (ROSA VON PRAUNHEIM, RFA, 1983)

Rosa von Praunheim escogió también el Muro de Berlín en S*tadt der verlorenen Seelen – Berlin Blues* (*Ciudad de las almas perdidas - Berlin Blues*) como decorado de la etapa final de una performance bailada a través de las calles berlinesas. Este film musical, que transcurre en la escena underground de Berlín Occidental, muestra personajes excéntricos de varios orígenes y propone una reflexión sobre la aceptación del otro y de sus diferencias. Se sitúa cerca del Europa Center,[3] en el corazón del centro económico y turístico del Berlín Occidental, y empieza su recorrido de las calles de la ciudad con un grupo de bailarines vestidos de verano. Esta teatralización del espacio público nos recuerda las acciones lúdicas llevadas especialmente a cabo por la Kommune 1 y sus cortejos bailados disfrazados por el Kurfürstendamm, la famosa avenida del oeste berlinés, a fin de "denunciar el carácter irracional del orden racional" (Bomy, 2013: 57).

La performance llevada a la pantalla por *Berlin Blues* cierra su recorrido delante el Muro, antes de que los bailarines se dispersen

3 El Europa Center es un conjunto de edificios con comercios, tiendas, lugares de recreo y oficinas. Inspirado en los centros comerciales americanos, su construcción fue decidida justamente después de la construcción del Muro de Berlín (1963-1965). Su torre, con una altitud de 103 metros, hace brillar en la cumbre la estrella de la firma automovilística Mercedes Benz y se terminó convirtiendo así en un símbolo de la Berlín Occidental.

tras la intervención de la policía. El cantante cubano Joaquín La Habana, desnudo, cubriéndose en una estola, hace una coreografía flirteando con el trance. La presencia de este artista en el *happening* refuerza todavía más el propósito político del film. Cantante, bailarín, travesti, performer, vive en Berlín desde 1982 y en su arte entremezcla el baile, el ballet, la ópera, el teatro, el folclore cubano y los rituales religiosos. Así, su práctica artística se caracteriza por la diversidad y por la abolición de fronteras, relacionando la música ritual con la música clásica y latina, el jazz y el funk. Espriritualmente, se inscribe en la tradición de los chamanes de la Santería, extrayendo sus raíces de la cultura Yoruba de África occidental y proponiendo en sus performances experiencias metafísicas donde se aborda la exploración del yo interior. Aquí, los cuerpos entremezclados en un mismo ritmo se relacionan gracias a la experimentación de lo vivido y de la ciudad, entremezclando la relación con uno mismo, el grupo y el mundo. Esta comunión a través del trance, divulgada para abolir las distancias sociales o psicológicas, remite a la estrella de David pintada sobre el Muro delante del cual se para el grupo, expresándose, siguiendo el ejemplo de diferentes escenas en el largometraje, como una reflexión sobre la aceptación de las particularidades individuales y del peligro de los espíritus separados por paredes.

La policía intenta detener a los bailarines, lo que muestra todavía más la intención del cineasta de criticar el racismo. Mientras que un policía insiste en la importancia de que el cubano muestre su documentación –solamente él, el único individuo de color del grupo–, el otro policía aprueba esta acción replicando: "Alemania tiene que quedar limpia". Esta actuación remite a varias secuencias en las que los personajes son filmados cerca de lugares asociados a la dictadura nazi; secuencias que pueden pensarse un pretexto para subrayar la importancia de trabajar sobre la memoria del Tercer Reich, aludiendo con cinismo a su insuficiencia. En ellas, los diálogos de los protagonistas evocan las ideas antisemitas, los gestos racistas y los comportamientos fóbicos en contra de homosexuales o transexuales. Hay una escena en la que dos mujeres sentadas delante de un búnker hablan de su pertenencia a la comunidad judía, y una de las dos confiesa que ha sufrido ataques o palabras antisemitas en Berlín, insistiendo en la importancia de permanecer alerta ante cualquier forma de racismo, mientras que en segundo plano vemos sobre el muro del búnker una cruz gamada pintada con pintura roja.

Hay otra secuencia muy representativa con respecto a las intenciones del cineasta: al pie de la Columna de la Victoria (*Sie-*

gessäule[4]), una de las dos mujeres mencionadas en la escena anterior habla con un hombre al que le cuenta el pasado nazi de su abuelo. Esta escena aparece después de una serie de planos que sobrevuelan un edificio construido bajo el Tercer Reich y el conjunto estatuario del Estadio Olímpico (*Olympiastadion*). La pareja se abraza con convicción fundiéndose por completo e ignorando los antagonismos memoriales. Al pie del símbolo de la reunificación alemana, se muestran unidos en el presente hablando de la historia reciente. La Columna de la Victoria está incluida aquí en un conjunto de monumentalidades relacionadas con el fascismo; ha cambiado de un registro ideológico a un registro patrimonial y sirve como decorado de este diálogo entre los personajes.

ANTE LA COLUMNA DE LA VICTORIA, NEGACIÓN DE LA IDENTIDAD INDIVIDUAL FRENTE A LA HISTORIA COLECTIVA: *BILDNIS EINER TRINKERIN* (ULRIKE OTTINGER, RFA, 1979)

Bildnis einer Trinkerin representa la encarnación tanto de la unidad de la nación en un pasado lejano como de la fractura generada en un pasado más reciente. Aquí, la Columna de la Victoria se muestra todavía con mayor elocuencia como una síntesis de la memoria. Este film metafórico expone el gusto de la cineasta por las escenas teatralizadas hasta llegar a convertirlas en una forma de onirismo barroco, y esboza el retrato de una mujer afortunada y mundana que se traslada a Berlín para tomar libremente y ahogarse en el alcohol.

La Straße des 17. Juni, donde se erige la Columna de la Victoria, se convierte en decorado de las andanzas de la protagonista durante uno de sus periplos alcohólicos, acompañada por su cómplice, la "vagabunda del zoológico". La escena está precedida por una de sus derivas nocturnas que las han llevado a orillas del Muro y que acaba con un plano fijo donde, siguiendo el límite de la frontera, ambas mujeres desaparecen en la noche oscura al fondo del encuadre, con pasos inciertos. La iluminación de los faroles compone una imagen punteada.

4 Celebrando el triunfo de Prusia durante las "guerras de unificación" (1864-1870), la Columna de la Victoria encarna el advenimiento del Imperio alemán. En el principio fue colocada sobre la explanada delante del Reichstag. En 1939, las autoridades nazis la transfirieron a su emplazamiento actual, en el centro de la avenida que cruza el Tiergarten. El hecho de arrancar la columna se puede considerar como si quisieran recuperar un símbolo fuerte del triunfo del ejército alemán por un régimen militarista, el día anterior a la invasión de Polonia. Es también una negación de la continuidad arquitectural construida anteriormente con el Reichstag donde los dos monumentos conmemoran la unidad de la nación alrededor de un gobierno parlamentario.

En el plano siguiente, filmado ligeramente en contrapicado al nivel del suelo, vemos cómo sus piernas entran en campo: la heroína da un paso distinguido, altiva y en camisón, aunque insegura por el efecto del alcohol, y se dirige lentamente hacia la Columna de la Victoria.

Ella elige este lugar, esta calle, para tirar su bolso de mano, cuyo contenido se esparce sobre el camino. Se deshace así de sus objetos personales. Su cómplice recoge ciertas cosas. Un hombre recoge también una billetera e intenta acercarse a la protagonista para devolvérsela, pero, ante su indiferencia, renuncia a la idea y se dirige hacia la acera donde se sienta, depositando sobre el asfalto las cosas después de haber sacado una foto de cada una de ellas. Estas fotos se muestran en la pantalla, concediendo a su banalidad un valor casi documental, que oscila entre el archivo y la huella. Este método fotográfico podría evocar las escenas de investigaciones en las que cada pequeño detalle sirve para elucidar una desaparición, un asesinato. Dado que las fotos se convierten en huellas, es tentador leer esta serie de planos bajo el prisma de la identidad: la protagonista, al dejar su bolso, parece deshacerse de su propia identidad, inscrita en la documentación que llevaba en la billetera. Y también intenta deshacerse de su personalidad íntima, revelada en sus objetos banales, pero personales, contenidos en ese bolso de mano. Esta negación de su identidad se concreta en un lugar que representa la memoria de la nación encarnada en la Columna de la Victoria y está asociado al Muro: la elipsis temporal reúne los dos monumentos en un *continuum* histórico y memorial.

EL RESQUEBRAJAMIENTO DE LA CIUDAD DEBIDO AL DESDOBLAMIENTO DE LA PERSONALIDAD DE LA PROTAGONISTA: *DIE BERÜHRTE* (HELMA SANDER-BRAHMS, RFA, 1981)

Ciertos films muestran esta continuidad en su realidad topográfica durante el deambular de sus personajes o de sus recorridos en algún transporte. En la pantalla, muchas veces los protagonistas revelan la experiencia de la estratificación del pasado descrito en el territorio urbano. *Die Berührte* de Helma Sanders-Brahms es un ejemplo elocuente. La cineasta cuenta que quiso registrar la psicosis de una mujer esquizofrénica y, con ella, filmar "la locura de una sociedad glacial que ella quiere recalentar a través de su cuerpo en detalle" (Sanders-Brahms, 1981-1982: 37). Regularmente ingresada a un hospital psiquiátrico a pedido de sus padres, Veronika lucha por sobrevivir a situaciones que difícilmente soporta. La cámara capta el mal tiempo azulado cotidiano y la blancura del invierno berlinés en escenas sobre la deriva de la protagonista. En una fotografía muy contrastada, sus errancias aparecen como entreactos en los que la ciudad es tanto la aliada de

sus reencuentros como un espacio inerte y frío que se convierte en receptáculo de su sufrimiento.

La protagonista vaga por los barrios desfavorecidos encontrándose varias veces con el Muro y con la frontera afianzada, que aparece como un espejo de su doble identidad. Al borde del río Spree, Veronika pasa bajo un cartel que señala la Berlín Oriental y se cruza con dos mujeres. Una sucesión de planos muestra a la protagonista y luego a estos dos personajes. El Muro ocupa gran parte del campo de visión con una luz azulada: solo se oye el crujido de la nieve al ser pisada y el silbido del viento. La silueta de Veronika se corta contra la muralla de hormigón, entre grafitis que dicen "*Madness have gone!*" [sic]. Las dos mujeres se acercan a ella, giran a su alrededor y se marchan. La coreografía se repite. La protagonista es filmada con los brazos cruzados delante de la frontera. Los ojos con ojeras, un aspecto azorado, con un juego de contrastes fuertes que en un breve momento dan la ilusión de un film en blanco y negro. La aparición y desaparición de las dos mujeres genera confusión, lo que atormenta a Veronika. Su cara angustiada expresa la imposibilidad de escapar a esta pareja de desconocidas. En esa secuencia, este dúo nos hace pensar en la representación de la ciudad como una metáfora de su duplicidad, que refuerza la experiencia física que la protagonista tiene de la frontera, de este territorio dividido o, a lo mejor de manera más general, del mundo.

Esta escena dura unos cuarenta segundos y le sigue rápidamente otro vagabundeo por el borde de la frontera. A partir de la Potsdamer Straße, Veronika continúa su deriva hasta la Straße des 17. Juni, donde cruza la Columna de la Victoria y la Puerta de Brandeburgo, pasando delante de ella justo en el momento en el que cae la noche. Llega al Reichstag, donde entra en un coche. El lugar recorrido por la protagonista está filmado (en un plano conjunto): seguimos sus errancias con planos panorámicos que insisten en la continuidad del recorrido. Así como la muralla de hormigón divide la ciudad, estos dos lugares de memoria de la historia alemana están asociados, conectados, a través de los pasos de la protagonista.

En otra escena, la vemos después de haber escuchado en la radio las noticias sobre la guerra en Líbano, vestida por completo de negro, con una cruz alrededor del cuello, caminando por la nieve hasta la frontera y acostándose en el frío del invierno. Lejos resuenan tiros. Lentamente, después de haberse quitado su ropa, prenda tras prenda, se tumba desnuda sobre la nieve y cierra los ojos. Más tarde, al anochecer, tres soldados la encuentran helada. Esta escena va todavía más lejos que la anterior en la exhibición del malestar del personaje: desesperada en esta ciudad dividida, ella renuncia y elije la frontera como lugar de abandono: "interiorizando la fisura de la ciudad como

si fuera su ruptura interna" (Kieffer, 1981-1982: 36). Va más allá porque niega la violencia de un mundo en el que no se reconoce. El Muro se convierte, así, en un espacio límite: es el lugar de franqueo de un umbral hacia una última huida, definitiva, donde escucha el boletín radiofónico sobre la guerra en Líbano, conectándose de esta manera con un traumatismo de la guerra y con el miedo a nuevos conflictos.

LA EXPERIENCIA DE LA CORPOREIDAD DE UNA CIUDAD EN EL PASADO Y EL PRESENTE: *DOMINO* (THOMAS BRASCH, RFA, 1982)

Es una ciudad en el pasado-presente la que filma Thomas Brasch en *Domino*. Escritor y dramaturgo, Brasch se va de la República Democrática Alemana (RDA) como consecuencia del *asunto Biermann*[5], con su compañera Katharina Thalbach, quien actúa en tres de sus cuatro largometrajes dirigidos en Berlín Occidental. "Bonito por su sencillez", marcado por una "poesía intrínseca, no calculada, sin trucajes" (Sarafian, 1983: 54), este segundo film lleva a la pantalla las andanzas y los reencuentros de la joven actriz Lisa en una Berlín invernal, nevada, retratada como un lugar denso de historia, en el que el pasado reaparece incansablemente por todas partes. La película comienza con una cita de Robert Musil extraída de la novela *Grigia*, perteneciente a la antología *Tres Mujeres* (*Drei Frauen*), de 1924:

> Para cada ser humano, en un período determinado, la vida se ralentiza visiblemente, como si dudase entre continuar o cambiar de dirección. Es en este período precisamente, quizá, donde los accidentes tendrían lugar más fácilmente (1963: 9).

La cita de Musil está escrita con letras blancas sobre fondo negro, como es habitual en el cine mudo. Estas dos frases crean una atmósfera de desastre inminente, al insinuar una línea de fractura antes de que esta imagen se transforme en un fondo negro y se vea Kurfürstendamm decorada para fin de año. Varios planos fijos se suceden en la pantalla mostrando una multitud anónima. Un transeúnte es filmado durante un tiempo más prolongado desparramando rumores sobre los esfuerzos secretos del gobierno por falsear el índice de huelgas, mostrándolo más bajo que lo que en realidad era. Se establece un

5 *Nota de las editoras*: Con esta referencia, la autora alude al conocido caso de la expatriación del cantautor y poeta Wolf Biermann por parte de las autoridades de la República Democrática Alemana en 1976. Esta medida generó un escándalo internacional y una ola de rechazos dentro y fuera de la comunidad artística.

paralelismo preocupante entre militarismo y paro, en un contexto de tensión exacerbada entre los dos bloques protagonistas de la Guerra Fría debido al programa de misiles balísticos americanos. Durante el período del rodaje del film, de hecho, se produjeron varias manifestaciones en la República Federal como reacción en contra de la escalada armamentística.[6] En el segundo plano, la Iglesia del Recuerdo (*Gedächtniskirche*), con su campanario descabezado por los bombardeos, recuerda a la Segunda Guerra Mundial. Este prólogo –con la cita de Musil y el monólogo del transeúnte– crea un ambiente de tensión, deja prever los cambios drásticos del futuro y se mete poco a poco en la cotidianeidad de la protagonista.

De día o de noche, ella recorre la ciudad, cruzando los monumentos que refieren al pasado demasiado presente. La Iglesia del Recuerdo aparece varias veces. También se ve el Schillertheater, donde ella es actriz. Este "escenario del pueblo", construido a principios del siglo pasado, tiene una agitada historia y parte de ella se vio reflejada en su apariencia, como la reconstrucción que atravesó a finales de los años treinta para ser adaptado a la arquitectura nazi. La Columna de la Victoria evoca el nacionalismo fascista y sus consecuencias, pues el Muro está, además, a dos pasos. El Muro en sí no se muestra, pero es como si los monumentos, que son escrituras del pasado, le dieran visibilidad, puesto que están cerca topográficamente y en continuidad histórica con él.

El Reichstag, última etapa de un recorrido de Lisa, es tal vez el edificio filmado donde el acercamiento es más tangible. Literalmente al pie del Muro, encuadrado al sur y al este por la muralla de hormigón, el edificio representa todo este peso del siglo XX en su cúpula demolida, incendiada en la noche del 27 de febrero de 1933. El edificio se asocia definitivamente a las leyes de los poderes totalitarios, durante la etapa decisiva de la instauración del sistema totalitario nazi.[7] La noche del 31 de diciembre, Lisa deambula por Berlín. Los planos en contrapicado captan el cielo iluminado por los fuegos artificiales, siguiendo el recorrido de los cohetes

6 La crisis de los Euromisiles, intensificando las tensiones ya existentes entre los dos bloques, empieza con la instalación por parte de los soviéticos, sobre su territorio, de misiles de rango mediano, los SS-20, que podían llegar muchísimo más lejos que las zonas cercanas a sus fronteras. La respuesta occidental fue la colocación en la República Federal de Alemania de misiles americanos, los Pershing II. Esta decisión fue tomada en la cumbre del OTAN de diciembre de 1979. En varios países,particularmente en Alemania, se produjeron movimientos de protesta pacífica por el desarme en Europa.

7 Como consecuencia del incendio del Reichstag, el 24 de marzo de 1933 fue promulgada la "Ley" autorizando a Hitler, canciller al poder desde hacía menos de dos meses, a gobernar directamente por decreto, sin necesidad de pedir una aprobación parlamentaria.

que explotan. Unos chicos disfrazados de cowboys tiran petardos con pistolas falsas. El negro y blanco de la película crea un contraste en el que el lanzamiento de los fuegos despliega toda su fuerza. El recorrido la lleva delante del Reichstag. Sobre la plaza, encuentra a una chica que le pregunta si no está congelada y le ofrece su sombrero. Lisa lo acepta y se lo cambia por su abrigo. Al ver a Lisa, la chica exclama: "Ahora parece que vas a la guerra".

Esta secuencia fantasmagórica concreta las pesadillas de Lisa y sus angustias comienzan a evidenciarse. La comparación entre los fuegos artificiales y las bombas se hace más patente con el comentario de la chica respecto de la conexión entre la errancia en la ciudad y la guerra: los fuegos artificiales remiten al surgimiento de los conflictos de guerra en los años ochenta y el Reichstag completa el reenvío directo al pasado.

Esta escena entra en diálogo con una sesión de proyección en el abandonado Hebbel Theater donde el amigo de la protagonista Wicki ha establecido su residencia. Es un personaje impregnado de la figura de un duelo imposible, esta vez menos íntimo, más colectivo del Tercer Reich: el peso de su pasado de militante anti-nazi y los recuerdos de su encierro en el campo de concentración suspenden la posibilidad de vivir su propio futuro. Proyecta sobre una sábana blanca los fragmentos de películas de guerra, imágenes de archivo que explican que fueron rodadas en Rusia en 1941. Son las únicas imágenes en color del largometraje, poniendo abiertamente una distinción temporal a través de esta mezcla entre el blanco y negro y el color. Este último se asocia al pasado, en una inversión de la distribución de los tiempos normalmente empleada. La policromía de las imágenes de archivos del segundo conflicto mundial está asignada solamente a la memoria de Wicki.

> [El color] atestigua no solamente el hecho de volver al presente y al universo actual de los personajes, sino que es más como un desplazamiento de las fronteras entre los recuerdos y la actualidad. Lo que se constituye en memoria se muestra, no solamente en el sentido de que aparece a la conciencia, sino en el sentido de que se materializa. El color es de nuevo una encarnación, en el sentido de mostrar su presencia (Martin, 2013: 153).

Thomas Brasch parece utilizar el color en la inserción de estos planos de archivos diegetizados para fundamentar su aspecto factual, para acentuar lo tangible de la experiencia de la guerra del personaje, mientras que la monocromía muestra la distancia que separa al cine de la realidad, envolviendo los dos en el mismo universo diegético. En este sentido, el cineasta explica:

> Tengo que tratar a Berlín como si se tratara de un terreno de experiencias en que sitúo a mis personajes, en que intento traducir ciertos conflictos existenciales que me parecen típicos de hoy en día. Intento componer en mis películas una ciudad que se parece a Berlín, sin duda, sin jamás pretender identificarme completamente. Se trata de una Berlín que es personal para mí, componiendo el presente y el pasado. Hay que hacer como Joyce con Dublín: componer una ciudad a partir de nuestra imaginación y jamás contentarse con lo que está dado. Heine dice que "Hoy es el hijo de ayer", lo que no existiría sin este pasado. Es un problema muy "alemán" el de concebir la existencia del presente por la mediación del pasado (…) Berlín me parece la única ciudad en el mundo donde el pasado es directamente visible (en Celemenski y Menil, 1983: 33).

Así, los fragmentos elegidos de la vida cotidiana y los fragmentos de la ciudad llevan esta pintura en blanco y negro como un ida y vuelta continuo entre el presente y el pasado. Después de unos días, la mujer joven se hunde en un malestar existencial, perdiendo contacto con la realidad e interpretando una serie de eventos como si fueran signos preocupantes. Pesadillas y visiones surgen de manera abrupta varias veces, hechas de recuerdos de la infancia y de recuperación de la cotidianeidad a través del inconsciente. Un juego de dominó aparece en varias escenas y se puede ver en los rectángulos blancos con puntos negros una metáfora del azar controlado, en su inevitable vinculación con la pérdida del control sobre los acontecimientos: el arduo control de la evolución de la vida hasta que uno se siente "dominado" por el pasado que está demasiado presente y por el futuro incierto. La gran historia y la historia íntima se entremezclan en la vida diaria de esta mujer joven. Ocupada por un presente que ha dejado de estar y un pasado que resurge sin parar, Lisa tropieza en esta Berlín en la que el espacio urbano actúa como un almacén colectivo de recuerdos y de hechos traumáticos.

LA CIUDAD, ESPEJO DE LA HISTORIA: *DER HIMMEL ÜBER BERLIN* (WIM WENDERS, RFA, 1987)

Como un almacén colectivo de recuerdos, Berlín domina la pantalla en *Der Himmel* über *Berlin* de Wim Wenders (traducida literalmente como *El cielo sobre Berlín*, pero también conocida por el título alternativo de *Las alas del deseo*). Entre fábula metafísica y poema urbano, esta película pone en escena dos ángeles en el cielo de Berlín recorriendo la ciudad y trayendo un auxilio imperceptible a los ciudadanos. Los personajes son invisibles para la mayoría de los habitantes de la ciudad: solamente los niños parecen verlos, según lo confirman

sus miradas a cámara. Entender la melodía del mundo, ver la ciudad, observar el presente y examinar el pasado; estas son las claves de este largometraje que se parece a un cuento filosófico, a una metáfora de dos mundos que se mezclan.

La cuestión de la performatividad de la memoria, que atraviesa el conjunto del largometraje, está particularmente presente durante una secuencia larga que se abre con un plano sobre el ángel Damiel sentado sobre la estatua de la Columna de la Victoria y termina sobre la antigua Potsdamer Platz al pie del Muro. Apostado en su "refugio", Damiel oye el susurro de un hombre mientras la cámara filma Berlín desde la Columna del Oeste hacia el Este y esto constituye un recurso fílmico a partir del cual son abolidas las fronteras a través del sonido y la imagen. Sigue una escena en la que, gracias a un procedimiento de escritura polimórfica, se entremezclan fragmentos de memoria e imágenes de la historia. El personaje de Homer, interpretado por Curt Bois (un renombrado actor de cine de los años veinte que huyó del nazismo), ocupa la pantalla y escuchamos sus recuerdos a través del ángel Cassiel. Estos recuerdos se revelan en primer lugar en la Biblioteca Nacional (*Staatsbibliothek)*, construida en los años sesenta cerca del Muro. En este lugar dedicado intrínsecamente a las conversaciones sobre la memoria, Homer hojea un álbum de fotografías –*Les hommes du xxe siècle*– tomando una parte del proyecto epónimo de August Sander que, con sus fotografías, ofrecía una cartografía social de su época a través de retratos de individuos desde los muy humildes hasta los más ricos. A partir de estas huellas en papel, reaccionan las imágenes de archivo mostrando las filas de cadáveres en las calles de la ciudad a fines de la Segunda Guerra Mundial: la filmación de este material corta los planos en los que Homer hojeaba el álbum de fotografías como forma de superposición de referencias.

En la escena siguiente, se lo ve caminando por la antigua Potsdamer Platz seguido por el ángel Cassiel. Camina por este lugar vacío, abandonado al pie del Muro. Se evoca este lugar como un sitio muy animado en los años veinte; como un lugar de prestigio de la cultura berlinesa. Se lo recuerda también por la llegada de los nazis al poder y la dictadura que siguió. Sus pensamientos aparecen como voz en off y la inserción de un travelling con imágenes de archivo sobre Berlín en ruinas de 1945 muestra el Muro, que se ve en segundo plano, pero que es central en sus pensamientos sobre la historia del siglo XX. Mientras la continuidad espacial y temporal se rompe de esta manera, el relato introspectivo del narrador no quiebra la narración, pero sí sugiere que "[l]a destrucción del lugar hasta su estado actual es paralela a la Segunda Guerra Mundial" (Magofsky, 2009: 73-74). El Muro se inscribe históricamente en el siglo XX que termina: se convierte en el soporte

de un cuestionamiento a los recuerdos del nazismo, pero también de sus consecuencias históricas: la división de Alemania y la existencia misma del Muro.

Estas referencias múltiples, soportes conectados, refieren siempre a la memoria de Berlín y también de Alemania. Solo los niños y los *personajes-medium* pueden percibir a los ángeles: los primeros pueden verlos y los segundos, solo oírlos. Ellos son "como superficies sensibles (…) que repercuten y refractan esta memoria plural alojados en los pliegues de la ciudad" (Habib, 2008: párr. 3). Aquí, es la cámara cinematográfica la que oficia de "ojo", mostrando lo que solo ellos pueden descubrir. Esta memoria mediatizada está hecha tanto por recuerdos individuales en relación directa con los personajes, como por fragmentos colectivos de la gran Historia. Esta que pesa sobre Berlín.

De acuerdo con Marc Augé (2001), la ciudad de Berlín hace referencia a la historia del siglo pasado y es un testigo activo de un nuevo siglo que comienza (p. 4): precisamente este aspecto de Berlín Occidental es el que se exhibe en las películas tratadas. Los ejemplos elegidos proponen comprender cómo los cineastas del oeste alemán escriben, a través de imágenes filmadas, sobre y por el espacio urbano. Como si uno estuviera hojeando un álbum de recuerdos. Como un sismógrafo de la historia que el presente no es capaz de aliviar. Los cineastas convocan las imágenes de la frontera y convierten al Muro y a su arquitectura en objetos performativos. A través de la atención depositada en los monumentos, se cuenta la historia reciente, se construyen los territorios de la Guerra Fría, se impregna el espacio urbano con estereotipos que estorban y con el pasado que se re-actualiza. La ciudad parece saturada de este peso urbano, de este peso de su historia. El palimpsesto es imborrable, las huellas son como cicatrices y ciertos personajes parecen secuestrados por el pasado. Luchan con el espacio y con el tiempo y su propia conciencia se complejiza a causa de la experiencia en esos territorios. A partir de los años setenta, la imagen filmada de los lugares emblemáticos aquí citados muestra el trabajo doloroso de la memoria sobre el pasado del Tercer Reich. La ciudad "fénix"[8] es testigo de su capacidad de levantarse del caos después de 1945 y está convertida hoy en una ciudad-memoria: un espacio urbano que no puede deshacerse de este pasado que no pasa.

8 Véase "Berlin tendances" (1996).

BIBLIOGRAFÍA

Augé, M. (Agosto 2001). La frontière ineffaçable. Un ethnologue sur les traces du Mur de Berlin. *Le Monde diplomatique*, 4.

"Berlin tendances" (1996). *Le carré bleu revue internationale d'architecture,* 2/96, 7.

Bomy, Ch. (2013). Happenings étudiants et théâtre de rue. En Ch. Bomy, A. Combes y H. Inderwildi (Dirs.), *Contre-cultures à Berlín de 1960 à nos jours. Cahiers d'Études germaniques,* 64, 57.

Celemenski, M. y Menil, A. (1983). Berlin vu par… Thomas Brasch. En *Cinématographe,* 89, 33.

Habib, A. (2008). Les anges de l'histoire. *Hors Champ.* Recuperado de http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article312.

Haustrate, G. (1979). Ballade entre deux mondes. *Cinéma,* 247-248, 126.

Kieffer, A. (1981-1982). La fille offerte. *Jeune cinema,* 139, 36.

La Rocca, F. (2013). *La ville dans tous ses états*. París: CNRS Éditions.

Magofsky, B. (2009). *Berliner Mauer und Deutsche Frage im bundesrepublikanischen Spielfilm 1982-2007*. Hamburgo: Diplomatica Verlag GmbH.

Martin, A. (2012). Performativité. *Effets de présence.* Recuperado de https://effetsdepresence.uqam.ca/publications/definitions/performativite.html#andr%C3%A9e-martin.

Martin, J. (2013). *Le cinéma en couleurs*. París: Armand Colin.

Miard-Delacroix, H. (2010). Le Mur comme matérialisation de la démarcation dans l'Allemagne divisée. *Allemagne d'aujourd'hui,* 194, 76-85.

Musil, R. (1963). *Trois femmes* [*Drei Frauen*]. París: Seuil.

Sanders-Brahms, H. (1981-1982). La fille offerte. *Jeune cinema,* 139, 37.

Sarafian, J-C. (1983). Allemagne années. *Cinéma,* 298, 54.

Schlögel, K. (2003). *Im Raumelesenwir die Zeit.* Über *Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. Munich/Viena: Carl Hanser Verlag.

Ewa Pytel-Bartnik

RECUERDOS DE BERLÍN. ACTOS PERFORMATIVOS EN LA NUEVA LITERATURA ALEMANA

El presente ensayo propone una lectura sobre los actos performativos en la literatura alemana después de la caída del Muro, considerando cómo los escritores Peter Schneider, Annett Gröschner y David Wagner presentan en sus obras su visión literaria sobre la historia de Berlín. Para explicar la especificidad de los actos performativos, este artículo se inspira en las teorías de Walter Benjamín, Karl Schlögel, Aleida Assmann y Michel de Certeau.

> Ninguna ciudad, y definitivamente no Berlín, tiene lugares que, por su forma, refieran a un solo recuerdo o recuerdos a los que se les pueda asignar, solamente, una única significación (Eckhardt, 2009: 99).[1]

Los textos literarios que estudiamos en este artículo fueron publicados después de 1989. Teniendo esto en cuenta, en este artículo queremos analizar cómo estas obras pueden ser leídas como literatura de la memoria por la manera en que construyen imágenes urbanas cargadas

1 En alemán: "Keine Stadt, Berlin schon gar nicht, hat Orte, die nur eine Form von Erinnerung hervorgerufen oder Erinnerungen nur eine einzelne Bedeutung zuweisen können".

de recuerdos referidos a la historia de Berlín. El título de este artículo sugiere ya la existencia de los actos performativos dentro de la nueva literatura alemana y, a su vez, sugiere que los recuerdos también pueden ser pensados como actos performativos. Las obras analizadas son ficciones y es en los modos en que presentan los temas referidos al pasado donde ponen en escena la memoria urbana, como si fueran huellas de la historia que el lector descubre leyendo la novela. En el acto de escritura, se muestra la dimensión performativa de la ciudad y el lector la descubre, por su parte, en el acto de leer. Así, proponemos pensar que es en la interacción entre la escritura y la lectura donde se crea esta dimensión performativa que actúa sobre la historia urbana de la capital alemana.

Los escritores que tomaremos provienen de Alemania Oriental y Occidental y tratan dos temas: la vida después de 1989 y la vida en general en Berlín tras la reunificación. De Peter Schneider (Lübeck, 1940) analizaremos *Eduards Heimkehr* (1999); de David Wagner (Andernach, 1971), sus ensayos urbanos *Welche Farbe hat Berlin* (2011), y de Annett Gröschners (Magdeburg, 1964), las novelas *Walpurgistag* (2011) y *Mit der Linie 4 um die Welt* (2012). En estas obras, el carácter performativo de la memoria literaria se inspira en la situación urbana de Berlín.

Es dable mencionar que el interés en este tema en la literatura y como tema de investigación tuvo un momento de auge entre 1995 y 2000 (Ledanff, 2009: 10). Susanne Ledanff (2009) describe esta tendencia como una "literatura de metrópolis" que refiere a las transformaciones de la ciudad (p. 9). A partir del año 2000, el tema comenzó a tener menos tratamiento,[2] pero todavía escribir sobre Berlín como lugar de la historia en relación con el espacio constituye una tendencia importante en la literatura alemana.[3] Precisamente, el intercambio entre la memoria y el olvido, el borramiento de algunos *modos de hacer* propios de épocas determinadas, o el peso de ciertos lugares y ciertas tendencias arquitectónicas son problemáticas centrales en Berlín. Desde este punto de vista, Berlín no puede compararse con ninguna otra ciudad de Europa.

BERLÍN, PALIMPSESTO URBANO

Sin duda, la historia urbana de Berlín es impresionante. En este sentido, es importante considerar que Berlín fue la capital del Imperio

2 Sobre literatura de la metrópolis, véase Ledanff (2001).

3 Como ejemplo de la variedad de ficciones literarias desarrolladas en torno a Berlín, puede consultarse la selección presentada en https://www.perlentaucher.de/stichwort/berlin/buecher.html.

(1871-1918), luego de la República Socialista Libre (el 9 de noviembre 1918), de la República de Weimar (1919-1933), del Tercer Reich (1933-1945), de la República Democrática Alemana (RDA) (1949-1990) y, a partir de 1990, nuevamente la capital alemana y un símbolo de la reunificación del país. En cada uno de estos períodos, se desarrollaron tendencias arquitectónicas, inspiradas en muy disímiles convicciones ideológicas, que fueron dejando su huella en la ciudad.

Las obras literarias que se estudian en este texto son autobiográficas y se inspiran en la historia. Peter Schneider, Annett Gröschner y David Wagner ponen en escena actos performativos y los textos nos invitan a analizarlos a partir de de la teoría de la memoria y de conceptualizaciones del espacio. Es así como este ensayo dialoga con la importancia del giro espacial y el giro topográfico para los estudios literarios.[4] En este ensayo trabajamos con conceptos de Walter Benjamin (1982) para pensar cómo el pasado se concreta en el espacio (*raumgewordenen Vergangenheit*) (p. 1041); también retomamos la figura del *flâneur* –la persona que deambula por la ciudad– y su manera de describir el paisaje urbano. El espacio urbano ha inspirado también los textos de Karl Schlögel (2003): su manifiesto sobre la historia tiene una relación directa con el espacio (*History takes place)* (p. 70). Finalmente, las perspectivas de Aleida Assmann sobre la ciudad como palimpsesto[5] resultarán fundamentales a la hora de investigar sobre la historia y su relación con el descubrimiento de ciertos lugares (Benjamin, 1984: 486).

El hecho de desenterrar fragmentos del pasado genera una experiencia urbana significativa. En su famoso libro sobre *Los pasajes*, Benjamin observa las galerías desde una perspectiva histórica, de manera que se convierten en un lugar en el que se puede hacer una historia de los espacios. Circulando a través de ellos, el *flâneur* observa la heterogeneidad urbana a través de las capas históricas del paisaje urbano (Benjamin, 1982: 524). En el asfalto sobre el que el *flâneur* camina, resuenan sus pasos de manera inspiradora. El *flâneur* es también un lector del tiempo, en tanto que en su andar lleva consigo recuerdos de la ciudad. Assmann (2009: 18) señala, como Benjamin, que la arquitectura es un modo de materializar el tiempo e interpreta el paso del tiempo en la ciudad moderna a través de su forma de palimp-

4 Véase Döring y Thielmann (2008), Gajdis y Mańczyk-Krygiel-Bern (2016), Günzel (2007), Marszałek y Sasse (2010) y Rybicka (2014).

5 Como explica, la arquitectura de la ciudad se puede describir como una tercera dimensión del palimpsesto debido a las deformaciones o la reescritura. Aleida Assmann describe cómo la historia tiene lugar en la ciudad (*Geschichte findet Stadt*). Se puede citar también a Reinhard Koselleck que lo describe como "historias del tiempo" (*Zeitschichten*).

sesto. Así, la autora destaca la importancia del espacio en la historia. Algo que también hará Schlögel (2003), quien propone que los lugares son como narradores. Sólo es necesario cultivar la conciencia de esta dimensión para poder escuchar su narración. Los lugares en general suelen pensarse en términos simples, sin vincularlos directamente a un imaginario. El autor explica que tienen una existencia muda, ciega, no desarrollada. Por esto es muy importante la educación de la imaginación sobre el espacio, así como la explicitación y promoción de la conciencia sobre nuestras relaciones con el espacio. Algo que para Schlögel (2003: 43) supone una ganancia inestimable.

Narradores que pasean y protagonistas que se desplazan en estas obras me llevan a citar una última referencia para fundamentar mi reflexión sobre la performatividad de la memoria literaria sobre Berlín. Michel de Certeau, en su libro *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer* (1988) y en el marco de sus teorías de la cultura, investiga sobre la historicidad de los espacios urbanos y también sobre la diferencia entre el *lugar* y el *espacio*, oposición cuya definición por parte de De Certeau es interesante para entender el carácter performativo de los recuerdos. Así, la esencia fundacional de un lugar radica en el hecho de que representa una cierta constelación temporaria de puntos fijos que ofrecen una organización estática, mientras que el espacio crea otro efecto porque puede estimular un cambio en esta organización espacial (p. 345). Es como una red de elementos en movimiento. Es también un resultado de actividades que crean un cierto sentido que dura más en el tiempo. El espacio nace como consecuencia de las prácticas; es decir, las prácticas –cada una de las *artes de hacer*– se relacionan a través de los lugares en que se desarrollan. Un ejemplo de una práctica en una ciudad es caminar, y esto tiene un sentido importante en el planteo de De Certeau. Lo que experimenta el peatón en el espacio urbano a través de sus pasos construye una retórica. Caminar tiene una retórica. Es esta acción de caminar, pasando por los temas que representan la historia, lo que crea esta relación entre el espacio y la historia (p. 346).

Para De Certeau, el uso del lenguaje es fundamental para la transmisión de las nociones de lugar y de espacio. Explica que el acto de caminar es para el espacio urbano lo que el acto del habla es para la lengua. Si seguimos las ideas de este autor, se puede decir que los transeúntes se apropian del espacio urbano a través de el acto de caminar, lo que resulta comparable con la manera de apropiarse de un idioma a través de los actos de habla. Los lugares se convierten en espacios gracias a las narraciones sobre ellos. Entonces, podemos pensar que las escenas literarias sobre la historia son construcciones subjetivas de los recuerdos y dan lugar cada vez a algo nuevo, a una nueva interpretación, subjetiva, personal.

LA HISTORIA DESAPARECE DEL MAPA URBANO

En la novela de Peter Schneider *Eduards Heimkehr (La vuelta a casa de Eduardo,* 1999) se cuenta la historia real del fabricante de zapatos Marwitz, de origen judío. La historia empieza cuando el protagonista, Eduardo, después de una estancia de varios años en California –donde tiene una mujer (Jenny) y tres hijos– regresa a Berlín por dos razones: por un lado, es invitado por un Instituto de Biología Molecular en Berlín Oriental para seguir con sus investigaciones científicas; por otra parte, ha heredado una casa de alquiler en el distrito berlinés de Friedrichshain. Eduardo quiere regresar por un tiempo e intentar comenzar con nuevos temas de investigación, por lo que acepta el puesto de investigador y la herencia.

La novela empieza con el regreso del protagonista a Berlín y su consiguiente redescubrimiento de la ciudad después de haber pasado varios años en California. Debido a las obras de modernización, la capital reunificada le resulta una ciudad desconocida y caótica. Caminando por Berlín para llegar a la casa que heredó en el Este, el protagonista se siente perdido. Lleva el mapa de la ciudad en la mano con las indicaciones del Muro y camina. El punto de vista de la descripción está depositado en el narrador (Schneider, 2000: 23). En la novela, Berlín es como un espejo de la sociedad durante la reunificación alemana de 1989/1990 y el período posterior que conllevó cambios en la arquitectura y los lugares conflictivos en relación con el pasado nazi. De manera evidente, la ausencia del Muro es la guía de la percepción urbana de Eduardo: su falta lo lleva a imaginarlo, redescubriendo así los espacios urbanos. Con cada paso, observa y experimenta las complejas huellas del pasado. Cuanto más imponentes y radicales son las construcciones y las obras de destrucción posteriores a la reunificación, más recuerda el protagonista la historia invisible de la ciudad. La metamorfosis de Potsdamer Platz aparece como una revelación, como excavaciones de la historia que se inscriben en los lugares del presente. La topografía de la historia remite a Eduardo a la Berlín de los años veinte, a la posguerra y a la división de Alemania. Berlín se convierte finalmente en esta novela en un espacio de recuerdos, en el que las memorias colectivas del Este y el Oeste, de alguna manera, rivalizan. Este conflicto se muestra en la discusión sobre la destrucción del Palacio de la República (*Palast der Republik*). Con este tema, Peter Schneider aborda un problema de fondo de la historia común del país: mientras que para los alemanes del Oeste la demolición del Palacio era un acto importante de "descontaminación" (Robin, 2002: 121-124) de la historia de los regímenes de la RDA, para los berlineses del Este (sobre todo para quienes nacieron luego de 1976, después de la construcción del "Palazzo Prozzo"), significaba una ruptura con su

propia historia. Así, aunque se presenta como una ficción literaria, la novela de Peter Schneider es también un documento de una época.

FLÂNERIE Y RECUERDO

En la novela de David Wagner *Welche Farbe hat Berlin* (*Qué color tiene Berlín,* 2011*),* el pasado se inscribe en las fachadas de las casas, en los patios interiores, en las calles no transitadas o sin nombre. El lector sigue al *flâneur*-narrador en su camino por el espacio urbano. Leer se parece a una caminata observando la ciudad. El procedimiento de la narración sigue bastante el mapa actual y el antiguo, o muestra lo que ahora es invisible, lo que permite al lector imaginar el pasado, reconstruir la historia caminando a través del espacio urbano (cfr. Pytel-Bartnik, 2016). El caminante-observador ve las tiendas y las oficinas como vidrieras y goza del silencio de la noche con poco tráfico en las calles. La arquitectura de la ciudad a la que refiere –como puede ser el Volksbühne o las ruinas de Pfeffenberg, la antigua cervecería en Prenzlauer Berg– son representaciones de topografías verdaderas, reales, que uno puede encontrar en el mapa de Berlín, que, por un lado, crean la estructura histórica del texto de Wagner y, por otro, sirven para que el lector se oriente y se imagine la historia cuando lea sobre la *flânerie* literaria.

En los capítulos siguientes, el narrador vaga, camina lenta y pensativamente cuando cruza los barrios del Este y del Oeste de Berlín. Muchas veces está solo, otras tiene un acompañante (L., M., R. y W.). Pasa por lugares que han jugado un papel importante en la historia de la ciudad y del país. Vuelve a veces por ciertos caminos, que tienen en el texto una función importante para la memoria y para el lector, y así navega entre las huellas de la historia alemana. Bernauer Straße, Schönhauser Allee, Eberswalder Straße, Pariser Platz, Alexanderplatz, Potsdamer Platz, Theodor-Heuss-Platz, Wittenbergplatz, Kurfürstendamm, Flughafen Tempelhof y Kreuzberg forman parte de las narraciones históricas que representa la novela. Como arquitectura de la memoria, aparece también en el libro de Wagner el Monumento a los judíos de Europa asesinados y el autor dedica a este tema un capítulo, el cual podría cotejarse con la experiencia de los visitantes de este monumento en Berlín. También el narrador y el lector del libro de Wagner se apropian del sitio urbano y lo transforman en el transcurso de la interpretación, construyendo así un nuevo espacio subjetivo para los recuerdos.

Uno de los caminos de la memoria para el narrador lo lleva al barrio Grunewald en el Oeste, que con el Teufelsberg –un cerro artificial creado durante el nazismo y donde luego se instaló una estación de control aéreo y vigilancia al mando de las fuerzas armadas estadouni-

denses cuyas torres (hoy vacías) aún marcan su paisaje– establece una relación con dos épocas del pasado: la Segunda Guerra Mundial y el período de la Guerra Fría. Como este ejemplo ilustra, puede decirse que parte de los argumentos del libro[6] se basan en una historia urbana que no es directamente perceptible para alguien que no conoce bien Berlín, pero el camino indicado permite descubrir esta historia. El lector no berlinés debe inmiscuirse en el laberinto del texto, descubrir por sus propios medios los espacios urbanos y aprehender su dimensión histórica. La decodificación se lleva a cabo en la instancia de lectura, que tiene que identificar esa relación entramada en lo que casualmente cuenta el narrador en ciertos lugares urbanos, una calle, una plaza, un restaurante o una casa. Tiene que descubrir por sí mismo cómo se puede entender este mundo topográfico y sus referencias históricas. La referencia topográfica[7] en la literatura de Wagner, por un lado, se apoya en los recuerdos y en el trabajo de imaginación de los lectores y, por otro, exige la creación de nuevos espacios de recuerdo, en el sentido en que De Certeau lo ha definido. Si el lector busca durante la lectura de Wagner sus referencias en Internet, se convertirá en un *flâneur* digital, cuya búsqueda lo lleva a los lugares a través de estos nuevos caminos virtuales de la memoria. El acto de leer remite de esta manera a los actos performativos de memoria: al leer estos textos construimos nuestro propio recorrido urbano, así como al recordar construimos el pasado.

NARRACIONES SIMULTÁNEAS, RECUERDOS (URBANOS) DELA HISTORIA

Con *Walpurgistag* (2011), Annett Gröschner ha logrado contar el pasado reuniendo de manera simultánea dos períodos difícilmente asociables en una sola narración. También ha conseguido escribir un texto de ficción sobre la sociedad alemana que al mismo tiempo es un documento histórico sobre ese pasado (cfr. Pytel-Bartnik, 2015). Los personajes de la novela son verdaderos prototipos. Gröschner armó la novela sobre estratos concretos de la historia urbana y ha incluido a los personajes en su contexto. En la articulación de sus historias de vida y sus historias de familia, la novela reúne objetos privados –como muebles, utensilios, fotos, recuerdos individuales de los ciudadanos– y también recuerdos del espacio público de Berlín –como las calles, edificios, barrios (Mitte, Prenzlauer Berg, Neukölln, Zehlendorf, Charlottenburg)– que construyen una relación con el pasado de la ciudad y

6 Como el capítulo "Weisse Nacht", apartado "Falkensteinstraße, Ecke Schlesische Straße" (Wagner, 2011: 12).
7 Refiero al concepto de Dünne (2009: 10).

del país, y así se convierten en historias sobre ese pasado.

En el trabajo de la autora, resuenan las concepciones de Walter Benjamín en lo que respecta a la experiencia de la ciudad en la que el pasado, el presente y el futuro se reconocen en un solo acto, y su vinculación con la ruptura de la historia alemana durante el siglo XX. En cada capítulo de la novela aparece el carácter de palimpsesto de la capital alemana. En *Walpurgistag* aparecen personajes de varias edades y con orígenes muy distintos. El principio de este procedimiento narrativo puede ser leído como un montaje debido a la manera en que se utiliza el idioma y el género de la narración en que remite a la novela *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblins (1929). La estructura de la novela es un collage, las acciones tienen lugar en un solo día –el 30 de abril– y lo que se vive muestra el pasado, el presente y el futuro. De esta manera, los personajes reflejan cuestiones típicas de la ciudad.

El texto comienza con una introducción, en la que el lector conoce al narrador omnisciente, el vagabundo Alex. El narrador se encuentra en Alexanderplatz, con el reloj mundial de fondo, en un café que existió durante el período de la RDA. La posibilidad de recordar de esta manera es fundamental en la novela. El reloj mundial –que indica la hora en las 24 zonas horarias del mundo– es como un fósil de la RDA en el año 1969. En su momento, buscó ser un símbolo de la amistad entre los pueblos y de la apertura del mundo. Esto aparece resaltado por el personaje Alex, quien comenta que en ese país la gente puede viajar a través del globo con un solo dedo (Gröschner, 2011: 18). Esto, sin embargo, resulta algo paradójico si se considera el año de su construcción, poco tiempo después de la construcción del Muro de Berlín.

En el texto de Gröschner aparecen personajes que tienen una relación muy fuerte con el pasado de la guerra y el pasado de la RDA; es decir, con el pasado de Alemania. Al caminar, al moverse por la ciudad, construyen recorridos por el espacio urbano de Berlín y crean ecos del pasado. Por ejemplo, Gerda Schweickert, representante de la generación de la guerra, trabajó como niñera y ahora, jubilada, debe dejar su vivienda en la Danziger Straße, en la parte oriental de la ciudad, debido a la venta de la casa, y tiene que instalarse en un hogar para la tercera edad en Kollwitzplatz. Esta visión privada sobre la historia de la ciudad y del país, observable en las huellas urbanas, se encuentra también en las conversaciones de Gerda, cuando encuentra unas viejas conocidas en la residencia de Kollwitzplatz, Ilse Köhnke y Trude Menzinger. Las protagonistas remiten a un imaginario de la generación de la guerra y conversan sobre sus vidas como si vivieran todavía entre el pasado y el presente. Los tres personajes representan la actualidad en su manera de comportarse, pero por sus recuerdos

hacen referencia al pasado, a la división de Berlín a raíz de la guerra. Sus vidas en Berlín parecen indefinidas, en construcción, como Berlín, como si estuvieran en obra por razones ideológicas y políticas, como si fueran un eco del pasado en el presente (Gröschner, 2011: 380).

La novela de Gröschner describe muchos ejemplos en los que la historia y el espacio urbano de Berlín se entremezclan, así como se entrecruzan el pasado y el presente. El texto entrelaza recuerdos individuales y experiencias del pasado de los personajes, con la lectura activa del lector y su conocimiento sobre Berlín como lugar de memoria debido a su arquitectura. El texto de Gröschner se presenta como un modo de recordar todo esto y la capital misma se propone como un lugar literario para la memoria.

RECORDAR BERLÍN EN EL TRANVÍA 4

Para Annett Groschner, la historia contemporánea de la ciudad y del país es también una historia del tráfico urbano: en su obra, el desplazamiento es un elemento importante para descubrir la identidad urbana y para el desarrollo de los procesos de memoria. La historia aparece en su novela como un proceso que empieza en el momento en que hablan sobre las excavaciones, lo cual da una visibilidad concreta a los recuerdos urbanos. Dar visibilidad a la historia en el espacio urbano es para la autora muy importante y así puede verse en las secuencias de caminata: allí da cuenta de la transformación del espacio urbano en Berlín después de 1989, de la historia que ha marcado a la ciudad y de los trabajos de modernización y de saneamiento, muy poco visibles en la parte del Este. En este tipo de pasajes, la autora no muestra solamente la evolución de la ciudad, sino que también acerca una mirada sobre la lógica de la evolución del espacio, dejando entrever el modo en que el progreso técnico expresa las relaciones políticas.[8]

Esta tendencia a dar visibilidad a la historia se observa ya en sus historias cortas incluidas en *Hier beginnt die Zukunft, hier steigen wir aus (Aquí empieza el futuro, aquí bajamos*). En ellas, Gröschner relata sus paseos en el tráfico de Berlín. El mapa urbano y la red del transporte sirven a la autora como esquema de la narración. Como explica Schlögel (2003), el mapa de la red de transporte es como una cartografía que establece relaciones entre el tiempo y los lugares (p. 91); como una ilustración de las dimensiones espaciales del mundo (p. 97). Así, la manera de organizar el espacio ilustra relaciones geopolíticas y también ilustra la historia que se recuerda en estos territorios. Los desplazamientos de la autora transportan al lector a través de la histo-

8 Véase también Pytel-Bartnik (2016).

ria a medida que ella se acerca a sitios importantes.

De manera similar procede en el ensayo que aquí nos ocupa, *Mit der Linie 4 um die Welt (Con la línea 4 por el mundo*, 2012*)*, en el que viaja en distintos medios de transporte identificados con ese número en diferentes ciudades. En Berlín, Gröschner describe kilómetro por kilómetro el trayecto de la antigua línea de tranvía número 4. Al hacerlo, muestra el desarrollo de la línea y brinda indicaciones exactas de la topografía, hace referencia a sus transformaciones y marca las diferencias respecto de cómo ha sido el trayecto en el pasado. Con eso, Gröschner establece en el texto las referencias para los recuerdos y despliega un imaginario de la historia de la ciudad y del país. El lector vive esta experiencia a pesar de que solamente un cuarto de la legendaria línea 4 ha sobrevivido. La autora continúa con el tranvía M10 para hacer el trayecto de la estación de tren y subte de Warschauer Straße, pasando por Bersarin Platz, Petersburger Straße y Danziger Straße hasta Bernauer Straße. Su viaje a través del tiempo histórico de Berlín evoca las huellas del pasado de la línea número 4. Gröschner hace estos viajes durante nueve años y recorre treinta y cuatro ciudades en el mundo (entre ellas, Buenos Aires).

En Alemania, el viaje sigue describiendo una topografía de la memoria de Berlín: da indicaciones a partir de las cuales se puede reconocer desde U-Bahnhof Warschauer Straße hasta Arnswalder Platz (Gröschner, 2002: 63). La autora informa que el trayecto de la línea en 1939 estaba dividido en una parte para el Este y otra para el Oeste y que, a partir de 1949, el trayecto fue compartido. Gröschner explica que en 1967 fue suprimido completamente en Berlín Occidental y que han vuelto a ponerlo en marcha en los años noventa. En todo caso, actualmente existen solamente dos líneas que recorren esta zona urbana del Oeste: desde 1995, la línea M13 y desde 2006, la M10. Esto prueba cómo la división de la ciudad entre 1949 y 1961 se ha conservado en el mapa de la red actual. Las redes son así una ilustración del presente y del pasado, son medios para escribir sobre la historia y para transmitirla.

El tranvía número 4 presenta además un microcosmos. Es un mundo en sí mismo y tiene sus protagonistas, sus alcohólicos, sus niños de la provincia, pasajeros cada vez más jóvenes, sus conductores, escritores, intérpretes. Gröschner se enfoca en el espacio interior del tranvía y también en el exterior, y propone una mirada del presente y del pasado, una micro-historia. Gröschner describe la línea 4 en términos semánticos: como una línea que se convierte en historia ya que, en tanto ha dejado de existir tal como fue, invoca una cantidad de recuerdos. La línea 4 forma parte de la memoria cultural porque su desarrollo está en relación directa con la historia de la ciudad, con la

división entre el Este y el Oeste en 1949 y con la materialización de la división con la construcción del Muro en 1961, momento a partir del cual, el recorrido de la línea 4 pasó a terminar cerca del Muro, en la estación Eberswalder Straße.

Esta línea es, entonces, un símbolo de la limitación del desplazamiento de los individuos por el espacio dividido de la ciudad, y también es un símbolo de la memoria política marcada por el Muro y los intentos de escape de algunos berlineses de la parte Este. Gröschner comenta todo esto. Quienes querían traspasar el Muro venían con la 4. Cada uno de estos intentos fue registrado (p. 69). Por ejemplo, Gröschner cuenta la historia de un intento de escape fracasado de Manfred B., quien quiso traspasar el Muro cerca de Friedrich-Ludwig-Jahn-Sportpark. La hibridez de este lugar, que actualmente lleva el nombre de *Mauerpark* (el *Parque del muro*) y desde el 9 de noviembre de 1994 se utiliza como espacio público, pero que en el pasado formaba parte de la *Todesstreifen* (la *franja de la muerte*). Los visitantes del Mauerpark pueden recordar tanto el Muro como la Güterbahnhof der Nordbahn (*Estación de carga de Nordbahn*). Si pensamos en el concepto de Michel de Certeau sobre la relación entre el espacio y el desplazamiento, se puede constatar que la Berlín que se recuerda en la escritura de Gröschner siguiendo el trayecto de la línea 4 se convierte para el lector en un espacio performativo compuesto por el entramado de los recuerdos del texto y del lector.

CONCLUYENDO

Berlín está siempre en movimiento: cambian los recuerdos de ciertos lugares, las calles, las plazas o los monumentos. La ciudad se ha convertido poco a poco en un espacio mítico, a través de la creación de memorias subjetivas y a través también del aporte de autores que residen en la ciudad, como los que hemos analizado en este ensayo. Hemos propuesto un estudio del espacio y de los recuerdos en algunas obras. Esto es posible, por cierto, porque el espacio urbano posee una cantidad de reminiscencias del pasado, gracias a que muchas cosas fueron descubiertas y visibilizadas. Estos textos exponen, entonces, la estructura en forma de palimpsesto de Berlín y explican cómo los recuerdos de la ciudad son dinámicos y se transforman. Es por eso que decimos que se trata de textos performativos. Como diría Benjamin: es preciso desenterrar el pasado, y la literatura expone los recuerdos, genera presencialidad y muestra aquello que había caído en el olvido.

BIBLIOGRAFÍA

Assmann, A. (2009). Geschichte findet Stadt. En M. Csăky und Ch. Leitgeb (Eds.) *Kommunikation – Gedächtnis – Raum. Kulturwissenschaften nach dem "Spatial Turn"*. Bielefeld: Transcript Verlag.

Bachmann-Medick, D. (2010). *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften.* Reinbek: Doris Bachmann-Medick.

Benjamin, W. (1982). Das Passagen-Werk. En *Gesammelte Schriften. V: Das Passagen-Werk* [R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser (Eds.) con la participación de T. W. Adorno y G. Scholem]. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Benjamin, W. (1984). Berliner Chronik. En *Gesammelte Schriften. VI: Fragmente, Autobiographische Schriften* [R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser (Eds.) con la participación de .T. W. Adorno y G. Scholem]. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

De Certeau, M. (1988). *Kunst des Handelns*. Berlín: Merve Verlag.

Döblin, A. (1929). *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*. Berlín: Fischer Verlag.

Döring, J. y Thielmann, T. (2008). *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften.* Bielefeld: Verlag Transcript.

Dünne, J. (2009). Geschichten im Raum und Raumgeschichte, Topologie und Topographie: Wohin geht die Wende zum Raum? En A. Buschmann y G. Müller (Eds.), *Dynamisierte Räume. Zur Theorie der Bewegung in den Romanischen Kulturen* (pp. 5-26). Potsdam: Universität Potsdam.

Eckhardt, F. (2009). *Die komplexe Stadt. Orientierungen im urbanen Labyrinth*. Wiesbaden: VS Verlag.

Gajdis, A. y Mańczyk-Krygiel-Bern, M. (Eds.) (2016). *Der imaginierte Ort, der (un)bekannte Ort: zur Darstellung des Raumes in der Literatur*. Berna/Berlín/Bruselas: Peter Lang.

Gröschner, A. (2002). Hier beginnt die Zukunft, hier steigen wir aus. Berlín: Berlin Verlag.

Gröschner, A. (2011). *Walpurgistag*. Munich: Deutsche Verlags Anstalt.

Günzel, S. (Ed.) (2007). *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften.* Bielefeld: Transcript Verlag.

Ledanff, S. (2009). *Hauptstadtphantasien. Berliner Stadtlektüren in der Gegenwartsliteratur 1989-2008*. Bielefeld: Transcript Verlag.

Ledanff, S. (2001). Metropolisierung der deutschen Literatur? Welche Möglichkeiten eröffnet das vereinigte Berlin und die Berliner Urbanität? En G. Fischer y D. Roberts (Eds.), *Schreiben nach der Wende. Ein Jahrzehnt deutscher Literatur 1989-1999* (pp. 275-289). Tübingen: Stauffenburg Verlag.

Marszałek, M. y Sasse, S. (Eds.) (2010). *Geopoetiken. Geographische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Literaturen.* Berlín: Kulturverlag Kadmos.

Pytel-Bartnik, E. (2015). Berlin in 24 Stunden. Zur urbanen Geschichtsschreibung in A. Gröschners Roman *Walpurgistag*. En E. Białek y M. Wolting (Eds.), *Erzählen zwischen geschichtlicher Spurensuche und Zeitgenossenschaft: Aufsätze zur neueren deutschen Literatur* (pp. 267-285). Dresden: Neisse Verlag.

Pytel-Bartnik, E. (2016). Geschichte entlang der Straßenbahnlinie. Zum Transitorischen in Annett Gröschners *Mit der Linie 4 um die Welt*. En J. Pacyniak y A. Pastuszka (Eds.), *Zwischen Orten, Zeiten und Kulturen. Zum Transitorischen in der Literatur* (pp. 165-176). Frankfurt am Main: Peter Lang.

Robin, R. (2001). *Berlin chantiers.* Paris: Stock.

Rybicka, E. (2014). *Geopoetyka. Przestrzeń i miejscewewspółczesnychteoriach i praktykachliterackich.* Cracovia: Universitas.

Schlögel, K. (2003). *Im Raume lesen wir die Zeit. Uber Zivilisationsgeschichte und Geopolitik.* Munich/Viena: Carl Hanser Verlag.

Schneider, P. (2000). *Eduards Heimkehr.* Reinbek: Rowolt Verlag.

Emmanuel Béhague

PONER EN ESCENA EL MURO: ENFOQUES DRAMATÚRGICOS DE UN OBJETO PERFORMATIVO

En este capítulo, el autor analiza dos obras de teatro: Berliner Mauer: Vestiges *del colectivo Birgit Ensemble y* Vermauern *de Hans-Werner Kroesinger. Las puestas en escena abordan el Muro no solamente como objeto de representación, sino también como portador de performatividad. El tratamiento que hacen del documento y del acontecimiento histórico, así como el juego que proponen al público, son las claves para estudiar el vínculo entre Muro y performatividad en estas dos obras.*

Según una expresión consagrada, ciertas ciudades son descriptas como "cargadas de historia". En ese marco, Berlín puede parecer "*sobrecargada* de historia". Desde la Iglesia del Recuerdo (*Gedächtniskirche*) hasta el Checkpoint Charlie, pasando por la cárcel de Spandau en la que estuvieron prisioneros varios criminales nazis, la capital es percibida por el visitante como un museo a cielo abierto en el que puede rastrearse la memoria de los acontecimientos políticos del siglo XX. Si a través de su patrimonio arquitectónico cada ciudad lleva su propia historia, Berlín es una condensación de la historia contemporánea, lo que sin duda contribuye hoy en día a su popularidad.

En esta topografía histórica, el Muro que separó el Este y el Oeste de la ciudad entre 1961 y 1989 ocupa un lugar particular y se destaca

precisamente por su presencia y su ausencia: una presencia inmaterial que lo constituye como objeto de una mediatización plurifome omnipresente (fotografías, films, museos…) y una ausencia física de los *restos*.

Debido a esta sobrecarga significativa, Berlín es entonces un lugar repleto de paradojas. El muro es una "muralla antifascista", según se la definía en la República Democrática Alemana (RDA); también es un "muro de la vergüenza" que simboliza las brutales implicancias de la guerra fría; y finalmente, tras su desaparición, es un lugar ejemplar de memoria.[1] De esta sobrecarga simbólica resulta un poder performativo innegable. En todos los modos de discurso (político, mediático, lenguaje común), la evocación de su "caída" opera sinecdóquicamente como avatar geopolítico. Es decir, la sola alusión al Muro es suficiente para indicar ni más ni menos que la totalidad de los cambios políticos, económicos y sociales que constituyen el final de la Guerra Fría.

UN *GESTO* PERFORMATIVO

La repercusión mediática de una performance reciente ilustra la permanencia de tal potencia evocativa. Con ocasión del vigésimo quinto aniversario de la caída del Muro, el colectivo Zentrum für politische Schönheit (*Centro para la Belleza Política*), dirigido por Philipp Ruch, hizo una intervención que se basaba en trasladar catorce cruces blancas que llevaban el nombre de personas que murieron al intentar traspasar el Muro. La acción, que consistía en quitar las cruces de un lugar y llevarlas a otro, se tituló *Weiße Kreuze* (*Cruces blancas*) y se desarrolló en dos lugares cerca del Reichstag. Posteriormente, se volvió a realizar bajo el título *Erster europäischer Mauerfall (Primera caída del Muro en Europa)*, con la ambición de llamar la atención sobre la existencia de otro muro, situado en la frontera de Europa para "protegerla" de la llegada de los inmigrantes. Las cruces fueron colocadas simbólicamente en la frontera búlgara por Ruch y otros activistas. El gesto artístico consiste efectivamente en desplazar la mirada del pasado hacia el presente, lo cual constituye una manera de activar una función para este tipo de conmemoración simbólica que resulta fundacional: la de mantener vivo el recuerdo de los errores, de los crímenes y de las violencias del pasado, pero también la de advertir contra las posibles repeticiones en el presente o en el futuro. Desplazando las cruces, el colectivo interrumpe entonces la presencia ritualizada del gesto memorial para dar visibilidad explícita de su función en el presente. La amplitud de la polémica que causó la performance,[2] tanto en el ambiente político como

1 Véase Wolfrum (2005).

2 Para algunos ejemplos de estos debates, véase el sitio web: http://www.political-beauty.de/mauerfall.html.

mediático, da una idea de la trascendencia del Muro para la memoria colectiva, hasta tal punto que este peso del pasado parece obstaculizar la función de conmemoración.

En este ensayo quiero mostrar de qué manera el teatro, como arte performativo por excelencia, aborda el Muro no solamente como objeto de representación, sino también como portador de performatividad. Para ello, aludo a dos puestas en escena que presentaré brevemente. La manera de utilizar el documento como materia común, el dispositivo diseñado para incluir al espectador y el tratamiento que dan al acontecimiento histórico constituyen las tres formas de *tertium comparationis* que permiten abordar conjuntamente las dos producciones.

EL MURO DE BERLÍN, OBJETO PERFORMATIVO

Más arriba he aludido al término *performatividad* para indicar el poder del Muro de Berlín, que en la actualidad continúa provocando efectos y afectos. En un sentido general, el Muro es performativo en la medida en que induce una modificación de lo real. No obstante, esta constatación no es suficiente para explicitar de qué manera opera esta modificación. Entre los sentidos múltiples atribuidos a las nociones de *performance* y *performatividad*, distinguimos particularmente algunos que resultan pertinentes para el caso del Muro.

Separando materialmente la ciudad y situando a Europa en el marco de la Guerra Fría, el Muro constituyó siempre un espacio signado por la dimensión simbólica y, consecuentemente, un escenario apropiado para la manifestación colectiva. Al hacer referencia aquí a la idea de *performance*, no la estamos pensando en el sentido de una forma artística (aunque el *Zentrum für politische Schönheit* sea un ejemplo de ella), sino en tanto *performance cultural*, tal como la concibe Victor Turner desde una perspectiva antropológica. Desplegados en el espacio como acontecimientos producidos para un público de espectadores, tanto los discursos políticos de John F. Kennedy (1963) o de Ronald Reagan (1987) como los conciertos masivos organizados cerca de la frontera (Bruce Springsteen en 1988, Roger Waters en 1990, el grupo U2 en 2009, etc.) o hasta el concierto improvisado de Mstislav Rostropovitch el 10 de noviembre de 1989 constituyen diferentes registros de performances culturales: lo son en la medida que dan forma al sistema social o a la comunidad, en tanto manifestaciones recíprocas que articulan una crítica hacia lo que sucede en esa comunidad.

> Mi tesis es que esa relación no es unidireccional y "positiva" –en el sentido de que el género performativo meramente "refleje" o "exprese" el sistema social o la configuración cultural, como tampoco sus rela-

> ciones fundamentales– sino que es recíproca y reflexiva –en el sentido de que la performance es a menudo una crítica, ya sea de forma directa o velada, de la vida social de la que surge; una evaluación (con activas posibilidades de rechazo) de la forma en que la sociedad maneja la historia (Turner, 1987: 22).

El poder simbólico de tal performance cultural no se explica solamente por el significado político –y por ende colectivo– del gesto que constituye el hecho de trazar forzadamente una frontera. En la medida en que reconfigura lo real a nivel de la colectividad, se puede concebir este gesto, según Derrida en *Histoire du mensonge: Prolégomènes*, como portador de una performatividad específica que, más profundamente, opera a nivel del Estado y a través del discurso político. En ese texto, Derrida (2005) explica que no se refiere al acto de habla que es performativo en sí mismo. Allí describe como actos performativos la legitimidad de un Estado – digamos, soberano–, la posición de una frontera, la identificación o la confirmación de una responsabilidad (p. 65).

El Muro como gesto también puede ser pensado como un acto performativo, en relación directa con los *actos de habla* del tipo ilocutorio según la concepción de Austin. Así, pronunciando su famoso "Ich bin ein Berliner" ("*yo soy un berlinés*") el 26 de junio de 1963, el presidente americano John Fitzgerald Kennedy produce literalmente un enunciado en que se confunde el fenómeno lingüístico –el *decir*– y el acto mismo –el *hacer*. Puede objetarse que el verbo *ser* no es, a diferencia del *te bautizo*, un ejemplo canónico del enunciado performativo, un verbo de acción, de manera que este enunciado parecería más bien constituir un enunciado constatativo. Sin embargo, no lo es, en la medida en que el acto no apela a ser considerado como *verdadero* o *falso* y, al aplaudir, los berlineses no se equivocaron. El enunciado no constituye aquí una constatación, sino que ejemplifica la dinámica a la que nos referimos en tanto realiza una *adhesión* a la causa de los habitantes de la capital. Por su parte, la intervención de Günter Schabowski durante la famosa conferencia de prensa del 9 de noviembre de 1989 anunciando la apertura de las fronteras de la RDA constituye el otro ejemplo que me interesa comentar. Cuando un periodista preguntó a partir de cuándo entraría en vigor la libre circulación de las personas hacia el Oeste, el miembro de la Oficina Política del Partido Socialista Unificado de Alemania - PSUA (*Sozialistische Einheitspartei Deutschlands - SED*), desprevenido, contestó que la medida se hacía inmediatamente efectiva. Aquí otra vez, tan espontáneamente, la palabra política se emparenta a un acto de habla y lleva una dimensión performativa: la noticia –prematura, en realidad– de la validez inmediata de la medida consigue de hecho abrir el Muro.

Finalmente, dada su importancia política e histórica, el Muro es a su vez el objeto de un gran número de representaciones fotográficas o fílmicas, de las cuales sería difícil hacer una lista completa. La primera que podemos nombrar es la del soldado Conrad Schumann atravesando la línea provisoria de alambre de púa el 15 de agosto de 1961. Esta constituye, sin duda, la imagen más conocida y se puede considerar como uno de los clichés más grandes de la historia del siglo XX. Caracterizadas por una "agencia particular" (Arquembourg, 2010: 163-187), las imágenes pueden ser percibidas como actos de habla. A partir de entonces, uno concibe que estas "desbordan muy largamente los límites de la utilización convencional de los signos lingüísticos" (p.172) y mantienen una relación plural ambigua con la realidad. Ya sean documentales o artísticas, fijas o en movimiento, "las imágenes no se contentan con representar pasivamente los hechos, las ideas, las personas. Las imágenes circulan, juegan, engañan, chocan, gustan o convencen: en una palabra, ellas 'performan'" (Dierkens y Golsenne, 2010: 18).

En este sentido, para empezar, las imágenes producen efectos, *reacciones* –según el término de David Freedberg (1998)– por su sola presencia material, independientemente de lo que ellas representan. El autor dice que ha llegado el momento de admitir que nuestras reacciones a las imágenes pueden estar en el mismo orden que nuestras reacciones a la realidad. "Si debemos evaluar de una manera u otra la reacción, es según este criterio que hay que considerarla y juzgarla" (p. 471). Como confirma Freedberg, todas las imágenes poseen un valor de realidad y no solamente de representación. Debemos rastrear la performatividad de las imágenes, su propensión a producir efectos, tanto en el punto de vista de lo que representan como en el modo en que cuentan lo real, lo que constituye para Dierkens y Golsenne su "potencia":

> Referida a su esencia, la imagen no es solamente una representación, un objeto segundo, sino que, determinada por su potencia, ella puede ser más que su referente, como un paisaje fotografiado por Sophie Ristelhueber, que nos emociona más que el mismo paisaje visto con nuestros propios ojos. Estudiar la imagen, respecto a su potencia, es también constatar que una película sobre los campos de concentración produce otros efectos que una sencilla descripción de los campos (2010: 25).

El impacto de las imágenes se explica por las emociones que provocan. El Muro de Berlín evoca una enorme cantidad de imágenes cargadas de emoción. Su existencia produce efectos que exceden ampliamente la sencilla función de informar. La relación entre esta función

de información y la agencia intrínseca de la imagen no está exenta de problemas, en particular cuando las imágenes fotográficas o fílmicas mantienen con lo real una relación de autenticidad que parece reducir la imagen a su iconicidad. No obstante, en tanto signo, es más complejo, como lo explican Wulf y Zirgas (2005). Estos autores afirman que las imágenes "están sobredeterminadas, llevan en ellas una densificación de signos y símbolos, facetas y matices" (p. 19). Comentan que las imágenes son icónicas debido a las referencias indiciales y simbólicas debido a las connotaciones. En el caso de los documentos iconográficos históricos, que parecen inmediatos o "fieles a la realidad", la performatividad se convierte entonces en algo problemático.

> Se puede así prácticamente ocultar la realidad, se puede mostrar de manera absurda lo que ha pasado de verdad por una fotografía "objetiva", se puede contribuir a la ilusión por el verdadero cliché. Las imágenes llevan en ellas una doble performatividad paradójica, en la medida en que son capaces de mostrar lo que está escondido, de dar visibilidad a lo que es invisible y, al mismo tiempo, de esconder lo que quieren representar y de producir la invisibilidad en la visibilidad (p. 19).

El Muro de Berlín constituye entonces un objeto en el que se reúnen diversas dimensiones de performatividad, lo que le atribuye así una función particular: constituye un dato histórico significativo en el que se cristalizan los mayores acontecimientos políticos de la segunda mitad del siglo XX y, además, posee una fuerte carga performativa. Por consiguiente, el Muro se convierte en un objeto potencial del escenario. La cuestión que se plantea es saber cómo se puede integrar este hecho establecido al interior de un modo de representación que es por sí mismo ya performativo.

VERMAUERN DE HANS-WERNER KROESINGER[3]

La performance *Vermauern* se inscribe en el enfoque conmemorativo que constituye el festival "Geschichtsforum 1989-2009" ("Foro de Historia 1989-2009"), organizado conjuntamente por la *Bundeszentrale für politische Bildung*, la *Kulturstiftung des Bundes* y la *Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur*, en cooperación con varios centros de investigación. Hans-Werner Kroesinger es considerado en el ambiente teatral de lengua alemana como el más eminente representante de un teatro documental contemporáneo, junto a directores como Milo Rau y Boris Nikitin. Sus trabajos no se construyen a partir de la puesta en escena de un texto dramático y/o ficcional, sino que son resultado de una investigación documental detallada que opera como

3 Estrenado el 16 de octubre de 2009 en el Maxim-Gorki Theater, Berlín.

materia prima para la realización del espectáculo. Sus temas son diversos: la Fracción del Ejército Rojo (*Dont' look now*, presentado durante *documenta X* en 1998), el conflicto en Kosovo (*Mortal Combat – the Kosovo files*, 2000), las exacciones cometidas por el ejército colonial alemán en África a principios del siglo XX (*Herero 100*, 2005), el conflicto en Ruanda (*Ruanda revisited*, 2009) o, más recientemente, la política migratoria de la Unión Europea a través del funcionamiento de la agencia Frontex (*FRONTex SECURITY*, 2014).

El proyecto *Vermauern* no rompe con ese principio constructivo y se inscribe en la línea de un teatro en el que la revelación y la explicitación de fragmentos de la realidad histórica o del presente justifican su realización. El documento que está en la base de esta puesta en escena es un acta escrita, y hasta entonces desconocida, de una entrevista entre el primer secretario del Comité Central del Partido Comunista de la Unión Soviética, Nikita Kruschev, y su homólogo a la cabeza del PSUA, Walter Ulbricht; entrevista que tiene lugar en el Kremlin el 1º de agosto de 1961; o sea, doce días antes del cierre efectivo de la frontera entre el Este y el Oeste de Berlín. La discusión trata sobre la preparación de la operación, pero también sobre las relaciones económicas entre los diferentes estados del bloque del Este y las dificultades económicas que enfrentaba la RDA.[4]

BERLINER MAUER: VESTIGES DEL COLECTIVO BIRGIT ENSEMBLE

El espectáculo *Berliner Mauer: Vestiges* (El Muro de Berlín: Restos) fue elaborado entre noviembre y diciembre de 2013 por los alumnos del Conservatorio Nacional Superior de Arte Dramático de París con las directoras Julie Bertin y Jade Herbulot y otros, quienes luego fundaron el colectivo Birgit Ensemble.[5] A diferencia del trabajo de Kroesinger, constituye entonces un primer trabajo, inaugurando un enfoque de reflexión sobre la historia, que sería continuado enseguida con *Pour un prélude* (2015). Los espectáculos *Memories of Sarajevo* y *Dans les ruines d'Athènes*, finalmente, fueron presentados en el marco del Festival de Avignon en 2017.

Es preciso subrayar la recepción positiva por unanimidad de la crítica de este primer espectáculo en que se retrata la historia de Berlín desde 1945 hasta la Reunificación Alemana. Brigitte Salino (2016), en el periódico *Le Monde*, comenta: "[resalta] la fogosidad de un espectáculo que logra demostrar cómo la memoria colectiva selecciona

4 El texto de esta entrevista se puede encontrar en el sitio web: https://www.welt.de/politik/article3828831/Das-Gespraech-zwischen-Ulbricht-und-Chruschtschow.html.
5 Creado el 31 de enero de 2015 en el Théâtre Gérard Philippe de Saint-Denis.

ciertas imágenes, (por ejemplo, Rostropovitch y su violonchelo delante del espacio abierto donde en el pasado estuvo el Muro perforado)" (párr. 7). Marina Da Silva (2015), en el periódico *L'Humanité*, observa "un verdadero teatro político ambicioso y pertinente", en el que "los quince miembros jóvenes de la compañía interpretan la centena de personajes de este fresco histórico con vitalidad y con total compromiso" (párr. 3). Mientras que Aïnhoa Jean-Calmettes (2015) subraya para el periódico *Mouvement* la pertinencia en el presente de un punto de vista retrospectivo: "Lo que pasa históricamente en la escena –el inicio balbuceante de la sociedad de consumo– viene a perturbar el presente del espectáculo, lo que hace posible el retorno sobre sí mismo. Y este modelo ideológico se desnaturaliza" (párr. 6). Estos comentarios parecen revelar la expectativa del advenimiento de un teatro capaz de construir un vínculo entre la memoria colectiva y una mirada crítica sobre el presente, lo que constituye precisamente la particularidad del teatro documental en Alemania en los años sesenta.[6]

LA FUNCIÓN DEL DOCUMENTO

Berliner Mauer: Vestiges se caracteriza por poner en escena varios tipos de material documental, cuya utilización muestra cuatro niveles diferentes. El primer tipo de material es el documento histórico tomado de la imaginería del Muro y de la Guerra Fría, que se vuelve a introducir en el *continuum* de la representación. Citamos el discurso de Kennedy del 26 de junio de 1963, el de Ronald Reagan el 12 de junio 1987 ("*Mr. Gorbachev, tear down this wall!*") y otro, en el registro musical, el concierto de Rostropovitch. A través de este procedimiento, una de las dimensiones performativas del Muro está integrada en el espectáculo, de un modo distanciado, que es lo que vamos a analizar más precisamente en este ensayo.

Encontramos, luego, el testimonio privado, otra manera de hacer resurgir la historia, a través de las palabras de una berlinesa del Oeste, tomadas de un archivo en video. La audiencia está incluida, por otra parte, como si fuera testigo "público", en la figura de los artistas Heiner Müller o Nina Hagen, que son representantes de una mirada diferente a causa de su reconocimiento como artistas. El material toma la forma de una intervención (entrevista en el primer caso, tema de rock en el segundo), reproducido como uno de los elementos constitutivos del espectáculo. Finalmente, otro elemento documental fue el trabajo realizado sobre las fuentes secundarias brindadas por los estudios de

6 Es el caso por ejemplo para las piezas *Viet-Nam Diskurs* de Peter Weiss (1968), *Toller* de TankredDorst (1968) o *Das Verhörvon Habana* de Hans-Magnus Enzensberger (1970).

los historiadores.

Tomando materiales de registros diferentes, el espectáculo participa de una estrategia que tiene como objetivo descubrir la historia a partir de una pluralidad de puntos de vista. El desarrollo toma la forma de un montaje de materiales diversos, mezclados con los momentos de actuar y con los pasajes ficcionales (la historia *desde abajo*) organizados cronológicamente. Más allá de la distancia temporal, es necesario vincular esta heterogeneidad formal con el trabajo de Erwin Piscator, debido a que es el "padre" del teatro documental en Alemania. Como Piscator, cuya ambición era retratar los eventos y los periodos políticos a gran escala a través de revistas y adaptaciones escénicas de material novelesco, el Birgit Ensemble aborda más de medio siglo de confrontación ideológica.[7] Con la evidente diferencia de que la perspectiva política adoptada por Piscator era claramente revolucionaria, se encuentra una misma amplitud del gesto documental, que puede ser definido como un enfoque plurimedial y que en los años veinte constituyó el carácter innovador de la estética piscatoriana. Con esta alusión a Piscator no se trata desde luego de poner al mismo nivel las experimentaciones del fundador del *teatro político* moderno y el espectáculo que estamos analizando aquí, sino que me interesa marcar el carácter distintivo de un proyecto documental con el objeto de sintetizar el enfoque radicalmente diferente y, por lo tanto, también presente en la historia de este género, como lo el del espectáculo de Kroesinger.

A la pluralidad propia del modo de utilización del material documental que realiza el Birgit Ensemble, se opone la unidad en el caso de Kroesinger. Sin convertirse en objeto de una adaptación, el acta de la entrevista entre los dos dirigentes comunistas constituye casi todo el texto de la performance. Solamente se le agrega una muy breve introducción sobre el carácter documental de la performance, de manera que el espectador sabe de inmediato que lo que va a ver no será una ficción. Por otra parte, un escaso número de objetos (cuya función analizaré más adelante) están presentes en escena y completan el material fundamental. Al final, los objetos están marcados varias veces por estratos sonoros cortos tomados de la música popular de Alemania del Este. Al contrario de Bertin y Herbulot, Kroesinger se limita a un sólo documento, no convoca en la escena a las representaciones mediales del Muro heredado de la historia. El principio de la representación lo sustituye por el de la presentación: el documento central es leído y no actuado por los actores, y acompaña la mostra-

7 La revista *Trotzalledem* (1925) o la pieza *Rasputin, die Romanows, der Krieg und das Volk, das gegen sie aufstand* (1927) de Alexis Tolstoi son ejemplos evidentes.

ción de diferentes elementos de la escenografía en un dispositivo de exposición que analizaremos más adelante.

EL JUEGO CON EL PÚBLICO

Un aspecto que no puede pasarse por alto al abordar un hecho artístico desde el enfoque de la performatividad es la cuestión del receptor, clave para analizar los efectos producidos y el principio de *reconfiguración de lo real*. Desde este punto de vista, una característica esencial del espectáculo *Vermauern* se encuentra en la relación entre la producción verbal del documento y el dispositivo de la escenografía en el que ella se integra. Antes de sentarse sobre las gradas, los espectadores atraviesan el espacio del escenario, donde pueden consultar un cierto número de documentos textuales e iconográficos en relación directa con el tema del Muro de Berlín. Por otra parte, en el escenario están dispuestos los objetos que prefiguran las realidades que serán mencionadas: como por ejemplo papas, ilustrando las dificultades económicas, o un montón de ladrillos y un rollo de alambre de púas remitiendo al Muro mismo. Esta libertad de movimiento, la posibilidad de ubicarse delante de las huellas de la historia, sitúa al espectador en una posición similar a la de estar en un museo, enfrentándose a una cantidad de información sobre los hechos históricos, pero decidiendo él mismo su recorrido por los documentos. La organización del espacio es distinta, pero la condición de libertad para recorrer el museo se mantiene y se diferencia de la situación teatral, en la que al espectador le es asignado un sitio específico, orientando de este modo su recepción.

En un segundo momento, el primer gesto de uno de estos actores será el cerrar el espacio del escenario con la ayuda de una cuerda de terciopelo, como se hace en los museos para mantener a los visitantes a distancia del objeto de valor ofreciéndolo a su mirada. Este gesto simbólico es importante desde dos puntos de vista: el dispositivo de exposición de la obra de arte, por un lado, instaura una distancia entre el espectador y la presentación escénica y, por analogía, cumple la función particular de proteger la reliquia de la historia, considerada portadora de un valor intrínseco. Simultáneamente, esta delimitación sitúa la producción del texto al lado de otros documentos que en otro momento podrán ser consultados por el espectador. La situación de la puesta en escena se convierte entonces en un documento entre los demás, con la única diferencia de que su exposición se despliega en un tiempo definido por el director, mientras que el tiempo atribuido a los objetos expuestos en el museo depende de la libertad del espectador. Así, una vez más, se preserva, precisamente, la función documental del documento.

En estos dos modos de traer el pasado, la exposición museística y la instalación teatral, Kroesinger confirma en realidad una proximidad fundacional a través de la museología misma. Sobre esto, Yves Bergeron y Vanessa Ferey (2013) justamente hacen de la *deixis* un principio común en el teatro y en el museo, subrayando la posibilidad de leer los objetos expuestos como actores, elementos que forman un "teatro de la historia" a partir de estar ordenados según un principio que los relaciona. La exposición se convierte entonces en una "puesta en escena". La historia parece validar lo que va más allá de una comparación sencilla, si se piensa que los primeros gabinetes de curiosidades del siglo XVI eran definidos por sus creadores como "teatros" (p. 15-16).

Herederos de acontecimientos que solo conocían a través de imágenes, los miembros del colectivo Birgit Ensemble colocan en el centro de su proyecto el carácter performativo del material:

> Por otra parte, estos valores tienen además un gran potencial espectacular: tenemos todos en nuestra mente las imágenes de los militares soviéticos construyendo el Muro, los soldados cumpliendo sus turnos de guardia, desconocidos que intentan cruzar el Muro con o sin éxito, los grafitis multicolores del lado Oeste, el invisible muro gris del lado oriental (Théâtre Gérard Philipe (TGP), 2015: 7-8).

Una particularidad del espectáculo es la estrategia espacial y temporal a través de la cual comparte la experiencia con el público. Éste se ubica en gradas a ambos lados del espacio escénico. En un momento de la escena, se construye el Muro con carteles que servirán también de soporte para la proyección de elementos visuales. En ese momento, el espacio escénico queda dividido en dos, tal como estuvo la comunidad de espectadores hasta la caída del Muro. Mientras que unos observan directamente delante de sus ojos los acontecimientos ficcionalizados o históricos que tuvieron lugar en el lado occidental de la ciudad, los otros descubren la existencia diaria y la situación política en la RDA.

En los dos casos, lo que tiene lugar en el otro lado se percibe solamente de manera auditiva y por un juego de sombras. En primera instancia, se trata de hacer vivir otra vez al espectador de manera simbólica la división de Alemania. El procedimiento así inducido responde a una voluntad de implicarlo en la participación. Por otra parte, lo que pasa del otro lado es percibido de manera incompleta, de modo que el espectador maneja parcialmente el sentido de los acontecimientos, percibe solamente fragmentos. Esta división sería confirmada durante el entreacto. Mientras que los espectadores "del Oeste", después de haber asistido a la puesta en escena de una

entrevista del dramaturgo de Alemania Oriental Heiner Müller, son invitados a salir de la sala para degustar salchichas al curry y beber Heineken o Coca-Cola, los "del Este" son obligados a quedarse en la sala para asistir a una reunión de la oficina política del PSUA, mientras se les ofrecen –no sin humor– "colaciones" y se explica directamente que no son suficientes para todo el mundo. Durante este tiempo, afuera de la sala, los espectadores del primer grupo asisten a una entrevista con un personaje que emula a Nina Hagen y se reúnen enseguida en la sala para escucharla cantar el hit *African Reggae*. Más allá de su carácter lúdico, esta dramaturgia fundada sobre el desajuste de la recepción instaura una relación particular entre el acontecimiento escénico y el espectador, quien no sabe –al menos, no desde el comienzo– que participará de esta reconstrucción de la historia. La doble división escenográfica (división del espacio del escenario por el Muro) y temporal (retorno diferido de una parte del público) asigna al espectador una localización particular para mirar cómo se ha vivido esta historia. Esta posición no está libre de ambigüedad: el espectador es a la vez miembro de una comunidad a partir de cierto momento dividida, como lo fue la población alemana, pero también es un observador pasivo de los acontecimientos representados en el escenario.

Por su parte, a partir de la visita al museo, el público de Kroesinger es introducido en un proceso activo de investigación documental, a través de la utilización de un dispositivo museístico que incluye la presentación del material principal. Mientras que Bertin y Herbulot sitúan simbólicamente al espectador dentro de un proceso histórico (*mira* una representación de la historia), Kroesinger lo invita a un proceso memorial. Durante los últimos momentos del espectáculo, cuando en la entrevista se menciona el cierre de la frontera, la cuerda que delimita el espacio de actuación y el espacio del público es desplazada para dividirlo a partir de entonces. El gesto significa simplemente una sencilla concreción visual de la construcción del Muro.

EL TRATAMIENTO DEL ACONTECIMIENTO HISTÓRICO

Hemos mencionado más arriba en este ensayo la presencia recurrente de los eventos históricos puestos en escena en el espectáculo *Berliner Mauer: Vestiges*; ahora corresponde precisar las formas que adopta esta presencia. Desde el principio, nuestro enfoque es la constatación hecha por los artistas mismos –en la línea de los planteos de Baudrillard (1981) sobre el simulacro– respecto del impacto cultural de la multiplicación contemporánea de los parámetros de reproducción y circulación de las imágenes y de su carácter nocivo para la aprehensión y la comprensión del pasado:

> Además, la caída del Muro de Berlín es también el primer acontecimiento histórico sobremediatizado en el mundo moderno: miles de imágenes mostraron el día 9 de noviembre de 1989, preanunciando cómo sería el procesamiento de la información a comienzos del siglo XXI. Fotografías, noticias televisivas, reportajes… hasta la saturación; hasta que uno no puede entender completamente qué ocurrió exactamente esa noche (TGP, 2015: 6).

En reacción a esta obstrucción de la mirada sobre lo real debido a la mediatización, sus representaciones se convierten en objeto de la representación teatral, como una forma de memoria colectiva (Halbwachs, 1996):

> Queríamos volver a montar y recuperar aquello de lo que somos herederos. Queríamos captar las impresiones que conservamos de un evento del que no tenemos memoria. Descubrir las huellas que nos quedan del 9 de noviembre de 1989: huellas que nos determinan y que no controlamos. ¿Qué hemos heredado de ese día? (TGP, 2015: 9).

Por consiguiente, cuando ponen en escena los acontecimientos históricos, los actores del Birgit Ensemble *repiten* la performatividad de las imágenes asociadas al Muro de Berlín más que cuestionarla. Conscientes del riesgo que toman, van, no obstante, a oponer a esta performatividad un tratamiento escénico previsto para desacralizarla. Entre las grandes fechas presentadas en el espectáculo, retomamos dos a modo de ejemplo. La primera es la conferencia de Yalta. Los tres personajes históricos (Roosevelt, Stalin y Churchill) son interpretados por los actores de un modo cómico por exageración: el acento americano hiperbolizado, la manera de actuar y el maquillaje sobrecargado constituyen la manera de poner distancia respecto del evento a través de la caricaturización.

Si bien se efectúa así una cierta distorsión grotesca del acontecimiento, los eventos escenificados no dejan de citar su representación mediatizada: el abrigo de Churchill, el uniforme de Stalin o, todavía más, la posición sentada de los actores, constituyen maneras de citar la famosa fotografía de los tres jefes de estado. La puesta en escena oscila, entonces, entre la analogía con la representación de la historia y su distanciamiento. Esta oscilación caracteriza también al tratamiento del discurso de Kennedy de 1963, incluso cuando las modalidades son ligeramente diferentes. En este caso, la elección es la de retomar el contenido del discurso, lo que muestra indudablemente una voluntad de reconstruir la historia, aunque este aparece ligeramente modificado, por lo que aquí la historia de nuevo es objeto de una desviación. Hay otros dos elementos importantes de la

representación que son puestos en marcha para establecer el vínculo con este acontecimiento histórico y, a la vez, distanciarlo. En primer lugar, los atributos visuales de Jackie Kennedy (traje sastre, sombrero, anteojos), presentes en el escenario parecen *citar* las fotos de prensa de la época. Además, la imagen misma como duplicación de lo real interviene a través de la proyección en video del discurso. Los espectadores son así confrontados, a la vez, a la representación en la actuación y a su mediatización.

En cuanto a *Vermauern,* su escenificación de la entrevista entre Kruschev y Ulbricht da a conocer una huella hasta este momento desconocida de la historia y cumple, de este modo, una función historiográfica e informativa en lo que concierne a las relaciones económicas entre los socios del bloque del Este y a la relación de fuerzas entre los dos estados. No obstante, por más importante que sea esta función informativa, hay que plantearse la cuestión de si ella constituye la verdadera meta de la performatividad. El contenido temático de la mayor parte de la entrevista, como el título dado a la reconstrucción teatral, mantiene efectivamente una relación paradojal. Mientras son las consideraciones económicas y sociales las que dominan el diálogo entre los dos jefes de estado, el título refiere directamente al Muro: el verbo alemán *Vermauern* significa "tapiar". En la puesta en escena, el espectador se ve inicialmente confrontado a un contenido diferente del anticipado por el título y deberá esperar antes de ver mencionada concretamente la construcción del Muro durante la entrevista. Se genera así una tensión entre el contenido informacional del texto dicho y los objetos expuestos que tienen que ver con la instalación del Muro de Berlín. Durante buena parte de la obra, el cierre de la frontera no se menciona. Recién en la cuarta parte del espectáculo se lo tematiza realmente. Esta entrada en tema inicia poco tiempo antes de manera progresiva, cuando recogen las mesas y los actores muestran una lista de alemanes del Este que murieron al intentar cruzar la frontera. Lejos de ser puesto en escena, el cierre de la frontera parece surgir poco a poco a través de los textos. Eligiendo este material, Kroesinger reintegra entonces el acontecimiento al *continuum* histórico. Por su dimensión simbólica, esta exposición del contexto se opone a la que es reproducida de manera directa, aunque distanciada, en *Berliner Mauer: Vestiges* y presenta un cierre de la frontera que es realmente el resultado de una situación política y económica particular. Desde este punto de vista, la elección de la presentación introductoria comentada anteriormente es fundacional, en la medida que permite el mantenimiento de una distancia entre el acontecimiento histórico como tal y lo que Paul

Ricoeur (2000) llama "el punto de vista hacia el discurso histórico".[8]

La puesta en escena no es un discurso histórico, en la medida en que el material mismo, el contenido de la entrevista tal como ha tenido lugar, está manipulado. Considerar que lo que tenemos delante nuestro *es* la entrevista original sería olvidar la inserción de esta producción en el contexto del dispositivo museístico descripto más arriba. Ahora bien, la exposición como resultado de un relevamiento de distinta información sobre un mismo asunto constituye en sí un discurso *sobre* dicho asunto.

Esta manera de obstaculizar la performatividad intrínseca del acontecimiento recontextualizándolo se ve, por otra parte, repetida en una segunda estrategia, poniendo esta vez en marcha los objetos presentes en el dispositivo escenográfico. Papas, ladrillos y cajas de fósforos serían de hecho considerados como accesorios, en la medida en que no sirven para ninguna representación. En cambio, mantienen con lo real una relación en la que, para algunos, la banalidad visible contrasta con la amplitud de los cambios colectivos mencionados. Finalmente, la polisemia de estos objetos es utilizada una última vez en lo que se constituye como una *puesta en escena* del Muro, cuando los dos actores *construyen* una versión a escala, a modo de maqueta, alineando los paquetes de cigarrillos al lado de una puerta de Brandeburgo en miniatura colocada sobre un mapa.

CONCLUSIÓN

Con *Berliner Mauer: Vestiges* y *Vermauern* se oponen, entonces, dos enfoques de la performatividad evidenciados en su tratamiento del Muro de Berlín. A fin de sintetizar estos dos enfoques, se puede decir que la puesta en escena de Julie Bertin y Jade Herbulot proviene de una lógica de la *re-producción* en el sentido de una repetición lúdica del acontecimiento y aspira a cuestionar nuestra relación con las imágenes como manera de actualizar el pasado. Así, la división física de la comunidad que constituyen los espectadores transpone en el nivel de la representación teatral la complejidad performativa del cierre de la frontera entre las dos Alemanias. Por otra parte, el hecho de actuar otra vez los acontecimientos históricos más simbólicos vuelve a reproducir los enunciados performativos asociados al Muro.

Con *Vermauern*, por su parte, Hans-Werner Kroesinger opone a la performatividad del Muro una relación con este que sería del orden de *la alusión,* si pensamos este mecanismo a partir de los tres elemen-

8 El autor hace una distinción entre el hecho histórico y el tratamiento del discurso histórico del acontecimiento: "la cosa de la que se habla" y el "sobre qué" trata el discurso histórico (Ricoeur, 2000: 28).

tos característicos que le atribuye Jessica Wilker (2002): "el aspecto lúdico, la orientación hacia un lugar lejano y la existencia de una palabra bajo los mensajes, un idioma bajo el idioma, completamente sobreentendido, que dota al poema de su espesor" (p. 449). Estas tres dimensiones caracterizan efectivamente la manera en que se aprehende el objeto del discurso teatral de *Vermauern*. Así, la manipulación de los objetos en la escena toma la forma de un juego en que la visible simplicidad se opone a la complejidad de los acontecimientos. La manera en que los actores construyen el Muro constituye un ejemplo paradigmático de ello.

La alusión al Muro está delineada a lo largo del espectáculo a través de diversas referencias musicales, materiales y simbólicas a los acontecimientos históricos. Al final, el texto producido en la escena mantiene una relación con lo real que, por varios aspectos, proviene de los sobreentendidos. Para empezar, los intercambios verbales entre los dos jefes de Estado revelan, detrás de la superficie civilizada del lenguaje, las relaciones de fuerza que existen entre la "mejor Alemania" y el "gran hermano soviético". Dicha alusión se caracteriza también por la relación con el objeto mismo y opera de manera opuesta a una presencia performativa.

Aunque en *Berliner Mauer: Vestiges* se incluyen niveles de performatividad que están ausentes en *Vermauern*, en términos generales sus métodos dramatúrgicos parecieran ser simétricamente opuestos. A la presencia escénica del objeto en el primer caso, se opone su ausencia en el segundo; a la integración simbólica del espectador al proceso histórico, se opone su distanciamiento producido por la utilización del dispositivo museístico. Dejamos al lector el esfuerzo de elegir cuál de las dos estrategias le resulta la más adecuada para abordar un objeto "multiperformativo" como el Muro desde el campo –también multiperformativo– de las artes escénicas.

BIBLIOGRAFÍA

Arquembourg, J. (2010). Des images en action. Performativité et espace public. *Réseaux*5, (63), 163-187.

Baudrillard, J. (1981). *Simulacres et simulation*. París: Galilée.

Bergeron, Y. y Ferey, V. (2013). Deixis: du théâtre des objets au théâtre de l'histoire. En *Archives et musées. Le théâtre du patrimoine (France-Canada)* (pp. 13-27). Quebec: Éditions du comité des travaux historiques et scientifiques.

Da Silva, M. (9 de febrero de 2015). Les enfants de Berlin au pied du mur. *L'Humanité*. Recuperado de http://www.humanite.fr/les-enfants-de-berlin-au-pied-du-mur-565005

Derrida, J. (2005). *Histoire du mensonge. Prolégomènes*. París: L'Herne.
Dierkens, A. y Golsenne, T. (2010). Une théorie des actes d'image. En A. Dierkens, G. Bartholeyns y T. Golsenne, *La performance des images* (pp.15-25). Bruselas: Editions de l'Université de Bruxelles.
Freedberg, D. (1998). *Le pouvoir des images*. París: Gérard Monfort.
Halbwachs, M. (1996). *La mémoire collective*. París: Albin Michel.
Jean-Calmettes, A. (4 de febrero de 2015). 1989 So What? Recuperado de http://www.mouvement.net/critiques/critiques/1989-so-what
Ricoeur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. París: Points Seuil.
Salino, B. (1 de marzo de 2016). Reprise: *Berliner Mauer: Vestiges* à Ivry-sur-Seine. *Le Monde*. Recuperado de http://www.lemonde.fr/scenes/article/2015/02/11/l-histoire-au-pied-du-mur_4574156_1654999.html
Théâtre Gérard Philipe (2015) *Berliner Mauer: vestiges* [Dossier]. Recuperado de: http://www.theatregerardphilipe.com/cdn/sites/default/files/pdf/dossier_-tgp-berliner_mauer_160129.pdf
Turner, V. (1987). *The anthropology of performance*. Nueva York: PAJ publications.
Wilker, J. (2002). Rime et paronomase: indications ludiques vers l'absence de tout bouquet (L'Allusion chez Mallarmé et Rilke). En J. Lajarrige y C. Moncelet, *L'allusion en poésie* (pp. 447-461). Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise Pascal.
Wolfrum, E. (2005). Die Mauer. En E. François y H. Schulze (Eds.), *Deutsche Erinnerungsorte* (pp. 385-401). Bonn: BundeszentralefürpolitischeBildung.
Wulf, C. y Zirfas, J. (2005). Bild, WahrnehmungundPhantasie. Performative Zusammenhänge. En *Ikonologie des Performativen* (pp. 7-32). Munich: Wilhelm Fink.

MADRID

Manuel Álvaro Dueñas

MADRID, DE *ROMPEOLAS DE LAS ESPAÑAS* A *SIETE VECES MALDITA*. EL OLVIDO COMO POLÍTICA Y POLÍTICAS SIN MEMORIA[1]

Madrid es la capital de un Estado sin apenas liturgias nacionales, ni conmemoraciones cívicas que merezcan tal calificativo por tradición o adhesión popular. Una capital sin un memorial democrático que entronque con un imaginario colectivo sobre la nación. Ni siquiera se ha encontrado, más de cuarenta años después de la muerte del general Franco, la manera de retirar del paisaje urbano elementos que ensalzan la memoria del dictador, de su obra o de su causa, aunque se va avanzando. Tampoco la de honrar las otras memorias, la de la España liberal y democrática, la de la oposición al franquismo, la de la lucha por las libertades que recoge y salvaguarda la vigente constitución. Su callejero todavía ensalza personajes que hubieran sido juzgados como criminales de guerra, que en Europa se encuentran relegados a las páginas más negras de los libros de historia. El presente capítulo estudia cómo estas tensiones ligadas a la memoria del franquismo se condensaron durante décadas en torno a algunos espacios, entre los cuales el Valle de los Caídos cobra especial protagonismo, puesto que ha albergado la Cruz que coronaba el mausoleo de un tirano megalomaníaco que roposó rodeado de treinta y cuatro mil cadáveres, más de un tercio sin identificar, incluso durante la España democrática, constituyendo al mismo tiempo un atractivo turístico. El capítulo recoge esta historia y también los debates de los últimos años en torno del traslado de los restos de Franco.

1 Este capítulo es uno de los resultados del proyecto de investigación "Historia y Memoria Histórica on line. Retos y oportunidades para el conocimiento del pasado en Internet", financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER). Referencia: HAR-2015-63582-P MINECO/FEDER.

LA HUELLA DE LA GUERRA

Van a permitir los lectores que comience el autor en primera persona del singular. Pueden estar tranquilos, no se trata de un arrebato de narcisismo memorialista, tan frecuente en los últimos tiempos en nuestros países, ni de un ejercicio de meta-historia, campo este tan resbaladizo que dejo para colegas más osados que yo. Enseguida volveré al plural de "modestia" propio de los trabajos académicos. Fue en el verano de 1989, durante una visita a Varsovia, cuando por primera vez me hice algunas preguntas como historiador sobre la relación entre memoria e historia y las cicatrices de la guerra en el imaginario colectivo. Por entonces era un casi recién licenciado en Historia que daba sus primeros pasos en una investigación doctoral sobre la represión franquista. En agosto de 1989, Varsovia estaba inmersa en la conmemoración de la Gran Sublevación de octubre de 1944, que supuso, como represalia tras la derrota, la deportación de casi la totalidad de los polacos supervivientes y la demolición de tres cuartas partes de la capital. En el Museo de la Ciudad se proyectaba un impresionante documental, en varios idiomas, que glosaba la gesta de la reconstrucción de la ciudad, pero, para sorpresa del joven historiador, apenas había referencias al suceso que había provocado que la capital de Polonia quedara arrasada. La Gran Sublevación había quedado relegada a un rincón oscuro de la historia oficial de la Polonia socialista, dado que resultaba difícil encontrar una explicación al comportamiento del ejército soviético acantonado a las puertas de la ciudad contemplando su destrucción sin intervenir. Un capítulo más de la política de Stalin que, como el reparto del territorio polaco con la Alemania nazi en 1939, necesitaría reinterpretarse a toda prisa cuando Polonia quedara al terminar la guerra en la zona de influencia soviética. Las conmemoraciones de 1989, en un contexto político bien distinto, pusieron en evidencia la naturaleza ideológica y política de una historia oficial impuesta por los aparatos de control ideológico del régimen, pero que no consiguió eliminar de la memoria colectiva de los varsovianos el recuerdo de lo ocurrido en 1944. Por fin se había podido erigir un monumento digno en su recuerdo, al que se añadiría años después un museo. La memoria de resistencia sobrevivió a la represión.[1]

Mi viaje a Polonia coincidió con el momento en el que último presidente comunista del país, el general Wojciech Witold Jaruzelski,

1 Sobre las transiciones políticas en Europa del Este, tiene interés el libro de Brossat, Combe, Potel y Szurek (1992) por estar escrito muy próximo a los procesos que analiza. Para un estudio comparado sobre las políticas hacia el pasado en el contexto de las transiciones políticas, véase Barahona, Aguilar y González (2002). Sobre las memorias traumáticas de la guerra civil española, véase Aróstegui (2008).

nombró como jefe de gobierno a un intelectual católico, cofundador del sindicato Solidaridad, Tadeusz Mazowiecki. Bajo su dirección política, Polonia transitaría hacia una democracia liberal capitalista. No deja de ser significativo que, en el obituario publicado por *El País* a su muerte, acaecida años después, en octubre de 2013, se refieran a él en términos muy similares a como el discurso oficial de la transición española lo hiciera con el presidente del gobierno español Adolfo Suarez: "héroe silencioso", "intelectual tranquilo", "arquitecto de la transición", "hombre de consenso". Pero, sin embargo, Varsovia y Madrid se han enfrentado con su pasado reciente de manera bien distinta.

LA CIUDAD EN GUERRA. TUMBA DEL FASCISMO, ROMPEOLAS DE LAS ESPAÑAS

El fracaso del golpe militar en la capital de la República el 18 julio de 1936, primero, y el rechazo del asalto de las tropas de élite de los sublevados, con la ayuda de las primeras unidades en actuar de las Brigadas Internacionales, después, desbarataron los planes de los facciosos para hacerse rápidamente con los aparatos del gobierno y del poder legítimo republicano.[2] El golpe fallido dio paso a una cruenta guerra y Madrid se convirtió en símbolo internacional de resistencia contra el fascismo. Madrid, cuyo nombre sonaba tan bien a Don Antonio Machado entre el estruendo de las bombas que castigaban la ciudad desde los cerros de la Casa de Campo y ese cielo hermoso del que tanto presumen los madrileños:

> ¡Madrid, Madrid; qué bien tu nombre suena,
> rompeolas de todas las Españas!
> La tierra se desgarra, el cielo truena,
> tú sonríes con plomo en las entrañas.

El poema está fechado el 7 de noviembre de 1936. Las primeras columnas del ejército de los sublevados habían tomado posiciones en las inmediaciones de la Casa de Campo el día anterior y el Gobierno republicano se había replegado discretamente a Valencia, dejando el control de la ciudad y de las operaciones militares en manos de un Consejo de Defensa. ¿Quién recuerda que el Puente de los Franceses, oculto hoy por un laberinto de autovías y rieles, la ribera del Manzanares, un río tan modesto que casi no lo es, o la Casa de Campo, fueron campo de cruentas batallas? Cabe preguntarse cuántos de los jóvenes estudiantes que bullen cada día por los pasillos de las Facultades de

2 Sobre el cerco a Madrid y las operaciones militares, véase Reverte (2004).

Filosofía y Letras, de Medicina o de las Escuelas de Ingenieros Agrónomos y Arquitectura saben que fueron el escenario de encarnizados combates. La Ciudad Universitaria se proyectó bajo el aliento de una burguesía culta que en los años treinta del siglo XX creía que con la República florecerían las ramas del árbol de la educación, la ciencia y la cultura. Busquen una placa, aun pequeñita, que lo recuerde. Tampoco se encontrarán vestigios que nos recuerden el magisterio ejercido en sus aulas por académicos y científicos que formaron una de las más brillantes generaciones intelectuales que ha dado España, condenada en una parte sustancial al exilio o al ostracismo. Incluso, algunos de sus miembros señeros fueron ejecutados sin contemplaciones (Claret, 2006; Otero, 2006). Uno de los símbolos más universales de la obra de estos intelectuales, deudores no pocos de ellos del pensamiento del fundador de la Institución Libre de Enseñanza, Francisco Giner de los Ríos, fue la hermosa Residencia de Estudiantes, cuyo emplazamiento definitivo es obra del arquitecto Antonio Flores. Sita en la que Juan Ramón Jiménez bautizó como "La Colina de los Chopos", cayó en el olvido más absoluto al terminar la guerra, convertida en una gris residencia de investigadores. Así fue, hasta que en 1986 una fundación privada creada por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), de cuyo patronato forman parte las más altas instituciones públicas e importantes empresas, la rescató para devolverle el prestigio cultural y académico del que gozaba antes de la guerra[3] (Jiménez Fraud, 1972; Pérez Villanueva, 1990).

Tampoco queda rastro de las cicatrices provocadas por los duros bombardeos de artillería y de aviación. Madrid fue la pionera entre las grandes ciudades europeas en ser bombardeada desde el aire (Solé y Villarroya, 2003). Las primeras bombas cayeron sobre la ciudad indefensa la noche del 27 al 28 de agosto de 1936, pero fue a comienzos de noviembre, en lo más crudo de la batalla de Madrid, cuando los bombardeos se volvieron masivos y sistemáticos sobre la población de civil, estrategia psicológica que se anticiparía al uso criminal de los ataques aéreos contra ciudades durante la guerra mundial. Las estaciones del metro se convirtieron en refugios improvisados para las familias madrileñas, conformando una escenografía, inmortalizada por el fotógrafo Alfonso, que en el caso de Londres ha merecido un lugar de honor en la iconografía bélica, mientras que en el de Madrid

3 La nómina, ciertamente impresionante, de personalidades de la cultura, la ciencia, las letras y las artes que habitaron permanente o temporalmente en la Residencia, que pasearon por sus jardines, nos da una idea de hasta qué punto esta institución, nacida para alojar y formar integralmente a jóvenes universitarios llamados a liderar la modernización del país, se convirtió en un muy importante centro de la vida intelectual madrileña. Véase: http://www.residencia.csic.es/

no ha dejado ningún rastro en los pasillos y andenes que recorren diariamente centenares de miles de personas.[4]

Por la Gran Vía desfilaron las Brigadas Internacionales en noviembre de 1936, vitoreadas por el pueblo madrileño camino de sus posiciones en la Casa de Campo y la Ciudad Universitaria. Madrid se convertiría para la propaganda y para el mundo en la "Tumba del Fascismo". En la emblemática Gran Vía del siglo XXI, nada recuerda la lluvia de fuego y metralla que soportó durante toda la guerra. La apertura de lo que se dio en llamar la Gran Vía fue uno de los más ambiciosos proyectos urbanísticos en la historia de Madrid. Se diseñó con la mirada puesta en las grandes avenidas comerciales y de ocio de las ciudades americanas. Su construcción supuso un gran esfuerzo económico e implicó la demolición de una parte importante del caserío madrileño del centro histórico y la remodelación de numerosos viales. Las obras se comenzaron en 1910 y se dieron por terminadas casi veinte años después, en 1929. En vísperas de la proclamación de la II República, Madrid podía presumir de una moderna gran avenida, articulada en tres tramos, que enlazaba la calle de Alcalá con la Plaza de España. Un eje de casi un kilómetro y medio, con orientación Sureste-Noroeste, el cual, partiendo del centro de la ciudad terminaba prácticamente en la línea del frente, lo que confería a esta arteria un interés estratégico especial, máxime cuando en su mitad se erigía el rascacielos de la Telefónica, un nudo de comunicaciones vital para el gobierno republicano y un puesto de observación privilegiado de las posiciones de los asaltantes.

Quizás sea el novelista Arturo Barea quien mejor ha sabido contar cuál era el ambiente de la que popularmente quedó rebautizada en guerra como la "Avenida de los Obuses", a pesar de lo cual no cejó el bullicio de los cafés, ni cerraron las salas de cine, ni los teatros, ni los comercios.[5] Mantuvo su aire moderno y cosmopolita gracias a la legión de periodistas e intelectuales que tenían sus cuarteles ge-

4 El Ayuntamiento de Madrid, a propuesta de los vecinos, ha declarado bien protegido una de las viviendas fotografiadas por Robert Capa en el barrio de Vallecas. Los promotores de la iniciativa, respaldada por personalidades de la cultura, pretenden que sea la sede de un museo dedicado a los bombardeos de Madrid. La protección integral del inmueble requeriría que la Comunidad de Madrid lo declarara bien de interés cultural (cfr. Constantini, 2017a). El edificio de ladrillo visto, sito en el nº 10 de la calle Peironcely, data de 1927. El consistorio madrileño está procediendo, tres años después, al realojo de las familias residentes en el edificio (cfr. "Las familias de la casa", 2020).

5 El tercer volumen de *La forja de un rebelde,* la conocida trilogía autobiográfica de Arturo Barea, titulado *La llama,* está dedicado al asedio de Madrid. La editorial argentina Losada publicó la trilogía por primera vez en 1951. Barea fue el responsable del servicio de censura de la prensa extranjera, situado en el edificio de la Compañía Telefónica.

nerales repartidos entre sus numerosos cafés, los servicios de prensa y propaganda, sitos en el edificio de La Telefónica, y el mítico Hotel Florida, ubicado en uno de los flancos de la Plaza del Callao. El Hotel fue marco de historias increíbles de amor y de guerra, solo posibles en momentos especialmente convulsos de la historia. Militares y aventureros, periodistas, artistas solidarios y siniestros agentes soviéticos se cruzaban por los pasillos y alternaban en su bar. Fue testigo del amor de Gerda Taro y Robert Capa, a quienes se deben algunas de las mejores fotos de la guerra.[6] Su historia tuvo un final trágico, cuando Gerda perdió la vida en el frente, en 1937. Hemingway y la corresponsal de guerra Marta Gellhorn escribieron y se amaron en sus habitaciones (Vaill, 2014). La trama de *La quinta columna*, la única obra de teatro que escribiera Hemingway, publicada en 1938, tiene como escenario principal el Florida.[7] También dejaron testimonio de su paso por él y por el Madrid en guerra, entre otros muchos, escritores de la talla de John Dos Passos[8] o André Malraux, y periodistas como el británico Geoffrey Cox[9], o los soviéticos Ilia Ehrenburg y el corresponsal de *Pravda* Mijaíl Koltsov, quien parece que informaba directamente a Stalin de lo que ocurría en la capital republicana.

El Hotel era obra de Francisco Palacios, uno de los más importantes arquitectos que trabajaron en Madrid, a quien se deben edificios tan emblemáticos para la ciudad como el Palacio de Comunicaciones en la Plaza de Cibeles, actual sede del Ayuntamiento, el antiguo Banco Español, hoy sede del Instituto Cervantes, o el Círculo de Bellas Artes, ambos situados en la Calle de Alcalá ente la citada plaza y la Puerta del Sol. Sin embargo, el Hotel Florida corrió peor suerte. Fue derribado a mediados de los años sesenta para ceder el sitio a unos grandes almacenes. No le valió su condición de edificio emblemático ante la

6 En 1995 aparecieron varios millares de negativos de fotografías tomadas por David Seymour, Gerda Taro y Robert Capa durante la guerra civil española, entre los documentos que dejó a su muerte Francisco Aguilar González, quien fuera embajador de México ante el gobierno de Vichy. Los negativos fueron abandonados en París por el propio Capa cuando escapó de la ocupación alemana. El legado, que se conserva en International Center of Photography, dio lugar a una serie de exposiciones y a la publicación de un libro-catálogo. Véase AA.VV. (2011).

7 La película *Hemingway y Gellhorn* (2002), dirigida por Philip Kaufman y protagonizada por Nicole Kidman y Clive Owen, recrea sin mucha fortuna este episodio de la vida del escritor y la periodista. Mucho más interesante es la adaptación televisiva de *La forja de un rebelde,* realizada por Mario Camús y estrenada en RTVE en 1990. Una edición de *La quinta columna,* en Hemingway (1999).

8 En "Madrid bajo sitio", una crónica fechada en abril de 1937, el escritor norteamericano nos dejó un vivido relato de la cotidianidad en el Madrid bombardeado. Véase Dos Passos (2005).

9 Sus crónicas, publicadas en francés en 1937, se reeditaron hace unos años. Véase Cox (2005).

codicia urbanística franquista. Nada lo recuerda hoy en su antiguo emplazamiento.

Imposible que la memoria de la ciudad de Madrid no quedara marcada por su condición de ciudad en guerra, bombardeada y cercada por el enemigo, capital no sólo de la República española, sino durante casi tres años del antifascismo internacional. Sin embargo, nada recuerda en sus calles, en sus plazas, en sus edificios, ese pasado glorioso y dramático. El imaginario colectivo de la democracia española no se reconoce en él, no hay discursos hagiográficos colectivos y mayoritarios que deban ponderar los historiadores. Se han maquillado las cicatrices, físicas y simbólicas. El miedo abrió paso al olvido.[10]

"POR DERECHO DE FUNDACIÓN"

Como tantas veces se ha dicho, con el último parte de guerra no llegó la paz, sino la victoria (Box, 2010: 47-118). Con ella, la consagración del general Franco como "señor de España por derecho de fundación".[11] Los sublevados se habían empeñado desde el comienzo mismo de la guerra en sentar las bases de un nuevo orden político y social extirpando cualquier elemento político y doctrinal del Estado liberal. Casi treinta años después del final de la guerra, en un contexto internacional bien distinto, la Ley Orgánica del Estado, promulgada en 1967, consagra los principios totalitarios fundacionales del régimen franquista reiterando que es al "Estado a [quien] incumbe el ejercicio de la soberanía" (artículo 1º) y que el "Jefe del Estado es el representante supremo de la Nación; personifica la soberanía nacional [y] ejerce el poder supremo político y administrativo" (artículo 6º). Conviene señalar que la dureza extrema de la represión responde a un planteamiento estratégico de los sublevados contra la legitimidad republicana. Se mantuvo a lo largo de toda la guerra para garantizar el orden en la retaguardia e imposibilitar de raíz cualquier intento de resistencia. Tras la victoria, se convirtió en un elemento estructural clave del nuevo régimen para garantizar su consolidación y supervivencia. Así fue hasta su final. La represión ejercida por los aparatos espe-

10 Un legado material importante de la guerra es el bunker, la *Posición Jaca,* situado en el bonito Parque del Capricho. Fue el cuartel general del republicano Ejército del Centro. Hasta fechas muy recientes no se encontraba abierto al público. Solo un reducido número de iniciados conocía su existencia. Su apertura se ha producido tras repetidas campañas de entidades sociales, políticas y culturales solicitando el acceso a lo que sin duda constituye un bien cultural de primer orden.

11 Así se refería a Franco el jurista Blas Pérez González, quien fuera fiscal jefe del Tribunal Supremo en plena guerra, Delegado Nacional de Justicia y Derecho de Falange y, desde 1942, durante quince años ministro de Gobernación. Véase Álvaro (2014: 70).

cializados del Estado franquista, policiales y judiciales de excepción, se aplicaron a neutralizar cualquier intento de oposición política, resistencia social y desviación ideológica o de la moral impuesta (Álvaro, 2009).

El franquismo no solo reprimió a quienes defendieron la legalidad constitucional republicana oponiéndose de manera activa a la sublevación militar, sino que castigó de manera retroactiva actuaciones políticas y personales que no sólo eran legales en el momento de producirse, sino legítimas por constituir el ejercicio de derechos y libertades fundamentales. Pretendía no solo neutralizar a los enemigos, sino, acorde con su médula totalitaria, erradicar para siempre cualquier vestigio de la España liberal y democrática y del movimiento obrero, de sus organizaciones políticas y su influencia social y cultural, consideradas en bloque como esencialmente antiespañolas. En la España de Franco se pecaba políticamente por acción u omisión, de palabra y obra. Se produjo una purga política sin precedentes. Se puso a toda la población bajo sospecha y así se mantuvo hasta la desaparición del régimen. Las ofensas pasadas de la anti-España y el peligro de que volvieran a producirse ocuparían un lugar de honor en el discurso autolegitimador del régimen franquista hasta su desaparición (Álvaro, 2012).

MADRID, SIETE VECES MALDITA

Las tropas franquistas del Ejército de Ocupación entraron en Madrid el 28 de marzo de 1939. Se ponía fin así a más de dos años y medio de asedio. Sin duda, el final de la guerra supuso inicialmente un alivio para la mayoría de los madrileños y madrileñas, no solo para aquellos adeptos a los vencedores, muchos de los cuales se habían mantenido ocultos para escapar de la represión (Cervera, 1998; Bahamonde y Cervera, 1999).

Madrid no podía quedar impune. Se había convertido no sólo en símbolo de la resistencia republicana, sino en un emblema del antifascismo internacional. Simbolizaba lo más odiado por los vencedores: su condición de capital política de la república liberal e ilustrada, su movimiento obrero activo y empoderado por la guerra, su modernidad y cosmopolitismo incipiente, su actividad intelectual, el anticlericalismo de un sector de la población. Contra ella carga la retórica más belicista de los vencedores (Díaz Nosty, 1981). Destaca el intelectual y poeta falangista Ernesto Giménez Caballero, quien clamará "Madrid, maldita por Dios; siete veces, siete":

> ¡Madrid! Contaminado de peste, de olvido, de alacranes, de injurias, de manolerías, de democracia, de asco, de verrugas repugnantes, de babas de cocido, de burguesía con té, con entornos sajones, intelectual, pedante, profesoral, ginebrinos, con sensibilidad de mono […] ¡Madrid, abominable de masas en chancletas! Posaderas de oficina sentándose en sillones imperiales! (citado en Díaz Nosty, 1981: 24).

La capital de la anti-España debía ser castigada. Y lo fue. Entre el 6 de mayo de 1939 y el 4 de febrero de 1944, se fusiló por orden de los tribunales castrenses en las tapias del Cementerio del Este, el actual Cementerio de la Almudena, a dos mil seiscientas sesenta y tres personas, la mayoría en los dos primeros años. El estudio realizado por Mirta Núñez y Alberto Rojas (1997) reconstruye con nombres y apellidos el listado diario de los ejecutados. Su publicación permitió que familiares de las víctimas averiguaran sesenta años después cuál había sido su destino: habían sido enterrados en fosas comunes por orden de la autoridad militar. Es lamentable que no se haya levantado un memorial que recoja el nombre de los hombres y mujeres que fueron allí asesinados en virtud de sentencias dictadas por tribunales ilegítimos. Ilegitimidad reconocida jurídicamente en diciembre de 2007 por la "Ley por la que se reconocen y amplían los derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura, conocida por mal nombre como de la Memoria Histórica".[12] Tan sólo una inscripción recuerda a las Trece Rosas, las jóvenes militantes de las Juventudes Socialistas Unificadas fusiladas el 5 de agosto de 1939.

Las cárceles se quedaron pequeñas y hubo que improvisar nuevos centros de detención. Hubo que habilitar prisiones en conventos y colegios de la Iglesia, aunque hoy resulta imposible seguirles el rastro. Recuperado su uso primigenio o dedicados a otros menos siniestros, se ha silenciado que fueron el lugar donde muchos republicanos dejaron su salud o, incluso, su vida. En el año 1985, la Sociedad General de Autores colocó una placa en la fachada de un edificio de la Calle Conde de Peñalver que alberga hoy una residencia de ancianos, recordando que el poeta Miguel Hernández escribió en ese lugar, en septiembre de 1939, "Las nanas de la cebolla", uno de sus poemas más universales. La inscripción ignora un detalle no pequeño y fundamental en la biografía del escritor. El edificio se conocía en la posguerra como la cárcel de Torrijos, un antiguo convento habilitado como prisión, en el que se encontraba preso el poeta cuando

12 Para un análisis de las implicaciones sociales y jurídicas de esta ley, véase Pallín (2008). Sobre las víctimas del franquismo, su situación y reconocimiento, véase Mir y Gelonch (2013) y Muga y Vega (2013).

escribió sus conmovedoras nanas.

En fechas más recientes, distintas organizaciones sociales intentaron salvar la cárcel de Carabanchel, que fuera Prisión Provincial de Madrid, de la ruina y de la demolición integral, proponiendo distintos usos que respetaran su condición de *lugar de memoria*. Se trataba de un edificio singular, por su diseño y significado político e histórico, que contribuyó a conformar el carácter del barrio madrileño del que toma su nombre. La cárcel, en cuya construcción trabajaron presos políticos, entró en servicio en 1944 y estuvo en funcionamiento hasta 1998. Su sexta galería se hizo tristemente conocida por albergar a los presos políticos, entre ellos, conocidos dirigentes sindicales y activistas antifranquistas. En el año 2008, el movimiento asociativo vecinal solicitó que se declarara el edificio como *Bien de Interés Cultural*, en un último intento por salvar el conjunto arquitectónico de la piqueta. Al clamor por preservar el legado cultural y político de la Cárcel de Carabanchel se sumarían entidades y personalidades de la academia y la cultura, convirtiéndose la cúpula central de la cárcel en el símbolo de una lucha que resultaría a la postre infructuosa, dado que la demolición comenzaría la madrugada del 21 de octubre, poniendo en evidencia el desinterés y la falta de compromiso con el legado material e inmaterial del antifranquismo de las administraciones implicadas, la central en manos del Partido Socialista Obrero Español (PSOE), la autonómica y la municipal en manos del Partido Popular (PP) (Ortiz, 2013).

Sin hacer un recorrido exhaustivo por los *lugares del olvido* de nuestra ciudad, merece ser resaltado el caso de la actual sede de la Presidencia de la Comunidad de Madrid, en la Puerta del Sol, el corazón mismo de la ciudad. El edificio nacido como Real Casa de Correos a finales del siglo XVIII, se convirtió en Ministerio de Gobernación a mediados del XIX. Desde su balcón, el jefe del gobierno provisional, D. Niceto Alcalá Zamora, proclamó la II República el 14 de abril de 1931 ante una multitud que llenaba la Puerta del Sol. Al terminar la guerra, se instaló en el histórico edificio la Dirección General de Seguridad, uno de los más siniestros aparatos represivos del franquismo, activo durante toda la dictadura. En sus sótanos se torturó hasta mediados de la década de los años setenta, pero este hecho permanece oculto a los ciudadanos y ciudadanas que transitan por la populosa plaza.[13] En la fachada de la que hoy es la Presiden-

13 El edificio de la Puerta del Sol fue testigo de la actuación de dos de los policías de la Brigada Político Social más conocidos por su brutalidad durante el tardofranquismo, el jefe de la Brigada, comisario Roberto Conesa, y su lugarteniente, el inspector Antonio González Pacheco, Billy el Niño por nombre de guerra. Billy el Niño fue imputado en 2013 por la jueza argentina María Servini por un presunto delito de lesa humanidad. La Audiencia Nacional Española denegó su extradición amparándose en que los hechos por los que se encontraba imputado constituirían delito de tortura, y según la legislación española, habrían prescrito; mientras que los delitos de lesa humanidad son imprescriptibles.

cia de la Comunidad de Madrid podemos encontrar dos inscripciones, una en recuerdo de los héroes de la sublevación del 2 de mayo de 1808 contra los invasores franceses, otra en memoria de las víctimas de los atentados del 11 de marzo de 2004 y de quienes les auxiliaron. Sin embargo, el silencio cubre la memoria de quienes fueron torturados y represaliados por oponerse a la dictadura franquista.

EL DELIRIO TOTALITARIO

"¡Y al fin El Escorial, El Escorial! Origen y sueño del Madrid cesáreo". Así clama Giménez Caballero, al que Bernardo Díaz-Nosty se refiere como el "Gran Inquisidor urbano", con acierto a tenor de su retórica belicista y apocalíptica:

> ¡Anda y solloza, babilónica ciudad traidora! ¡Bíblica ciudad del Yermo! Tus pecados expía ¡llora sangre! Ciñe tus flancos de tizones ¡Siéntate ante tus puertas asoladas y devora tu maldad y roe tu extravío! ¡Y abate su soberbia con testa de Satán, monstruosa, pálida, casa de sodomita ajusticiado! Serpientes tus cabellos y estrábicos tus ojos ¡Limpia de escorpiones tu regazo estéril! ¡Llora tu infidelidad! (...) ¡Quién te resucitará, Madrid desamparado! (…) Por eso el Caudillo de la Victoria y de la Justicia es el Caudillo que te estaba reservado, ¡oh Madrid!, para redimir tu miseria y reanudar tu destino! (citado en Díaz Nosty, 1981: 24-25).

No es de extrañar que los vencedores se llegaran a plantear seriamente el trasladar la capitalidad de España a una de las ciudades leales. Finalmente, con los ojos puestos en El Escorial, se aborda la refundación de la ciudad en clave imperial. Un "Gran Madrid", para lo cual los jerarcas del régimen no hubieran dudado en demoler parte de su caserío, si fuera preciso, para sanar la urbe corrompida por doctrinas ajenas a la tradición histórica española. La Junta para la Reconstrucción de Madrid llegó a estudiar algunos proyectos que podríamos calificar de delirio imperial totalitario, como el de Antonio Palacios, que incluía la demolición y nueva planta de la Puerta del Sol, con arcos del triunfo y dos torres "Plus Ultra" de 140 metros de altura. Acabó por imponerse la dura realidad económica de la posguerra, con una ciudad asolada por la precariedad material y moral, el hambre y la miseria. En 1942 se publicó la memoria del Plan General de Madrid, conocido como "Plan Bidagor", por su director. Sin abandonar la retórica imperial y respondiendo a los principios ideológicos totalitarios del Régimen, plantea actuaciones, aunque muy ambiciosas, más acordes con la situación de la España de la posguerra, entre ellas, un

plan de accesos que dignificara las entradas a Madrid por las carreteras radiales que comunicaban la capital con la península (Díaz-Nosty, 1981; Terán, 1981).

Entre las actuaciones previstas, se contemplaba la construcción de tres entradas representativas. Una de ellas, la Vía de la Victoria, uniría la fachada imperial de Madrid con el Monasterio de El Escorial, referente simbólico de la nueva España (Díaz-Nosty, 1981: 34). Poco queda hoy del proyecto. En Moncloa, el edificio de inspiración escurialense y estética neoimperial que ocupa el Cuartel General del Aire y un arco del triunfo, el Arco de la Victoria, que se ha convertido en un artefacto arquitectónico incómodo en doble sentido, por dificultar el tráfico en una zona de especial congestión y por no saberse qué hacer con un monumento de exaltación franquista de tales dimensiones sito en una de las principales arterias de acceso a la ciudad. Su construcción, que se proyectó en el marco de la rehabilitación de la Ciudad Universitaria, comenzó en 1950 y se prolongaría por un lustro.[14] En su frontispicio noroeste se insertó una inscripción en latín que reza "A los ejércitos aquí victoriosos, la inteligencia, que siempre es vencedora, dedicó este monumento". En el suroeste, otra que dice "Fundado por la generosidad del Rey, restaurado por el Caudillo de los españoles, el templo de los estudios matritenses florece bajo la mirada de Dios". Tanto el sentido del monumento como las inscripciones incumplen lo dispuesto por la Ley de la Memoria Histórica, pero al día de la fecha nadie se ha atrevido a ponerle el cascabel al gato. Se trata de un monumento protegido y su titular, el Consorcio Urbanístico de la Ciudad Universitaria, no ha tomado decisión alguna al respecto. Desde diversos ámbitos políticos y asociativos se ha solicitado desde la retirada las inscripciones, hasta su demolición, pasando por la reasignación de un significado acorde con la España democrática, posibilidad esta última ciertamente difícil, dadas las características del monumento. Mientras tanto, su carácter simbólico y su mensaje antidemocrático van cayendo en el olvido.

LA BANALIZACIÓN DEL MAL: LA BASÍLICA DE LA SANTA CRUZ DEL VALLE DE LOS CAÍDOS

Como decíamos, la proyectada Vía de la Victoria debería haber unido la capital de la nueva España con el símbolo por antonomasia de la pasada gloria imperial hispana, el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, una de las joyas arquitectónicas del siglo XVI español. Muy cerca del Monasterio se construiría la más controvertida herencia de la arquitectura totalitaria franquista, la Basílica de la Santa Cruz del

14 Sobre el Arco de la Victoria, véase Aguilar (2008).

Valle de los Caídos.[15]

Aunque la retórica franquista intentara más tarde presentarlo como un monumento a la reconciliación, nada más lejos de la intención de sus promotores. El decreto fundacional, promulgado el 1 de abril de 1940, primer aniversario de la Victoria, no deja lugar a dudas. Como explica el preámbulo del Decreto, con la habitual retórica ampulosa del régimen, se trata de levantar un monumento para dar sepultura y honrar la memoria de los mártires de la cruzada:

> La dimensión de nuestra Cruzada, los heroicos sacrificios que la Victoria encierra y la trascendencia que ha tenido para el futuro de España esta epopeya, no pueden quedar perpetuados por los sencillos monumentos con los que suelen conmemorarse en villas y ciudades los hechos salientes de nuestra historia y los episodios gloriosos de sus hijos. Es necesario que las piedras que se levanten tengan la grandeza de los monumentos antiguos que desafíen al tiempo y al olvido y constituyan lugar de meditación y de reposo en que las generaciones futuras rindan tributo de admiración a los que les legaron una España mejor. A estos fines responde la elección de un lugar retirado donde se levante el templo grandioso de nuestros muertos que, por los siglos, se ruegue por los que cayeron en el camino de Dios y de la Patria. Lugar perenne de peregrinación, en que lo grandioso de la naturaleza ponga un digno marco al campo en que reposan los héroes y mártires de la Cruzada.

Al igual que hiciera Felipe II con El Escorial, el general Franco supervisó personalmente las obras, de las que a nadie debía caber duda alguna que estaban destinadas a ser su última morada. Él personalmente escogió el lugar, un hermoso paraje de la Sierra del Guadarrama, cuyo nombre –hoy casi olvidado– era y sigue siendo Cuelgamuros. En 1940 comenzaron las obras del conjunto, que incluyen la basílica excavada en la roca, la gran cruz de 150 metros de altura que se alza sobre ella proyectando su sombra sobre la ciudad de Madrid y la Abadía. En su construcción trabajaron muchos presos políticos en condiciones muy duras, que prefirieron acogerse al sistema de redención de penas a permanecer encerrados en condiciones infrahumanas en las prisiones, las cuales provocaron tasas de mortalidad altísimas.[16] El monumento fúnebre se inauguró el 1 de abril de 1959, coincidiendo con la conmemoración del vigésimo aniversario del final de la guerra. Al año siguiente fue consagrado como Basílica menor por el Papa

15 Sobre el Valle de los Caídos, su historia y significado, véase Sueiro (2006); Aguilar (2008); Olmeda (2009); Ferrándiz (2014).

16 Sobre el sistema carcelario franquista y el Patronato de Redención de Penas, véase Núñez (2003) y Gómez (2009).

Juan XXIII. Aunque el mensaje papal es mucho más conciliador que el decreto fundacional, no deja de ser significativo que el Vaticano preste cobertura eclesiástica y, por tanto, contribuya a legitimar semejante ominoso legado. Es más, la comunidad Benedictina que ocupa la Abadía es desde entonces la custodia del recinto y los enterramientos. La comisión de expertos, a la que nos referiremos más adelante, cifra en 33.847 los cadáveres depositados en los columbarios de la basílica, lo que convierte al Valle de los Caídos en el mayor cementerio de la Guerra Civil. Se calcula que más de un tercio se encuentran sin identificar y es difícil saber cuántos se trasladaron sin permiso de sus familiares. En los años posteriores a la inauguración se produjo un flujo constante de traslados de cuerpos, muchos exhumados con nocturnidad de fosas comunes, lo que, de paso, pone en evidencia que el régimen conocía dónde se encontraban esos enterramientos. El último traslado se produjo en 1983.[17]

Tras su muerte, acaecida oficialmente el 20 noviembre de 1975, el general Franco fue inhumado en el altar mayor de la Basílica, donde ya se encontraban desde marzo de 1959 los restos mortales de José Antonio Primo de Rivera, el fundador del partido fascista Falange Española, ejecutado por los republicanos el 20 de noviembre de 1936 y elevado por la liturgia franquista a la condición de "protomártir". Los dos únicos cuerpos que gozan del privilegio de yacer bajo una lápida con sus nombres son los de José Antonio Primo de Rivera y Francisco Franco.

Casi cuarenta años después de la promulgación de la constitución de 1978, que consagra la soberanía popular y las libertades fundamentales como hiciera la republicana de 1931, la democracia española no ha sabido, o no ha querido, resolver qué hacer con el mausoleo en el que un tirano megalomaníaco se inhumó rodeado de más de treinta mil muertos en una guerra que él mismo contribuyó eficazmente a provocar. No se ha encontrado la manera de dignificar la memoria de quienes allí yacen, incluso contra la voluntad de sus familias o sin

17 "En el Valle de los Caídos yacen los restos registrados de 33.847 personas, víctimas de uno y otro lado de la contienda, que desde 1959 hasta 1983 fueron llevados en 491 traslados desde fosas y cementerios de todas las provincias de España salvo Ourense, A Coruña, Las Palmas y Santa Cruz de Tenerife, para ser depositadas en columbarios individuales y colectivos, sitos en las ocho cavidades adyacentes al crucero y a las capillas de la Basílica de la Santa Cruz. Los principales traslados se produjeron en 1959 (11.329), en 1961 (6.607) y en 1968 (2.919), siendo los últimos en 1983. De los restos inhumados, 21.423 son de víctimas identificadas y 12.410 de personas desconocidas, de acuerdo con la documentación que consta en Patrimonio Nacional" (Orden PRE/1396/2011, de 27 de mayo, por la que se publica el Acuerdo de Consejo de Ministros por el que se crea la Comisión de Expertos para el Futuro del Valle de los Caídos).

identificar. Conviene señalar que se trata de un conjunto monumental perteneciente al Patrimonio Nacional, al patrimonio de todos los españoles.

En mayo del 2011, el Ministerio de la Presidencia constituyó, en cumplimiento de lo dispuesto en la Ley de la Memoria Histórica, una comisión de expertos para dictaminar sobre el futuro del Valle de los Caídos.[18] Sorprende el larguísimo preámbulo, que constituye toda una declaración de principios y en la que se reconoce que el Valle de los Caídos es un anacronismo histórico incompatible con los principios democráticos de España actual:

> Como consecuencia de todo ello, el Valle de los Caídos es un lugar de notorio valor histórico, el símbolo monumental presente más importante de la Guerra Civil y de la dictadura franquista, también del nacional-catolicismo de la época.
> La madurez democrática de la sociedad española y la solidez de sus instituciones nos ha permitido avanzar, desde la transición política, en el conocimiento de la verdad de nuestra historia, en la aceptación de las responsabilidades y en la reparación, en la medida de lo posible, de las injusticias cometidas. Este ejercicio nos ha mostrado que no sólo es posible la convivencia sobre la memoria, sino que, con ésta, la convivencia democrática es más sólida y duradera. La memoria, sin ira ni ánimo vengativo, con afán de verdad y reconciliación, cura heridas y es el mejor antídoto para no repetir tragedias del pasado. (...)
> En este sentido el Valle de los Caídos no va a dejar de ser lo que es,

18 Los miembros de la comisión son académicos y juristas de reconocido prestigio y de adscripción ideológica plural. Presidentes: Virgilio Zapatero Gómez, ex Rector de la Universidad de Alcalá y catedrático de Filosofía del Derecho; Pedro José González-Trevijano Sánchez, Rector de la Universidad Rey Juan Carlos y catedrático de Derecho Constitucional. Vocales: Carme Molinero Ruíz, catedrática de Historia de la Universidad Autónoma de Barcelona; Miguel Herrero y Rodríguez de Miñón, consejero permanente del Consejo de Estado y miembro de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas; Alicia Alted Vigil, catedrática de Historia Contemporánea de la Universidad Nacional de Educación a Distancia; Manuel Reyes Mate, profesor de investigación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas en el Instituto de Filosofía; Amelia Valcárcel Bernardo de Quirós, consejera electiva del Consejo de Estado y catedrática de Filosofía Moral y Política; Hilari Ragueri Suñer, historiador y monje de la Comunidad Benedictina de Montserrat; Carmen Sanz Ayán, catedrática de Historia Moderna de la Universidad Complutense de Madrid, académica de la Real Academia de la Historia; Ricard Vinyes Ribas, catedrático de Historia Contemporánea de la Universidad de Barcelona; Francisco Ferrándiz Martin, antropólogo social del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Secretario: Carlos García de Andoin Martín, director adjunto del Gabinete del Ministro de la Presidencia, que actuará con voz y voto. Posteriormente Carmen Sanz fue sustituida por Feliciano Barrios Pintado, catedrático de Historia del Derecho de la Universidad de Castilla la Mancha y académico de la Real Academia de la Historia.

> un lugar de memoria duro y doloroso, que recuerda un pasado al que la España democrática de hoy no desea volver. Sin embargo, la Ley 52/2007, de 26 de diciembre, no considera que el Valle de los Caídos deba dejarse tal cual está como petrificado en una época. En su disposición adicional sexta establece que la fundación gestora incluirá entre sus objetivos honrar y rehabilitar la memoria de todas las personas fallecidas a consecuencia de la Guerra Civil de 1936-1939 y de la represión política que la siguió; profundizar en el conocimiento de este periodo histórico y los valores constitucionales y fomentar las aspiraciones de reconciliación y convivencia que hay en nuestra sociedad.[19]

En el preámbulo también se dice que todas las actuaciones encaminadas a dignificar el lugar deben de hacerse con la máxima prudencia y consenso. De hecho, el dictamen de la comisión, firmado en noviembre de 2011, parece guiado por esos principios. Los expertos concluyen haciendo dieciséis recomendaciones. El texto considera que el Valle de los Caídos debe convertirse en un lugar para la memoria de víctimas y muertos de la guerra civil, sin distinción de ideologías. Propone una actuación integral con el objetivo de resignificar el conjunto monumental, creando un espacio simbólico que cumpla con las funciones de memorial, que contemple los aspectos éticos y su condición de cementerio y de espacio cívico para la meditación, y un Centro de Interpretación con un carácter informativo y educativo. Reconoce la inviolabilidad de la Basílica por su carácter de lugar de culto protegido por las leyes. Urge a dignificar el cementerio, rescatando a las personas allí enterradas del anonimato y el hacinamiento en el que se encuentran los cuerpos. En cuanto a los restos de Franco y José Antonio, recomienda que los del primero sean trasladados al lugar que designe su familia o "en su caso, al lugar que sea considerado digno y más adecuado" y que los del segundo no deben ocupar un lugar preeminente "dada la igual dignidad de los restos de todos los allí enterrados".[20]

La llegada al gobierno del PP en 2011 paralizó la aplicación de la Ley de la Memoria Histórica y de las recomendaciones para el Valle de los Caídos, que no llegaron a iniciarse siquiera. En el mes de mayo de 2017, el Partido Socialista Obrero Español (PSOE), desde la oposición, presentó una proposición en el Congreso de los Diputados instando al Gobierno a exhumar los restos de Franco, en cum-

19 Orden PRE/1396/2011, de 27 de mayo, por la que se publica el Acuerdo de Consejo de Ministros por el que se crea la Comisión de Expertos para el Futuro del Valle de los Caídos.

20 Tres de los miembros de la comisión, Pedro José González-Trevijano, Miguel Herrero y Rodríguez de Miñón y Feliciano Barrios Pintado emitieron un voto particular expresando su disconformidad con la exhumación de los restos de Franco.

plimiento del dictamen de la Comisión de Expertos. Fue aprobada con 198 votos a favor y la abstención de 140 diputados, los del PP y los nueve de Esquerra Republicana de Catalunya, aunque estos últimos por considerar que era demasiado moderada. No obstante, la decisión no era vinculante y el gobierno del Partido Popular, como estaba previsto, no la aplicaría.

En junio de 2018, el PSOE ganó una moción de censura contra el PP que podría haber propiciado un cambio de rumbo en cuanto a las políticas oficiales de justicia y reparación. El nuevo gobierno socialista, en minoría, del que forman parte juristas destacados en la defensa de los derechos humanos, llegó al poder decidido, al parecer, a reactivar las *políticas de memoria*. De entrada, se creó dentro del Ministerio de Justicia una Dirección General de la Memoria Histórica, a cuyo frente se colocó no a un jurista, sino a un reputado historiador, catedrático de Historia Contemporánea, lo que ilustra el sentido político que se le dio al organismo. Se anunció una reforma de la conocida como "Ley de la Memoria Histórica" para, entre otras acciones, declarar nulas las sentencias de los tribunales de excepción franquistas, que dicha Ley había declarado en su momento ilegítimas, y crear una Comisión de la Verdad que contribuya a esclarecer y construir un relato sobre los crímenes cometidos durante la guerra civil y el franquismo, reivindicación de un sector de las asociaciones para la recuperación de la memoria histórica. Además, el gobierno se comprometió a localizar a todas las personas desaparecidas que reposan en fosas y cunetas. Según recoge el diario *El País*, la ministra de Justicia, Dolores Delgado, declaró en el Congreso de los Diputados que "es inaceptable que España siga siendo el segundo país en número de desaparecidos después de Camboya" (citado en Junquera, 2018: párr. 2).

En este contexto, el gobierno anunció su intención de hacer cumplir de inmediato la recomendación, hecha en su día por la comisión de expertos, de exhumar el cadáver de Franco, cuyos despojos se entregarían a su familia para ser depositados junto a su esposa en el panteón familiar del cementerio de El Pardo, próximo al palacio sito en las afueras de Madrid que fue su residencia en vida. La decisión parecía contar con la aquiescencia de la Conferencia Episcopal Española, aunque no del Prior de la Abadía benedictina de la Santa Cruz del Valle de los Caídos ni de la familia.

El anuncio de la exhumación de los restos del dictador fue precipitado, ya que se produjo sin que el gobierno tuviera bien definido el procedimiento jurídico a seguir y sin que se hubiera suscitado el consenso político suficiente, aunque cueste entender que alguna organización política que se diga democrática tenga

dudas al respecto. La familia no solo se opone al traslado, sino que ha judicializado el asunto, con el apoyo de la Fundación Francisco Franco, argumentando –gran paradoja– que el gobierno conculca derechos fundamentales. Incluso, amenazó con depositar el cadáver de Franco, de ser desalojado del Valle de los Caídos, en la tumba propiedad de la familia, donde reposa su hija, en la Catedral de la Almudena, por lo que el cuerpo del dictador podría acabar en pleno centro turístico de Madrid.

Los partidos de derecha y centro derecha se han mostrado contrarios al traslado con el argumento de que hay que mirar al futuro, no al pasado, evitando reabrir viejas heridas, reivindicando lo que ellos consideran el espíritu conciliador de la Transición, ante la indiferencia creciente de una opinión pública acuciada por la situación política y social. Por su parte, la ambigüedad de la jerarquía de la Iglesia Católica ha sido puesta en evidencia por el propio Nuncio Apostólico en España, quien, en la víspera de su despedida del cargo, sorprendió al declarar que el gobierno de Pedro Sánchez había "resucitado a Franco".[21]

Quince meses después de que el Consejo de Ministros pusiera en marcha los procedimientos legales y administrativos para la exhumación de los restos del dictador, el Tribunal Supremo dictó sentencia firme (1279/2019 de 30 de septiembre de 2019), con una larga fundamentación jurídica, con la que parece que se ponía fin al sainete. Por unanimidad, los magistrados de la Sala Cuarta de lo Contencioso Administrativo desestimaron los recursos interpuestos contra las actuaciones del gobierno y dejaban abierta, de manera contundente, la vía para su ejecución.

El gobierno procedió a exhumar el cadáver de Francisco Franco el 24 de octubre 2019, en una ceremonia sin bandera española, himno u honores militares, explícitamente prohibidos. Solo se permitió la asistencia de una veintena de familiares, de los responsables políticos del traslado y de los operarios imprescindibles. No hay imágenes de lo ocurrido en el interior de la Basílica. Como recuerdo del acto, quedará grabada en la retina de los españoles la imagen del féretro saliendo del templo a hombros de sus familiares, cubierto con una enseña desconocida para la mayoría, la del Ducado de Franco. Un helicóptero se encargó del traslado de los restos del general Franco hasta el Cementerio de Mingorrubio, en El Pardo, muy próximo al palacio que fue su domicilio oficial durante más de tres décadas, donde fueron depositados junto a su esposa en un panteón propiedad del Patrimonio Nacional. El Estado sigue siendo responsable de la custodia y el mantenimiento de la tumba

21 Véase "El nuncio del Vaticano acusa al Gobierno" (2019) y "Editorial: Nuncio cesante" (2019).

del dictador, pero se asegura su ubicación en un lugar discreto, alejado del centro de Madrid.

De este modo, se cierra un capítulo doloroso de nuestra historia reciente y se repara en parte una injusticia manifiesta. Ahora, el gobierno y la sociedad española deben acometer el complejo proceso de asignar un nuevo significado al que ha sido el monumento más emblemático del franquismo, que debe abordarse con el respeto debido a los millares de personas que reposan en los columbarios de la Basílica. Es un deber moral y político. Una deuda pendiente de la democracia española.

Lo peor no es que una parte de la ciudadanía y de los dirigentes políticos no entienda que el Valle de los Caídos es incompatible con la democracia, la justicia y el respeto debido a las víctimas. Que considere los intentos por dignificar lo que debería ser un lugar de memoria y respeto como la actitud revanchista de una izquierda rencorosa. No, no es lo peor. Lo peor es lo que Hannah Arendt caracterizó como la banalización del mal. Pasan los años, las generaciones se suceden y el manto del olvido va cubriendo poco a poco lo que, desde los principios democráticos más elementales, la ética de la justicia universal y el respeto a la memoria de las víctimas constituye un colosal monumento a la barbarie totalitaria. El Valle de los Caídos se ha convertido en un atractivo turístico de la capital de España. Se acude, previo pago de la preceptiva entrada, a un lugar pintoresco, a un templo escavado en la roca granítica del Guadarrama, en un paraje de ensueño, con una hospedería atendida por la Comunidad Benedictina en la que se puede descansar. Comunidad que patrocina una reputada escolanía. Nada ayuda al visitante lego a dar un significado al lugar que visita. Ni un cartel, ni un folleto, ni la web oficial de Patrimonio Nacional les advierten que se encuentran en un sobrecogedor cementerio donde reposan los restos de millares de personas que nunca hubieran querido descansar para la eternidad formando parte del sueño del tirano megalomaníaco.

Lo peor no es la pervivencia del franquismo en el callejero o en edificios diseminados por la ciudad.[22] Ni el olvido al que se ha condenado a la vieja España liberal y republicana, y a la lucha contra la dictadura

22 El Ayuntamiento de Madrid dispuso en abril de 2017, en aplicación de la "Ley de la Memoria Histórica", la sustitución del nombre de cincuenta y dos calles que exaltaban el franquismo por el de personalidades e instituciones de la política, la cultura y la educación que han merecido tal honor por su carácter democrático o antifranquista. No sin polémica, todo hay que decirlo. La decisión se adoptó en base al dictamen del "Comisionado de la Memoria" que para algunos se quedaba demasiado corto y para otros era excesivo y revanchista. Los veintiún ediles del PP se abstuvieron (cfr. Constantini, 2017b).

franquista.[23] Lo peor son los millares de personas enterradas en fosas comunes que permanecen a la espera de que la democracia española cumpla con los convenios internacionales, con el deber de justicia y reparación, y exhume sus restos para darles una sepultura digna y, de ser posible, identificarlos.[24] Lo peor es el Valle de los Caídos. Lo peor es la banalización del mal.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. (2011). *La Maleta Mexicana Las fotografías redescubiertas de la Guerra civil española de Robert Capa, Chim y Gerda Taro*. Madrid: La Fábrica y New York: International Center of Photography.

Aguilar, P. (2008). *Políticas de la memoria y memorias de la política.* Madrid: Alianza.

Álvaro, M. (2009). Por derecho de fundación. La legitimación de la represión franquista. En M. Núñez (Coord.), *La gran represión. Los años de plomo del franquismo* (pp. 53-132). Barcelona: Flor del Viento.

Álvaro, M. (2012). Delitos políticos, pecados democráticos. En J. Aróstegui (Coord.), *Franco: la represión como sistema* (pp. 60-106). Barcelona: Flor del Viento.

Álvaro, M. (2014). Un memorial de la España liberal y democrática que pudo haber sido. En P. Díaz, P. Martínez y A. Soto (Eds.), *El poder de la historia. Huella y legado de Javier Donézar* (vol I, pp. 407-424). Madrid: Ediciones de la UAM.

Aróstegui, J. (2008). Traumas colectivos y memorias generacionales: el caso de la guerra civil española. En J. Aróstegui y F. Godicheu (Eds.), *Guerra civil. Mito y memoria* (pp. 57-92). Madrid: Marcial Pons.

Bahamonde, A. y Cervera, J. (1999). *Así terminó la Guerra de España.* Madrid: Marcial Pons.

Barahona, A., Aguilar, P. y González, C. (Eds.) (2002). *Las políticas hacia el pasado. Juicios, depuraciones, perdón y olvido en las nuevas democracias.* Madrid: Istmo.

Box, Z. (2010). *España, año cero. La construcción simbólica del franquismo.* Madrid: Alianza Editorial.

23 La actual corporación municipal ha iniciado un proceso de aplicación revisionista y torticero de la Ley y está procediendo a retirar del callejero y lugares públicos nombres emblemáticos de la historia del republicanismo de izquierdas, como los dirigentes socialistas Indalecio Prieto o Francisco Largo Caballero, o las placas que recordaban a los ejecutados por el franquismo en la posguerra (cfr. Serrato, 2019 y Vega, 2020).

24 Sobre las fosas, asignatura dolorosamente pendiente de la democracia española, véase Ferrándiz (2014).

Brossat, A., Combe, S., Potel, J. Y. y Szurek, J. C. (1992). *En el Este. La memoria recuperada.* Valencia: Edicions Alfons el Magnanim.
Cervera, J. (1998). *Madrid en guerra. La ciudad clandestina.* Madrid: Alianza Editorial.
Claret, J. (2006). *El atroz desmoche. La depuración Universitaria.* Barcelona: Crítica.
Cox, G. (2005). *La defensa de Madrid.* Madrid: Oberón.
Constantini, L. (21 de julio de 2017a). Madrid salva la casa que fotografió Capa. *El País.* Recuperado de https://elpais.com/politica/2017/07/21/diario_de_espana/1500640946_542914.html
Constantini, L. (28 de abril de 2017b). El Comisionado de la Memoria Histórica amplía a 52 las calles que cambiarán de nombre en Madrid. *El País*. Recuperado de: ttps://elpais.com/ccaa/2017/04/27/madrid/1493301592_964950.html
Díaz Nosty, B. (1981). Madrid imperial. En VV.AA. *Madrid. Cuarenta años de desarrollo urbano. 1940-1980* (pp. 23-36). Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
Dos Passos, J. (2005). *Viajes de entreguerras.* Barcelona: Península.
Editorial: Nuncio cesante (2 de julio de 2019). *El País.* Recuperado de: https://elpais.com/elpais/2019/07/01/opinion/1561996515_857758.html
El nuncio del Vaticano acusa al Gobierno de "resucitar a Franco" (2 de julio de 2019). *ABC*. Recuperado de: https://www.abc.es/sociedad/abci-nuncio-papa-espana-despedida-resucitado-franco-201906302104_noticia.html
Ferrándiz, F. (2014). *El pasado bajo tierra. Exhumaciones contemporáneas de la Guerra Civil.* Barcelona: Anthropos.
Gómez, G. (2009). *El exilio interior. Cárcel y represión en la España franquista (1939-1950).* Madrid: Taurus.
Hemingway, E. (1999). *La quinta columna.* Madrid: Noguer y Caralt editores.
Jiménez Fraud, A. (1972). *La Residencia de Estudiantes; Visita a Maquiavelo.* Barcelona: Ariel.
Junquera, N. (12 de julio de 2018). El Gobierno asume la búsqueda y exhumación de desaparecidos de la Guerra Civil. *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/politica/2018/07/11/actualidad/1531322308_202368.html
Las familias de la casa fotografiada por Capa serán realojadas en viviendas públicas de Puente de Vallecas (5 de noviembre de 2020) *El Público*. Recuperado de https://www.publico.es/sociedad/familias-casa-fotografiada-capa-seran-realojadas-viviendas-publicas-puente-vallecas.html
Mir, C. y Gelonch, J. (Eds.) (2013). *Duelo y memoria. Espacios para el*

recuerdo de las víctimas de la represión franquista en perspectiva histórica. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.

Muga, J. L. y Vega, S. (Coords.) (2013). *Verdad. Justica y Reparación. Actas I Congreso de Víctimas del Franquismo.* Madrid: Editorial Atrapasueños.

Núñez, M. (2003). *Mujeres caídas.* Madrid: Oberón.

Núñez, M. y Rojas, A. (1997). *Consejos de guerra. Los fusilamientos en el Madrid de la posguerra (1939-1945).* Madrid: Compañía Literaria.

Olmeda, F. (2009). *El Valle de los Caídos: una memoria de España.* Barcelona: Península.

Ortiz, C. (Coord.) (2013). *Lugares de represión. Paisajes de la Memoria. Aspectos materiales y simbólicos de la Cárcel de Carabanchel.* Madrid: Los Libros de la Catarata.

Otero, L. E. (Dir.) (2006). *La destrucción de la ciencia en España.* Madrid: Editorial Complutense.

Pallín, J. A. M. (2008). La ley que rompió el silencio. En J. A. M. Pallín y R. Escudero Alday (Eds.), *Derecho y memoria histórica* (pp. 19-45). Madrid: Trotta.

Pérez Villanueva, I. (1990). *La residencia de estudiantes grupos universitarios y de señoritas. Madrid, 1910-1936.* Madrid: MEC.

Reverte, J. M. (2004). *La batalla de Madrid.* Barcelona: Crítica.

Serrano, S. (2005). *La última gesta. Los republicanos que vencieron a Hitler (1939-1945).* Madrid: Aguilar.

Serrato, F. (26 de noviembre de 2019). El Ayuntamiento retira las placas con nombres de los republicanos fusilados en La Almudena. *El País.* Recuperado de: https://elpais.com/ccaa/2019/11/25/madrid/1574697420_599576.html

Solé i Sabaté, J. M. y Villarroya, J. (2003). *España en llamas. La guerra civil desde el aire*. Madrid: Temas de Hoy.

Sueiro, D. (2006). *El Valle de los Caídos: los secretos de la cripta franquista.* Madrid: La Esfera de los Libros.

Terán, F. (1981). Notas para el planeamiento de Madrid (De los orígenes a la Ley especial de 1946). En *Madrid. Cuarenta años de desarrollo urbano. 1940-1980* (pp. 37-52) Madrid: Ayuntamiento de Madrid.

Vaill, A. (2014). *Hotel Florida. Verdad, amor y muerte en la Guerra Civil.* Madrid: Taurus.

Vega, L. de. (29 de septiembre de 2020). El Ayuntamiento de Madrid retirará a propuesta de Vox las calles y estatuas de Largo Caballero e Indalecio Prieto. *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/espana/madrid/2020-09-29/el-ayuntamiento-de-madrid-retirara-a-propuesta-de-vox-las-calles-y-estatuas-de-largo-caballero-e-indalecio-prieto.html

Pietsie Feenstra

LOS GESTOS PERFORMATIVOS DE BASILIO MARTÍN PATINO Y DE SANDRA RUESGA. NUEVAS VOCES Y NUEVAS SINFONÍAS

La autora analiza en este ensayo el film Madrid *(1987) de Basilio Martín Patino y dos cortometrajes de Sandra Ruesga,* Haciendo memoria *(2005) y* A los caídos *(2012). Los cineastas proponen una mirada fílmica sobre el pasado conflictivo de España en dos períodos guiados por políticas de la memoria muy diferentes. Los directores no son de la misma generación, lo que influye también en su manera de transmitir la memoria. Filmados en escenarios urbanos, los gestos performativos muestran lugares polémicos del pasado que sacan a la luz silencios significativos. Dos cuestiones se plantean en este capítulo. Por un lado, ¿cómo se ha convertido la capital española en un escenario de la memoria? Y, por otro, ¿cómo ha pasado El Valle de los Caídos, ubicado a solamente 57 kilómetros de la capital, a ser un escenario de la posmemoria?*

LA PERFORMATIVIDAD URBANA

En esta publicación estudiamos las prácticas artísticas en escenarios de tres capitales. Consideramos que las ciudades crean espacios en los que el arte puede expresarse sobre el pasado a partir de gestos performativos. Cada disciplina artística tiene su manera específica de hacerlo: el cine, por ejemplo, lo hace a través de la imagen y del sonido, filmando espacios urbanos. Como hemos comentado en la intro-

ducción de este volumen, el término *performatividad* fue definido por John Austin en 1962 en su texto *How to Do Things with Words* y, posteriormente, inspiró a John Searle para formular algunas ideas clave en su publicación *Speech Acts,* de 1969. Austin elaboró una teoría sobre cómo los verbos permiten concretar ritos sociales: los ejemplos más conocidos son el casamiento o el bautismo. En realidad, esta operación se produce a partir de la pronunciación de un discurso, donde las palabras terminan conteniendo también un valor jurídico o de otra índole.

De la misma manera, los actos del habla también pueden evocar otros tiempos, lo que permite escribir sobre el pasado. En este caso, la performatividad es la manera de crear una idea sobre el pasado, que se presenta como real, como *la verdad*. En el libro colectivo *Performing the Past. Memory, History and Identity in Modern Europe,* coordinado por Karin Tilmans, Frank van Vree y Jay Winter (2010), se utiliza el término performatividad para la escritura de la Historia. Los editores se inscriben en una tradición de la historiografía europea que incluye referencias fundacionales como *Les lieux de mémoire* (1984) de Pierre Nora. El historiador francés ha marcado el debate sobre los lugares, explicando que cristalizan la historia, en tanto experiencias que uno vive en ciertos lugares e imaginándose un período del pasado en relación con ese espacio. Desde este punto de vista, se puede considerar la ciudad como un lugar de memoria que es capaz de cristalizar la historia.

Pero, ¿cómo definir la *performatividad de la memoria* en un espacio urbano? ¿De qué manera la capital cumple una función trascendente para la memoria de una nación? La capital es, en primer lugar, el escenario principal donde se ejercita el poder de un país. Normalmente, el gobierno reside en la capital y a veces es el centro geográfico de la nación.[1] La capital tiene este peso simbólico porque representa la unidad del Estado. En el caso español, Madrid fue muy importante como lugar estratégico durante la Guerra Civil (1936-1939). El eslogan "¡No pasarán! El fascismo quiere conquistar Madrid. Madrid será la tumba del fascismo" marcó la historia. La rendición de la capital fue vivida como una ocupación simbólica, como si hubieran invadido el corazón de toda la nación. La dictadura franquista (1939-1975) se impuso desde entonces y entre sus acciones determinantes se encuentra la manera de organizar los espacios públicos.

Tras la muerte de Franco (1975) no fue fácil crear un lugar de la memoria en la capital española para exorcizar este pasado tan con-

1 Un ejemplo excepcional podrían ser los Países Bajos, en los que el gobierno reside en La Haya, pero esta no es la capital.

flictivo.[2] Las referencias al franquismo estuvieron muy presentes en los espacios públicos y han provocado una fuerte polémica desde entonces.[3] Un ejemplo conocido es el de la estatua ecuestre del general Franco, inaugurada el 18 de julio de 1959 (con motivo del vigésimo aniversario de la Guerra Civil). Esta estatua fue retirada el 18 de marzo de 2005 durante la noche (Besas y Besas,2014: 389). Enseguida se produjo una reacción popular: al día siguiente alrededor de 700 admiradores de Franco pusieron su retrato, haciendo el saludo franquista en el mismo lugar y llevaron ofrendas florales (p. 390).[4] Este es un claro ejemplo de lo que podríamos considerar como un *gesto performativo* sobre un pasado conflictivo en un lugar público: en ese instante, la capital española se convirtió en un escenario de la memoria y los gestos de los ciudadanos transformaron el espacio urbano en parte de una ciudad performativa.

Este volumen contiene varios textos sobre la política en torno a la memoria emprendida por los gobiernos, puesto que han determinado de manera directa la forma de dar visibilidad al pasado en los espacios públicos. Aunque es difícil proporcionar una síntesis pormenorizada de la situación española, queremos detenernos en una serie de tendencias políticas generales, establecidas a partir de 1975. El periodo de la Transición, iniciado con la presidencia de Adolfo Suárez (5 de julio de 1976 al 26 de febrero de 1981) estuvo marcado por la voluntad general de no volver a un conflicto violento. La promulgación de la Ley de Amnistía en 1977 tuvo, por lo tanto, un impacto importante, ya que no se podían juzgar los crímenes del pasado ante un tribunal; este es uno de los motivos por los que se habla de un cierto "pacto de silencio" en los años setenta. El golpe de Estado de Tejero del 23 de febrero de 1981 reforzó la angustia generalizada de que un nuevo conflicto civil podría estallar.

Los años ochenta confirmaron esta tendencia a construir consenso sobre el pasado. El gobierno de Felipe González (1982-1996) hizo pública una declaración oficial el 18 de julio de 1986 (en el 50º aniversario del comienzo de la Guerra Civil) por la que no se conmemoraría esa guerra fratricida, como forma de olvido del pasado violento que no merece estar commemorado. Otras ambiciones marcaron la agenda política de ese periodo: la modernización del país, la entrada en la Comunidad Europea (1986) y la preparación de un futuro dife-

2 Véase los análisis de Manuel Álvaro Dueñas y David Moriente en este volumen.

3 Véase la guía turística original de Besas y Besas (2014).

4 Como apuntan los autores, una semana después de estos incidentes, otras dos estatuas de Franco y de José Antonio Primo de Rivera fueron retiradas durante la noche. También en la ciudad Cántabra de Santander, en diciembre 2008, se quitaron estatuas durante la noche.

rente en el que España se integraría al continente europeo. Los años noventa marcaron esta etapa internacional con los Juegos Olímpicos en Barcelona y la Exposición Universal de Sevilla en 1992. La imagen de España pasó a ser la de un país moderno, abierto, integrado a los eventos internacionales de prestigio. El gobierno de José María Aznar (1996-2004) mantuvo esta política de la memoria y no fue sino hasta el gobierno de José Luis Zapatero (2004-2011) que nuevas propuestas sobre el pasado fueron formuladas, como la Ley de la Memoria Histórica (2007) o la prohibición de la realización de rituales en homenaje a Franco en El Valle de los Caídos. Cada gobierno debió enfrentarse a esa parte de la historia reciente. Al gobierno de Zapatero le siguió el de Mariano Rajoy (2011-2018), que promovió los pactos de silencio. Luego, le siguió la presidencia de Pedro Sánchez, quien ya había expresado su voluntad de desplazar la tumba de Franco. Esto finalmente tuvo lugar el 24 de octubre de 2019, cuando se lo trasladó al cementerio de Mingorrubio–El Pardo, donde se encontraban enterradas su esposa y su hija. Nuevas elecciones tuvieron lugar el 10 de noviembre 2019. La constante presencia de estos debates en el centro de la escena española expone el peso del pasado que domina el presente.[5]

MADRID COMO ESCENARIO FÍLMICO

El arte cinematográfico reaccionó ante los distintos acontecimientos reseñados hasta aquí y, como consecuencia, Madrid se convirtió en un importante escenario. A lo largo de la historia del cine, la capital española no ha sido una ciudad tan filmada como París o Nueva York, pero está muy presente en el cine español.[6] Solo por citar algunos ejemplos muy conocidos de los años ochenta y noventa, podemos hacer alusión a la obra de Almodóvar y Amenábar, que confirman una política de la memoria a través de su manera de filmar la capital. Ambos son cineastas reconocidos fuera de España y la capital está muy presente en su obra. Almodóvar, por ejemplo, fue una figura fundamental de la *movida madrileña*, un movimiento artístico que emergió en esa ciudad a finales de los años setenta. El director muestra en sus largometrajes de los ochenta un deseo frenético de vivir en libertad, sin límites, y de no prestar atención al pasado como un método de venganza. De

5 Esta cuestión es abordada en detalle por Manuel Álvaro Dueñas en este mismo volumen.

6 Véase Deltell (2011). Sobre el cine europeo y las ciudades, véase Sorlin (1991). Varios proyectos de investigación trabajan sobre Madrid en el cine: por ejemplo, el que dirige Manuel Palacio en la Universidad Carlos III de Madrid o el proyecto "Penser la capitalité", dirigido por Nancy Berthier del centro de investigación CRIMIC de la Sorbona. También los hay en otras universidades francesas, como la Universidad Lyon 2 (GRIMH).

hecho, Almodóvar mismo declaró que quería ignorar la existencia de Franco (Strauss, 1994: 31). En su cine, Madrid se convierte en un decorado de la posmodernidad, donde se muestran fragmentos urbanos estereotipados que promueven la intensidad de vivir cada presente. Su cine se perfila casi como un deseo arquitectónico de vivir en un futuro figurado con personajes imaginarios que inventan nuevas realidades.[7]

También Amenábar filmó en Madrid en variadas ocasiones (*Tesis*, 1995 o *Abre los ojos*, 1997). En su cine, Madrid aparece también como un espacio urbano fragmentado por una arquitectura heterogénea y diversa, casi futurista, como por ejemplo cuando muestra la Gran Vía (una avenida que en el siglo XIX era símbolo de la modernización urbana).

Las obras estudiadas en este ensayo han sido realizadas por cineastas que no son tan conocidos fuera de España, pero que tratan directamente la historia reciente. Los dos realizadores sobre los que trabajaré no representan, sin embargo, a la misma generación: Basilio Martín Patino (1930-2017) nació seis años antes de la Guerra Civil, mientras que Sandra Ruesga (1975) lo hizo a finales de la dictadura. Por tanto, la experiencia de este periodo en el caso de Patino y la transmisión de la memoria en el de Ruesga son muy distintas. En tal caso, ¿cómo se puede definir la memoria transmitida?

DEFINICIONES DE LA MEMORIA COLECTIVA O CULTURAL

Como ya hemos comentado, el trabajo de Pierre Nora tuvo fuerte impacto en la historiografía europea a partir de los años ochenta. La publicación de *Les lieux de mémoire* (1984) supuso además una reacción a la transmisión de la *memoria colectiva* acuñada por Maurice Halbwachs (1925).[8] Pierre Nora se detiene en la importancia de los lugares como consecuencia de la mundialización. La conceptualización de la transmisión de memoria cambió a partir de estos aportes y son ahora los lugares los que posibilitan la transmisión de la experiencia de la historia y de la memoria *colectiva*.

Los investigadores alemanes Jan Assmann y Aleida Asmann propusieron el término *memoria cultural* para completar o redefinir el término memoria colectiva. Reconociendo la importancia del término *framing* (marco social), acuñado por Halbwachs (1925), Jan Assmann (2008) sugirió redefinir la concepción de memoria colectiva formulando una distinción entre la memoria cultural y la memoria comuni-

7 Véase Feenstra (2011a: 181-197). El cineasta ha creado muchas veces su propio universo, imaginario, ficticio, como una reacción en contra de los tabúes del franquismo, creando nuevos mundos.

8 Véase Halbwachs (1925 y 1950).

cativa. La memoria cultural es la memoria institucionalizada, mientras que la memoria comunicativa es la memoria individual, personal, transmitida de generación en generación. Aleida Assmann (2010) ha formulado varias definiciones en las que la noción de generación es vital. La autora redefinió los marcos de la memoria colectiva y propuso cuatro tipos de memoria: individual, social, política y cultural. Para este ensayo nos hemos centrado en la idea de generación, en lo que Aleida Assmann describe como *memoria social*:

> La memoria social no cambia gradualmente, sino que atraviesa una modificación perceptible luego de períodos de alrededor de treinta años, cuando una nueva generación entra en funciones y se hace cargo de la responsabilidad pública. Junto con su presencia pública, la nueva generación autorizará su propia visión de la historia. El cambio de generaciones es crucial para la reconstrucción de la memoria social y la renovación de la creatividad cultural (p. 41-42).

Cada nueva generación presentará su versión de la historia, y el cine les dará una forma artística. Si definimos estos conceptos desde un punto de vista cinematográfico, el arte fílmico puede transmitir una memoria comunicativa, no vivida (como hace, por ejemplo, Ruesga), pero también permite reaccionar a memorias institucionalizadas (como es el caso del cine de Patino). Queremos demostrar cómo en los dos casos la transmisión de generación a generación guarda estrecha relación con la época de realización de las obras. En el film *Madrid*, de 1987, cincuenta años después del inicio de la Guerra Civil, Patino cuestiona la memoria oficial de la nación española. En su cortometraje *Haciendo memoria,* de 2005, Ruesga debate la transmisión de la memoria por parte de sus padres; una cuestión de transmisión generacional dado que para la cineasta el franquismo es la memoria de una experiencia no vivida. En este sentido, Marianne Hirsch (2001) acuñó la noción de *posmemoria*, a la que definió como el recuerdo que se transmite de un acontecimiento no vivido, donde la transmisión parece un recuerdo. A Ruesga le transmitieron una memoria de los acontecimientos, cargada de omisiones y de espacios por donde pueden filtrarse otros relatos. En el siguiente apartado intentaremos demostrar de qué manera los dos cineastas filman escenarios que albergan recuerdos y cuál es el peso de Madrid en sus obras.

EL MONTAJE DE BASILIO MARTÍN PATINO

Aunque Patino nació en Lumbrales (Salamanca), la capital española está muy presente en su obra. El cineasta empezó a filmar durante el

franquismo y se graduó en la Escuela Oficial de Cine en 1961 con el cortometraje *Tarde de domingo*. Estuvo además presente en las famosas Conversaciones de Salamanca de 1955, en las que diversos directores de cine se reunieron para cuestionar la situación del cine español, que no reflejaba en absoluto la realidad social del país. Su primer largometraje, *Nueve cartas a Berta* (1966) tuvo una acogida positiva y se convirtió en un ejemplo de lo que se llamaría el Nuevo Cine Español, inspirado en la Nueva Ola Francesa.[9] Aunque este film fue filmado en Salamanca, muchas de sus películas se rodaron en Madrid.

La transmisión de nuevas perspectivas sobre la historia es fundamental en su obra. En los años setenta, los cineastas españoles recurrieron frecuentemente a imágenes de archivo para proponer un nuevo tipo de montaje con una mirada diferente sobre la historia totalitaria. Patino es un claro ejemplo de esta tendencia, de este empeño por re-escribir la historia, enfrentando las lecturas totalitarias con nuevos puntos de vista en los que la capital se convierte en un escenario de la actualidad y de la memoria. Por dar solamente un ejemplo conocido en relación con la época, mencionaremos su película *Canciones para después de una guerra*, terminada en 1971 aunque no vio la luz hasta 1976 a causa de la censura.[10] La obra es muy original, ya que se trata de un montaje que sólo incluye canciones e imágenes de archivo, pero en el que la dialéctica entre las formas sonoras y visuales ofrece una mirada crítica sobre el período posterior a la guerra bajo el régimen franquista.[11] La película comienza como si se tratara de un homenaje al ejército de Franco, pero rápidamente la canción crea un análisis completamente diferente. El montaje permite interpretar una lectura crítica sobre el régimen y sobre el precio que se debió pagar por la guerra. Como apunta Manuel de la Fuente (2014), la obra se sitúa directamente en Madrid con la victoria del ejército franquista: "La caída de Madrid, por todo ello, también se vivió con especial regodeo por parte de los militares fascistas. Su conquista no solo ponía fin a la guerra sino que servía de humillación a los vencidos ofreciendo un cruel paisaje: la pomposidad de la entrada en una ciudad derruida" (párr. 18). Las imágenes de archivo son muy llamativas y el cineasta crea un ambiente chocante al ofrecer una emoción que contradice la imagen, como si fuera una película hecha para celebrar la victoria que Patino convierte en un mensaje completamente opuesto. El documental muestra la represión de la cual los habitantes de Madrid no podían escapar y la posibilidad de usar su imaginación para expresarse a través de canciones como única salida.

9 Véase Torreiro (1995).
10 Véase Sánchez Biosca (2006: 250-260).
11 Véase Feenstra (2011b).

En la obra de Patino, la capital española se convierte en un escenario de la actualidad. Varios títulos de sus films lo confirman directamente, entre ellos: *Madrid* de 1987, en el que nos detendremos más adelante; *Homenaje a Madrid* de 2004, en respuesta a los atentados terroristas del 11 de marzo de 2004; o *Libre te quiero*, de 2012, en el que registró la movilización del 15 de mayo de 2011 en Madrid, en la que una manifestación de suma importancia tuvo lugar en el centro de la capital española.

UNA MIRADA EXTERNA

La película de ficción *Madrid* (1987) cuenta la historia del periodista alemán Hans (Rudiger Vogler) que tiene que realizar un reportaje para la televisión alemana sobre el 50º aniversario de la Guerra Civil. Lo prepara con la ayuda de una montajista (Verónica Forqué), quien analiza con el los documentos de archivo en la moviola. Le piden preparar un documental que no abra heridas; en definitiva, le sugieren ofrecer una imagen de complacencia en las calles de la capital española. Para Hans la petición no es evidente y se cuestiona constantemente sobre lo que está haciendo, se queja de que tiene que preparar un reportaje sobre una guerra de la que no encuentra huellas en la ciudad. Al final, su superior alemana viaja a Madrid y no se muestra satisfecha con el resultado, por lo que Hans termina siendo reemplazado por otro realizador que recibe indicaciones precisas sobre cómo hacer el reportaje. La responsable de la cadena alemana le explica que tratar ciertos temas, como la censura o las víctimas, puede confundir a los espectadores, por lo que deben centrarse en la lucha, en la libertad, en los brigadistas internacionales que participaron de la contienda. Ella impondrá finalmente su mirada, dando directamente indicaciones sobre el montaje que se debía realizar.

Para poder entender este film de Patino resulta fundamental analizar la política de la memoria de los años ochenta. Como ya hemos comentado, en 1986 no se conmemoró el 50º aniversario de la Guerra Civil. La construcción de cierto consenso sobre el pasado a partir de políticas que se sustentaban en gestos como este, luego de la Transición, sirvió para modernizar el país y para entrar con convicción en la Comunidad Europea en 1986. La presencia de un periodista alemán en este contexto resulta significativa: en 1986, Berlín todavía estaba dividida por el Muro, con dos territorios políticos separados en los que el comunismo y el capitalismo se disputaban cuestiones geopolíticas.[12]

12 En este volumen, Vinzenz Hediger menciona la serie de televisión *Heimat* de Edgar Reitz, que se emitió en 1984 y tuvo gran impacto en el público alemán. Reescribir el pasado para comprenderlo mejor fue también clave en Alemania. El artículo de Krijn Thijs en este volumen también propone un análisis de las dificultades de la política de la memoria de Berlín para crear lugares de construcción de la historia en el centro de la ciudad.

LAS FORMAS FÍLMICAS DE UNA SINFONÍA URBANA

La dificultad de encontrar huellas o cómo buscarlas es el tema central en *Madrid* y una de las claves en torno a las que se ha configurado la filmografía de Patino. Su obra se centra en muchas ocasiones en hechos reales y tiende a poner en cuestión los límites entre los registros de la ficción y el documental. En este sentido, sus films siempre subrayan que el documental también tiene también una parte de y recurre a códigos clásicos. Este es el caso de *Madrid* (1987), que se ha inscrito de manera original en la historia del cine documental debido a la forma en que muestra al realizador y a su asistente filmando, a su empeño por dar protagonismo al montaje y a la manera de darle a éste un cierto ritmo musical (mediante la zarzuela).

Aunque la película no expone una referencia, es posible constatar, en cierto modo, alusiones fílmicas a las *City Symphonies* de los años veinte y treinta. Entre ellas, se destacaron obras como *El puente* (1928) o *La lluvia* (1929) de Joris Ivens, *Berlín, sinfonía de una ciudad* (1927) de Walter Ruttmann, *El hombre de la cámara* (1929) de Dziga Vertov o *A propósito de Nice* (1930) de Jean Vigo.[13] Dichos títulos mostraron las ciudades sobre un ritmo musical en el que el término *sinfonía* se puede entender como un conjunto de voces que se combinan al unísono. La originalidad del montaje dialéctico resulta en estos films determinante para exponer las contradicciones urbanas de la modernidad.

No pretendemos afirmar que las películas analizadas en este ensayo son una prolongación del género de los años veinte y treinta, pero nos gustaría plantear que las formas fílmicas utilizadas dentro de las ciudades, como el montaje, la música o la presencia del realizador en la ficción, constituyen elementos representativos del género y se pueden analizar en su performatividad. Las *City Symphonies* del primer período proponen nuevas escrituras urbanísticas concentrándose, por ejemplo, no tanto en los monumentos tradicionales, sino en la modernidad industrial, la modernidad de la vida diaria, la vida laboral en el espacio urbano. Por su parte, Patino y Ruesga subrayan una mirada sobre el pasado a partir de la cual sería posible comprender el presente. Nos gustaría señalar que es precisamente la manera de utilizar estas formas fílmicas lo que permite interpretarlas como gestos performativos[14]. Por ejemplo, en *El puente* de Ivens o *El hombre de la cámara* de

13 Véase Gauthier (2015).

14 Véase también Barnouw (1993: 255). El autor compara el documental de Chris Marker *Le joli mai*, de 1963, con las sinfonías urbanas. La interaccion de la camara, los ciudadanos y la voz del director resultan cercanas a ellas. También el contexto histórico es significativo, porque Chris Marker realiza este documental poco tiempo después de la guerra con Argelia: la capital francesa es el lugar en que se rueda el documental y testimonio de ese período.

Vertov se puede ver a los cineastas filmando. Vertov publicó varios textos relevantes sobre el hecho de que el ojo de la cámara es superior al ojo humano: la cámara capta mejor la realidad, de manera objetiva, porque es una máquina.

> Cine-ojo= cine-visión (veo a través de la cámara) + cine-escritura (escribo en película con la cámara) + cine-organización (edito). El método del cine-ojo es el método científico experimental de exploración del mundo visible a) basado en el registro sistemático en película de hechos de la vida; b) basado en la organización sistemática del material documental registrado en la película (Vertov citado en Michelson, 1984: 87).

El montaje es primordial en las *City Symphonies*. Vertov describe el montaje entre planos con la nomenclatura *intervalo*, un término musical. Esto implica que hay una distancia entre dos tonalidades, como un alejamiento entre los enfoques de los planos que resulta en imágenes que son procesadas y montadas por el cerebro. La diferencia entre dos notas no perturba el procesamiento del cerebro humano si la frase musical tiene sentido. Así, las visiones urbanas nos proponen una sinfonía, una dialéctica entre visiones diferentes, entre planos cercanos y de conjunto a través de un ritmo musical visual.

La reflexión en torno al propio montaje se convierte en el tema central de *Madrid*. La película comienza con imágenes de archivo y un primer plano de la cara de Hans que guía al espectador. Como él es extranjero, cuestiona libremente lo que ve. No conoce las especificidades de la cultura española, ni toda la complejidad de su historia; sus preguntas son a veces inocentes, pero también las de alguien que vive en un país dividido por su pasado. Delante de la moviola se plantea cuál debe ser la manera de abordar el reportaje. Buscando huellas de la Guerra Civil, Hans dice en alemán a su novia que es como si estuviera buscando dinosaurios. Junto a su asistente, filma en las calles de Madrid a la gente, ya sea en manifestaciones o como público de una zarzuela.

AL RITMO DE LA ZARZUELA

Varias canciones españolas de la famosa zarzuela crean un ritmo particular. La zarzuela es un tipo de opereta específico de Madrid que nació en el siglo XIX (Temes, 2014). En muchas ocasiones, las historias de la zarzuela se centran en relatos en torno a la capital, por ejemplo, sobre la modernización de la Gran Vía o sobre El barberillo de Lavapiés. Es un tipo de pieza teatral-musical popular. Al principio del film, Hans comenta sus preocupaciones a un grupo de alemanes.

Hans explica el objetivo de su reportaje –filmar el 50º aniversario de la Guerra Civil– y les cuenta cómo le está costando encontrar información sobre el tema. En la secuencia siguiente, el grupo aparece escuchando una zarzuela, en contracampo se muestra a los actores de la pieza en la escena madrileña, y Hans pregunta en alemán cuál es el contenido de estas piezas musicales. Le explican que tratan muchas veces sobre problemas de la gente corriente, pero no de manera tan dramática como el fado portugués, sino intentando distraer a la audiencia de ciertos temas, con historias cotidianas de los habitantes de Madrid. Así la película se inscribe cinematográficamente en la larga historia sobre la capital española: por sus actuaciones teatrales, por su música, debido a las historias que se cuentan en las calles, en las plazas y en los patios (Webber, 2002). Estos temas musicales vuelven regularmente y crean un ambiente musical vivaz.[15]

Al final de la película, cuando su proyecto es rechazado, Hans está en una terraza con la familia de la montajista y le proponen que prepare otro reportaje. Hans sugiere centrarse en este caso en una historia completamente ficticia para evitar problemas y propone un tema sobre una familia española. La voz de Hans describe este espacio urbano contradictorio, en ebullición, y plantea inventar nuevas historias mientras la cámara filma los techos madrileños acompañados por el ritmo de zarzuela. Así termina *Madrid,* en 1987, y se abren nuevos capítulos para el futuro.

LA VOZ DE SANDRA RUESGA

La política de la memoria era muy diferente en el período en que Sandra Ruesga realizó sus cortometrajes *Haciendo memoria* (2005) y *A los caídos* (2012). Es importante mencionar que, en 2000, el periodista José Silva fundó la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH), una iniciativa ciudadana con un fuerte impacto en la manera de percibir y tratar a las víctimas de la Guerra Civil y del período franquista, ya que todavía muchas de ellas se encuentran en fosas comunes donde no es posible identificar los cadáveres. En este contexto, se organizó una importante campaña de difusión y concientización sobre el tema. A fines de los años setenta, ya había habido iniciativas por parte de un sector de la ciudadanía para buscar a sus familiares, pero con el intento de golpe de Estado de Tejero en 1981, un silencio cubrió el asunto. Desde los años 2000, la memoria histórica se escribió a partir de las iniciativas de los ciudadanos, lo que supuso un cambio importante seguido por otro proyecto gubernamental: la Ley de

15 Véase Aubert (2014).

la Memoria Histórica de 2007. En este contexto cultural y político, no fue en absoluto sorprendente que la tumba de Franco suscitase, una vez más, reacciones controvertidas.

Los dos cortometrajes de Sandra Ruesga muestran el Valle de los Caídos, el lugar donde se encontraban las tumbas de Primo de Rivera y de Francisco Franco; esta locación remite al pasado directamente. Su primer trabajo, que forma parte de un proyecto colectivo titulado *Entre el dictador y yo*, salió a la luz en 2005 y fue proyectado en 150 ciudades españolas e internacionales.[16] Treinta años después de la muerte de Franco, se invitó a seis directores de cine a dar su punto de vista fílmico sobre la memoria del dictador. Todos los realizadores convocados nacieron después de 1975,[17] por lo que en todos los casos se trata de construcciones de memorias originadas en la transmisión, lo que convierte al proyecto en un claro ejemplo de la cantidad de posmemorias disponibles. El ejercicio cinematográfico se centró en torno a la siguiente pregunta: ¿cuándo les hablaron por primera vez sobre Franco?

Sandra Ruesga opta por mostrar documentos de archivo de su infancia en el Valle de los Caídos, un lugar cargado de polémica que, a su vez, llegó a ser un punto importante para el turismo. La guía turística sobre *Madrid oculto* de Peter y Marco Besas (2014) lo describe así:

> El Valle de los Caídos sigue siendo hoy en día el mayor monumento que remite a la época de Franco y un controvertido recordatorio de su mandato. Hasta hace poco, el 20 de noviembre, aniversario de la muerte del dictador, un reducido grupo de acérrimos franquistas recorría los 57 kilómetros de distancia que separan dicho monumento de la capital para rendir homenaje al ex dictador, aunque la nueva Ley de Memoria Histórica prohíbe "actos de naturaleza política" en el Valle de los Caídos (p. 400).

Sandra Ruesga interroga los archivos de su familia para entender cómo este lugar estaba tan presente y, al mismo tiempo, no se hablaba de él.

HACIENDO MEMORIA (2005): UNA SINFONÍA A TRES VOCES

No es sencillo resumir el contenido de este cortometraje teniendo en cuenta que se trata de una conversación de diez minutos. El film empieza con el sonido de un teléfono y una imagen del archivo familiar

16 Véase "Seis retratos sobre el franquismo..." (21 de noviembre de 2005) y Lobo (2009).

17 Juan Antonio Barrero nació en 1980 en Sevilla; Guillem López, en Barcelona en 1975; Mónica Rovira, en Les Masies de Voltregà en 1979; Sandra Ruesga, en Madrid en 1975, y Elia Urquiza, en Pamplona en 1979.

de la directora de cuando era niña. La voz se torna central para cuestionar el pasado: se trata de una conversación a tres voces, acompañada por imágenes de su juventud en la casa familiar y también en el recinto del Valle de los Caídos. Las tres voces comentan el pasado, se convierten en las formas fílmicas de una nueva sinfonía del silencio. Es difícil encontrar el tono para narrar algo que sus padres querían ignorar para seguir con sus vidas, dado que pensaban que eso era lo mejor para ellos mismos y para sus hijos. Mostrando estos lugares, la cineasta cuestiona el pasado. Vemos imágenes de un archivo familiar en las que se muestra una familia con niños en un ambiente agradable y alegre, así como varios planos que subrayan cómo juegan con alegría y disfrutan de ese entorno con buen tiempo.

Su padre es el primero en intervenir, luego su madre responde y así tienen una conversación a tres voces. La voz de la cineasta da el tono y aparece únicamente para comentar fragmentos de las respuestas, mientras que su padre dice que está dispuesto a ayudarla a recuperar la memoria del pasado. Ruesga pregunta por qué han ido tantas veces a ese lugar y el le explica que no es que fueran muchas veces, sino que vivían al lado, y que la historia es la historia. Los niños no preguntaban nada, en su casa no se hablaba de esos temas, y, según sus progenitores, así habían evitado que sufrieran. El padre asegura que no puede borrar la historia y que el hecho de que Franco fuera un dictador no significaba nada para él, porque si manifestaba cualquier tipo de reacción a dicho régimen hubiera significado el exilio de la familia. La madre confirma que tenían trabajo y cuando Ruesga le pregunta si en aquella época experimentaron una falta de libertad, responde que no podían ver ciertas películas, pero que no tenía ninguna importancia. Únicamente describe como un momento en que notó una cierta ausencia de libertad cuando escogió el nombre de su hija: querían llamarla Alexandra, pero se lo prohibieron porque no era ni muy español, ni muy cristiano; era un nombre exótico y sonaba un poco ruso, así que, tuvieron que cambiarlo por Alejandra. Su madre admite que eso sí lo vivió como una falta de libertad. Cuando Ruesga rememora la imagen del Cerro de San Cristóbal, su padre explica que el paisaje era muy hermoso y que a ella le encantaba correr por allí cuando era niña. De hecho, la había filmado en cámara lenta. Vemos en pantalla a una niña pequeña corriendo hacia la cámara y, en segundo plano, el monumento.

Sandra Ruesga propone un gesto performativo a través de su voz como un modo de cuestionar el silencio. Se performa, así, la posmemoria. En línea con la definición de Marianne Hirsch, la memoria transmitida por sus padres se ha convertido en su memoria. La hija comenta que no sabía demasiado sobre la historia y los padres repli-

can que la historia no se puede cambiar, por lo que es mejor ignorarla. La historia no les interesaba, por lo que la posmemoria apuntaría a la transmisión del silencio. El gesto fílmico de Sandra Ruesga es muy interesante. Al filmar voces de esta manera, incurre en lo que Michel Chion (1982) define como una voz *acousmetre* en su libro *La voix au cinema*. Según Chion, esta implica que en escenas donde no se ve al personaje pero sí se escucha su voz, el espectador descubrirá cosas sobre la imagen que está viendo en pantalla guiado por esa voz (pp. 20-39). Las tres voces operan como actos performativos, puesto que no vemos sus rostros en el presente, sólo accedemos a sus caras a través de las imágenes de archivo. Los padres no querían (o tal vez no podían) transmitir lo que ocurrió en la historia. El cortometraje subraya ese vacío, y los lugares muestran símbolos e indican que están en el Valle de los Caídos en un diálogo entre tres voces que se convierte en un acto performativo del silencio.

A LOS CAÍDOS (2012)

En su siguiente obra regresamos al mismo lugar pero, esta vez, la directora nos proporciona mucha más información. El cortometraje comienza con la inmensa Cruz del Valle de los Caídos: una escultura de 150 metros de altura y 46 metros de ancho,[18] cuya presencia es imposible de ignorar. La pieza concluye con un texto de cierre en el que se insiste en el interés turístico del lugar: hasta 2009 el Valle de los Caídos recibía cada año unos 400.000 visitantes. Vemos turistas en ropa de verano y no con el típico atuendo que veríamos al visitar un cementerio común, dejando patente el tono alegre de una visita estival que nos permite descubrir una parte del patrimonio español. Escuchamos la voz femenina del audio-guía oficial: "Patrimonio nacional, entidad que custodia los bienes del estado al servicio de la corona de España, le da la bienvenida a la Santa Cruz del Valle de los Caídos". Seguidamente se da paso a una voz masculina que proclama:

> El día 1 de abril de 1939, el general Franco declaró oficialmente el fin de la guerra civil española, pasando a convertirse en el nuevo jefe del Estado español. Atrás quedaba un país totalmente desolado después de tres años de enfrentamientos entre nacionalistas y republicanos. Justo un año después, en plena Segunda Guerra Mundial, Franco decide levantar el monumento de la Santa Cruz del Valle de los Caídos como homenaje a las miles de víctimas de la guerra civil española.

18 Véase Besas y Besas (2014).Véase también el artículo de Berthier (2015), en el que se comenta la importancia de este símbolo y la manera de filmarlo en el NO-DO, noticiario semanal de propaganda franquista durante el régimen..

Y continúa explicando que se terminó su construcción nueve años después. Vemos imágenes del interior de la basílica, con niños de vacaciones jugando y riendo. El texto final incluido por la cineasta indica:

> El audio-guía oficial de la visita turística no explica que para la construcción del monumento se empleó mano de obra de presos republicanos, condenados a trabajos forzados. No se menciona la palabra dictadura. Y Franco tan solo es recordado como jefe de estado. Se obvia que los republicanos ahí enterrados fueron exhumados de fosas comunes y trasladados al Valle sin el consentimiento de sus familiares.

Estos textos son gestos performativos en la medida en que ahondan en el silencio ejercido en lugares en los que la historia se ha transmitido a través de la voz *oficial* del patrimonio español. Por tanto, la imagen muestra la dialéctica desgarradora entre la visita turística a un cementerio y las víctimas sin voz traídas a ese lugar sin permiso de los allegados. El emplazamiento se convierte en escenario de la memoria, un cementerio de una guerra civil, una sinfonía de la muerte donde el silencio sigue gritando.

A MODO DE CONCLUSIÓN

El cine ha convertido a Madrid en una ciudad performativa. Dos cineastas pertenecientes a generaciones diferentes nos muestran los escenarios de la memoria de la capital. Patino empezó a hacer cine durante el franquismo, mientras que Ruesga es una cineasta de la posmemoria del franquismo que vuelve a los lugares de la memoria percibiendo que falta algo; es decir, que no se puede encontrar información concreta sobre esta parte de la historia. Si Jan Assmann define la memoria comunicativa como la memoria individual transmitida y la memoria cultural como la transmitida por parte de las instituciones, se puede constatar que Patino cuestiona la memoria cultural mientras que Ruesga se centra en la memoria comunicativa –o social, en la propuesta de Aleida Assmann– transmitida por la familia.

En definitiva, el cine es una herramienta a través de la cual es posible cuestionar la escritura de la historia y estas películas se convierten en documentos vitales para entender la manera en la que se escribe sobre el pasado. Las obras aquí comentadas son síntomas de los períodos en los que fueron realizadas y de los cambios culturales que se han producido a partir de 1975. Estas nuevas escrituras, a través de *nuevas voces y nuevas sinfonías* como gestos performativos, proponen nuevas lecturas empleando el montaje, la presencia de la cámara o de la voz como textos. Así, cuestionan historias oficiales, dando réplica a las políticas de la memoria de generación en generación.

BIBLIOGRAFÍA

Assmann, A. (2010). Re-framing memory. Between individual and collective forms of constructing the past. En K. Tilmans, F. Van Vree y J.Winter (Eds.), *Performing the Past. Memory, History and Identity in Modern Europe* (pp. 36-50). Amsterdam: Amsterdam University Press.

Assmann, J. (2008). Communicative and Cultural Memory. En A. Erl y A. Nünning (Eds.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook* (pp. 109-118). Berlín / Nueva York: de Gruyter.

Aubert, J. P. (2014). Les bruits de Madrid. Comment le cinéma écoute la ville. *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine, de 1808 au temps présent*. Número especial sobre las visiones cinematográficas de Madrid de 1950-2000. Recuperado de: https://journals.openedition.org/ccec/5249.

Austin, J. L. (1962). *How to do things with words.* Cambridge: Harvard University Press.

Barnouw, E. (1993). *Documentary. A History of the Non-Fiction Film.* Nueva York, Oxford University Press, 1993.

Berthier, N. (2015). La verticalidad superlativa del Valle de los Caídos y sus avatares cinematográficos durante la Transición, un *noeud de mémoire*. *Anos 90*, 22 (42), 87-114.

Besas, P. y Besas, M. (2014). *Madrid Oculto*. Edición especial. Madrid: La Librería.

Brémard, B. (2009). Pedro Almodóvar: un cinéaste sans histoire? En P. Feenstra (Dir.), *La mémoire du cinéma espagnol 1975-2007* (pp. 82-87). París: Cinémaction Ed. Corlet.

Chion, M. (1982). *La voix du cinéma.* París: Ed. Cahiers du Cinéma.

Deltell, L. (2011). Film Location Madrid. En L. J. Torres Hortelano, *Spain. Directory of World Cinema* (pp. 40-44). Chicago: Intellect.

De la Fuente, M (2014). Los conflictos del documental español: el caso de Basilio Martín Patino. *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine, de 1808 au temps présent*. Número especial sobre las visiones cinematográficas de Madrid de 1950-2000. Recuperado de: https://journals.openedition.org/ccec/5291.

Feenstra, P. (2011a). *New Mythological Figures in Spanish Cinema. Dissident Bodies under Franco*. Amsterdam: AUP.

Feenstra, P. (2011b). *Songs for After a War.* En L. J. Torres Hortelano, *Spain. Directory of World Cinema* (pp. 138-140). Chicago: Intellect.

Gauthier, G. (2015). *Le documentaire, un autre cinéma. Histoire et création*. París: Armand Colin.

Halbwachs, M. (1925). *Les cadres sociaux de la mémoire*. París: Li-

brairie Félix Alcan.
Halbwachs, M. (1950). *La mémoire collective*. París: Les Presses universitaires de France.
Hirsch, M. (2001). Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory. *The Yale Journal of Criticism,* 14 (1), 5-37.
Jacobs, S., Hielscher, E., Kink, A. (Eds.) (2018). *The City Symphony Phenomenon. Cinema, Art and Urban Modernity between the Wars.* Nueva York/Abingdon: Routledge.
Lobo, O. (2009) Entre el dictador y yomemoria e historia en el cine documental de la generación de la democracia. En R. Quirosa-Cheyrouze y Muñoz, L. C. Navarro Pérez y M. Fernández Amador (Coords.) *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Historiadores del presente: "Historia de la transición en España: Sociedad y movimientos sociales"* (p. 811-822). Universidad de Almería. Recuperado de: http://historiadelpresente.es/congresos/iv-congreso-historia-de-la-transicion-en-espana-sociedad-y-movimientos-sociales
Michelson, A. (1984). *Kino-Eye. The writings of Vertov*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
Nora, P. (Ed.) (1984). *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard.
Searle, J. (1969). *Speech acts.* Cambridge: Cambridge University Press.
Sánchez Biosca, V. (2006). *Cine y Guerra Civil española del mito a la memoria*: Madrid: Alianza.
Seis retratos sobre el franquismo. El documental "Entre el dictador y yo" se estrena en 150 ciudades europeas. (21 de noviembre de 2005). *El Mundo*. Recuperado de http://elmundo.es/elmundo/2005/11/21/cultura/1132531838.html.
Sorlin, P. (1991). *European Cinemas European Societies (1939-1990).* Londres: Routledge.
Strauss, F. (1994). *Conversations avec Pedro Almodóvar.* París: Cahiers du Cinéma.
Temes, J. L. (2014). *El siglo de la zarzuela 1850-1950.* Madrid: Siruela.
Tilmans, K., Van Vree, F. y Winter, J. (Eds.) (2010). *Performing the Past. Memory, History and Identity in Modern Europe*. Amsterdam: AUP.
Torreiro, C. (1995). ¿Una dictadura liberal? (1962-1969)". En R. Gubern, J. E. Monterde, J. J. Perucha, E. Riambau y C. Torre, *Historia del cine español* (pp. 295-340). Madrid: Cátedra, Signo e Imagen.
Webber, C. (2002). *The Zarzuela Companion, A foreword by Placido Domingo.* Oxford: Scarecrow Press.

David Moriente

CONFLICTOS VISUALES EN LA REPRESENTACIÓN DE LA CIUDAD: PAISAJES ARTIFICIALES DE LA MEMORIA

Definir qué es la ciudad a través del espacio y el tiempo supone entrecruzar nombres y fechas acomodadas a los relatos históricos y los mitos fundacionales. El arqueólogo Jan Assmann (2014) usó en los años noventa el término Gedächtnisort *(que se puede traducir por mnemotopía), influido por las lecturas de Maurice Halbwachs y Pierre Nora y con el propósito de aplicarlo a "una teoría de la transmisión de la memoria cultural en Egipto" en su trabajo* Das kulturelle Gedächtnis *(1992).*[1] *Aquí lo retomaremos con el objetivo de indagar en la experiencia colectiva de la mutación del hábitat urbano. Con este dispositivo, se explorará el modo en que se han podido "hacer cosas" –en el sentido en que John Austin (1962) concebía este concepto– con edificios y espacios en Madrid. Dicho de otro modo, se buscará la relación entre la performatividad del espacio público y los estratos de memoria colectiva de determinados lugares de la ciudad. El texto se asoma así a la performatividad arquitectónica en tanto que mecanismo de representación teatral donde se hacen efectivas las legitimaciones del poder. El capítulo examina lugares de Madrid en tanto que artificios para el ejercicio del poder y apunta a la comprensión de la performatividad arquitectónica en tanto que mecanismo de representación que basa la construcción de edificios en claves simbólicas para determinados sistemas (como los de dictadura y democracia).*

1 Véase Duch (2014: 7-9).

Resulta imposible extenderse en profundidad en la definición precisa de ciudad en el siglo XXI,[2] pero sostenemos que es un sistema de cosmos artificiales estratificados y conectados hiperespacialmente mediante la tensión estructural entre caos y orden (entendidos como conflictos y negociaciones urbanas). Por consiguiente, ¿qué es una ciudad hoy? Ante el posible colapso del concepto moderno de Estado-Nación,[3] quizá la ciudad actual es una etapa intermedia entre dicho término y las diferentes ciudades-Estado emergidas periódicamente a lo largo de la historia. El germen urbano se fundó entre los aliados –el compañero, *socius*– a partir de pactos de cooperación y de beneficio mutuo: así, pues, la urbe se configuraba en tanto que macroorganismo formado por simbiontes. Paradójicamente, en las ciudades de la sociedad de la información[4] se cortocircuitan con frecuencia las relaciones del individuo con la memoria del lugar, su función y su evolución espacial. Es en esos intersticios donde sería deseable inscribir un discurso que implicara el conjunto de enunciaciones suturadas por medio de los mecanismos de la imagen, el recuerdo y la historia de la ciudad (en este caso de Madrid), en tanto que motor sociocultural en la modernización (y *posmodernización*[5]) de la España de los siglos XX y XXI.

MNEMOTOPÍA DEL PODER: EL ETERNO CARRUSEL DE LA VICTORIA

En 1561, Felipe II[6] decidió trasladar su residencia a Madrid, fijada como capital hasta hoy. Con el tiempo, el centro del imperio colonial del XVI pasó secuencialmente a ser la *metrópoli* de una debilitada potencia en el XIX, una ciudad cercada entre 1936 y 1939, la capital de un reino sin rey en la dictadura y baluarte de la libertad entre las modernidades europeas de finales del XX.[7] Las circunstancias históricas y las transformaciones físicas de la ciudad imprimen una cadena de significantes expuestos en sus contraposiciones estilísticas y arquitectónicas, y en sus procesos de construcción y de destrucción. Así, si existe una singularidad histórica que desgarra el interior de una comunidad es la guerra civil. Stathis N. Kalyvas (2001) ha reflexionado en profundidad sobre sus condicionantes y, a propósito de la violencia

2 Véase Powell (2000) y Haddad y Rifkind (2014). Para el caso concreto de Madrid, véase Borja y Muxí (2004).
3 Véase Hardt y Negri (2002) y Attali (2006).
4 Sobre este concepto, véase Castells (2006).
5 Véase Inglehart (1998) y Amendola (2000).
6 Sobre Felipe II, véase Parker (2008).
7 Véase Usoz de la Fuente (2015).

despiadada desatada como experiencia emocional colectiva, escribe: "en las guerras civiles [la violencia] ocurre entre personas conocidas entre sí (...) divide inclusive a las familias nucleares, enfrentando a parientes, aún hermanos y hermanas, entre sí" (p.x**). Un síndrome de culpabilidad cainita que se extendió en España desde los años treinta hasta finales del XX; tan arraigado estaba en el imaginario colectivo que incluso Adolfo Suárez (1978) hizo referencia a él en su discurso de clausura del proceso constitucional: "Esta Constitución rompe el mito de la España diferente, *de la España ingobernable*, de la España anárquica" (p. 96).

En el Madrid de 1936 se repetía como una plegaria la canción "¡No pasarán!"[8] con el deseo de evitar la entrada del ejército sublevado; tras la guerra, en 1939, el "¡Ya hemos pasao!"[9] cantado por Celia Gámez incidió arrogante y despiadadamente en la actitud de los vencedores al traspasar las fronteras de la ciudad sitiada:

> Este Madrid es hoy de yugo y flechas, / es sonriente, alegre y juvenil./ Este Madrid es hoy brazos en alto, / y signos de facheza, cual nuevo abril. Este Madrid es hoy de la Falange, siempre garboso y lleno de cuplés.

La inminente represión[10] que se aproximaba para el foco de resistencia de la capital trajo consigo ominosas consecuencias en la vida cotidiana del Madrid de esa Nueva España, pues a decir de Santos Juliá (1995), "[n]o hay mejor manera de expresar los verdaderos propósitos de los vencedores: arrasar, por la muerte, la hoguera y el derribo, cualquier recuerdo de lo que había sido el Madrid proletario, profesional y republicano de los años anteriores" (p. 548). Durante los casi tres años que duró la defensa de Madrid, la ciudad sufrió daños considerables[11], hecho que justificó que los vencedores se apropiaran del espacio para transformarlo en un escenario teatral donde dotar de protagonismo al dictador Francisco Franco a fin de legitimar su ejercicio de poder en dos períodos bien delimitados: la autarquía (1939-1959) y el desarrollismo (1959-1975).

El 23 de septiembre de 1939, Franco firma la ley que dispone la creación de la Dirección General de Arquitectura con el fin de organizar la "Reconstrucción Nacional, como tarea fundamental de la paz",

8 "¡No pasarán!" (1937). Letra: Hanns Eisler, música: Herrera Petere.
9 "¡Ya hemos pasao!" (1939). Letra: Manuel Talavera, música: Francisco Cotarelo.
10 Para la maquinaria de represión franquista, véase Álvaro et al. (2009).
11 España. 1939. Orden nombrando la Comisión de Reconstrucción para las provincias dañadas por la Guerra. *Boletín Oficial del Estado*, 28 de abril de 1939, 118, p. 2282; Orden de 27 de abril de 1939 nombrando la Comisión de Reconstrucción de Madrid y su provincia. Véase AA VV (1987: 2283).

pero también con "la necesidad de ordenar la vida material del País con arreglo a nuevos principios, la *importancia representativa que tienen las obras de la Arquitectura como expresión de la fuerza*".[12] Para esa lección se nombra el mismo día a Pedro Muguruza Otaño[13] quien, afín a la Falange Española y junto a los arquitectos Pedro Bidagor y Luis Gutiérrez Soto, desarrolló las bases del estilo nacional. Así, ¿cuál era el significado último del adjetivo "nacional" y el sustantivo "España"? El fundador de Falange Española, José Antonio Primo de Rivera, ya había expuesto en 1933 la ecuación "España es una unidad de destino en lo universal" que formulaba la reinstalación de la imperialidad católica dentro de la geopolítica internacional, y que en 1937 reincidía el también falangista Dionisio Ridruejo, "España tiene que buscar un destino en lo universal, y entrar a ser otra vez protagonista de su Imperio" (citado en Saz, 2003: 184).

La correspondencia arquitectónica con esa idea de Imperio enlazaría con la imagen severa proyectada por el Monasterio de San Lorenzo del Escorial en el inconsciente colectivo; ya en 1917 José Ortega y Gasset (2016) utilizaba la metáfora de "piedra lírica" para designarlo como el alma de la hispanidad, un símbolo que influiría decisivamente en la literatura falangista y en el consiguiente diseño del futuro estilo nacional, como base de "lo español" (p. 553).[14] El Ministerio del Aire (Gutiérrez Soto, 1940-1951), el Arco del Triunfo (López Otero y Bravo Sanfeliú, 1950-1956) y la actual Junta Municipal del Distrito de Moncloa-Aravaca (Herrero de Palacio, 1954-1956; originalmente concebido como un Monumento a los Caídos, 1949[15]) conforman un triángulo de connotaciones simbólicas donde se exaltaron los intangibles valores y cimientos de esa españolidad arquitectónica tan indefinible como difusa. Así, la victoria de la Nueva España trajo como consecuencia la desaparición del Movimiento Moderno —auspiciadas sus líneas formales por Gropius, Le Corbusier o Mies— dado que se oponía a cualquier estilo que no fuese "nacional", modernidad arquitectónica que no volverá hasta los cincuenta.[16]

En la zona de Moncloa, la monumentalidad se dedicaría a los héroes de la guerra: la memoria arquitectónica que se instaló allí conjugaba la simbología nacional-católica junto a los estilos constructi-

12 España. 1939. Ley de 23 de septiembre de 1939 creando la Dirección General de Arquitectura. *Boletín Oficial del Estado*, 30 de septiembre de 1939, 273, p. 5427. El énfasis es nuestro.

13 España. 1939. Decreto de 23 de septiembre de 1939 nombrando Director General de Arquitectura a don Pedro Muguruza Otaño. *Boletín Oficial del Estado*, 30 de septiembre de 1939, 273, p. 5428.

14 Véase Chueca Goitia (1968).

15 Véase Urrutia (1997a).

16 Véase Urrutia (1997b).

vos fascistas[17], resultando todo ello en un incongruente anacronismo, manifiestamente visible en el caso del arco de Otero y Bravo puesto que la construcción concluyó casi veinte años después de la guerra.[18] La lectura textual nos dirige a comprenderlo en tanto que escenario de tramoya, tan impostado como las arquitecturas efímeras de cartón dispuestas para mayor gloria del Caudillo; en este lugar se cortocircuita el flujo temporal en un desfile de la victoria que se celebrará eternamente el 1 de mayo de 1939, convertido en duración pura. Bonet Correa (1990) también ha percibido esta perturbación del tiempo:

> Lo que mejor muestra lo que fue la fiesta barroca y cómo estaba ligada a una cierta *forma retrógrada de entender la ciudad* fue el hecho de que durante la última guerra civil española y en los años sucesivos a ésta las victorias franquistas y las conmemoraciones nacionales eran celebradas con desfiles, tedéum, cohetes y, a veces, con comitivas patrióticas en las que desfilaban carros de triunfo alegóricos (pp. 29-30; el destacado es nuestro).

Superadas las penurias en los años sesenta gracias al crecimiento económico, las ciudades españolas como Madrid, Barcelona y Bilbao asistieron a una rápida modernización de sus infraestructuras debido al aumento demográfico propiciado por el flujo de trabajadores de otras provincias que alimentaban los numerosos polígonos industriales que se estaban multiplicando. Así, uno de los efectos fue el aumento del número de automóviles y la emergencia de las ciudades-dormitorio.[19] El aspecto superficial de la ciudad se transformó en este período con la celebración del poder económico[20]; uno de los accesorios que proporcionaban de modernidad a las ciudades fue la instalación de pasos elevados reservados a aliviar las arterias principales de la vía urbana. Las estructuras se ejecutaron para favorecer el tránsito de los vehículos de una zona a otra de la ciudad, pero al mismo tiempo, dotaron al espacio urbano de Madrid de un futurismo que evocaba las aéreas avenidas diseñadas en los años veinte por el diseño protofascista de Antonio Sant'Elia.

La información institucional del régimen justificaba la urgencia del establecimiento de estos elementos destacando su modernidad. El noticiario cinematográfico NO-DO, portavoz informativo del régimen franquista y dependiente del Ministerio de Información y Turismo anunciaba en su edición número 1325A (año XXVI, 27 de mayo de

17 Véase Bonet Correa (1981).
18 Véase Moriente (2013).
19 Véase López Gómez (1983: 141 y ss.); también, López Gómez (1985).
20 Véase Sudjic (2010).

1968), en la sección "Noticias de España" que en Madrid se inauguraban "unos enlaces viarios con tres pasos a distinto nivel (...) El conjunto mide más de un kilómetro [y] su necesidad era evidente ya que viene a facilitar la fluidez circulatoria en una de las encrucijadas madrileñas de mayor tránsito con trece direcciones".[21] En poco tiempo, la imaginación popular, contraria a cualquier cortafuegos creativo, los bautizó con el nombre de "scalextric" por su semejanza con el juguete de la fábrica catalana Exin. Estas actuaciones en Madrid se efectuaron dentro del contexto nacional del Segundo Plan Cuatrienal de Desarrollo (1969-1972) y la solución urbana proliferó por diversos puntos de la geografía madrileña. De los que se enuncian, los cinco últimos continúan en activo: Cuatro Caminos[22], Santa María de la Cabeza[23] y López de Hoyos[24] y los de las calles Raimundo Fernández Villaverde[25], Juan Bravo[26], Ferraz[27] y Avenida del Pacífico (actual Avenida de la Ciudad de Barcelona).[28] Los planes urbanísticos en Madrid, como centro administrativo del Estado franquista, se concibieron básicamente para beneficiar la circulación del vehículo privado. Si se entiende como acto de representación del poder de la teatralidad arquitectónica, con los "scalextric" se interpuso una *pantalla de futuridad* de cara al ciudadano, pero que en cuanto a la realidad urbanística[29] fueron estériles; prueba de ello fue la retirada paulatina a mediados de los ochenta.[30]

MNEMOTOPÍA DE LO SUBLIME: EL MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

La página oficial del MNCARS (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía) indica que "no fueron pocos los avatares sufridos por el edificio"[31] para la metamorfosis de hospital en museo. En efecto: construido (y nunca terminado) en el último tercio del siglo XVIII por José de Hermosilla y Francesco Sabatini como sanatorio, tras varias vicisitudes, como el período temporal en tanto que hospital militar durante la Guerra Civil, se destinó finalmente el edificio al Hospital Provincial de

21 Transcripción nuestra. Recuperado del repositorio de Noticiarios y Documentales en Televisión Española, http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1325/1486820/.
22 Noticiario núm. 1407A (año XXVII, 22 de diciembre de 1969), http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1407/1487060/.
23 Véase "Con dos nuevos pasos elevados" (1971).
24 Véase "Hoy entra en servicio" (1970).
25 Véase "Inauguraciones Madrid" (1970).
26 Véase "El paso elevado Eduardo Dato" (1970).
27 Véase "El Príncipe Don Juan Carlos" (1972).
28 Véase "Garicano Goñi inauguró" (1972).
29 Véase Capel (2014).
30 Véase Arias (2003: 348-350).
31 Véase http://www.museoreinasofia.es/museo/historia.

Madrid hacia 1950.[32] Como es bien sabido, el vínculo de los hospitales con los espacios represivos quedó formulado por Michel Foucault a través de las enseñanzas de Cesare Beccaria y Jeremy Bentham en *Histoire de la folie à l'âge classique* (1972) y *Surveiller et punir. Naissance de la prison* (1975). En este centro sanitario, de manera igualmente generalizada en el ámbito de la psiquiatría clínica, se efectuaban tratamientos de terapia electroconvulsiva (electroshock) a pacientes con trastornos mentales sin su consentimiento, ya que es una técnica no exenta de riesgo – generalmente amnesia– y cuya aplicación debe estar reglamentada.

Entre los años cuarenta y sesenta, la práctica oficial de la psiquiatría en España estuvo encarnada en la figura del doctor Antonio Vallejo-Nájera (y otros afines, como el doctor Juan José López Ibor). Nombrado Jefe de los Servicios Psiquiátricos Militares a partir de 1937, las tesis principales de este psiquiatra se enunciaron en *Eugenesia de la Hispanidad y regeneración de la raza* (Burgos: Editorial Española, 1937). Así, Vallejo-Nájera prescribió la administración de tratamientos de choque en esquizofrénicos, autistas e histéricas, pero también, y más siniestramente (merced al adoctrinamiento filonazi y pseudocientífico de la inmediata posguerra) a homosexuales y marxistas, dado que sostenía que se podía definir a estos últimos como judeomoriscos gracias al estudio psicobiológico de setenta y dos brigadistas internacionales en los que demostraba su degeneración racial.[33] El Estado de Franco no solamente había criminalizado a los prisioneros de guerra sino que, amparado en la ciencia,[34] los despojó de su racionalidad: así, tanto los marxistas como los homosexuales y las mujeres ("la miliciana dotada de instintos bestiales y sanguinarios", como repusiera Fernando Hernández Holgado, 2003: 127) corrieron la misma suerte bajo las bóvedas del hoy MNCARS, en lo que en aquel tiempo se denominaba el "Pabellón de dementes" y en cuyas instalaciones ejercía el ya citado doctor López-Ibor (cfr. García Barreno, 1996).

A la luz de la intrahistoria del edificio, resulta enigmática la decisión de la Dirección General de Bellas Artes de los primeros gobiernos socialistas (1982-1989) para recuperarlo, más aún atendiendo a que había estado al borde de su demolición en 1969, previo informe técnico que adujo razones de pésima conservación y de poco valor arquitectónico (Cabañas Bravo, 1989: 88). La inauguración como museo

32 Véase Cabañas Bravo (1989).
33 Véase Rodríguez Puértolas (2008).
34 Véase Huertas (1997).

nacional no llegó hasta el año 1992[35], no sin antes haber adquirido el ansiado *Guernica,*[36] sin el cual no hubiera sido posible el arranque del actual MNCARS (fecha que, además, coincide con la revalida del tercer gobierno socialista). En 2001, se amplió el centro con la construcción de nuevas instalaciones diseñadas por Jean Nouvel, confrontando la hipermodernidad del conjunto con la sobriedad tardobarroca del edificio original, lo que coincidió con el momento de despegue de las políticas neoliberales del segundo gobierno del conservador José María Aznar (1998-2004).

Entrando en línea con el concepto de *térritorialisation* que defendían Gilles Deleuze y Félix Guattari, la idea de asimilación de lugares con el fin de reterritorializarlos –institucional o popularmente– no está exenta de cierto carácter azaroso-objetivo que aproximaría tal procedimiento al universo surrealista. Esto queda explicado en el siguiente ejemplo: en la encuesta que efectúa anualmente la prestigiosa revista de arte *Artforum* entre destacadas personalidades del panorama internacional, cuando le preguntaron a Manuel Borja-Villel, director del MNCARS, sobre lo mejor del arte de 2011, este contestó incomprensiblemente que había sido la "Puerta del Sol, Madrid, 15 de mayo". Y para justificar su decisión (en evidente alusión al movimiento 15M), escribía:

> Cansados de ver el equilibrio entre política y economía decantarse definitivamente en favor de esta última, y siendo conscientes de que la oligarquía financiera determina nuestro destino de forma aún más directa de lo que el sector militar-industrial lo hizo durante el período fordista, una heterogénea multitud ocupó el centro de Madrid. Durante un mes, miles de personas se reorganizaron en tiendas improvisadas, hicieron oír sus exigencias y mostraron al mundo la necesidad de repensar los principios básicos de la política y la democracia. La llama de su indignación se extendió por todo el mundo, de Tokio a Nueva York pasando por las grandes capitales europeas. Muchos de los que comenzaron a ocupar plazas públicas subsisten de forma precaria desde el trabajo cognitivo, lo cual de ningún modo resulta ajeno al sector del arte y la cultura (pp. 196-197).

35 ESPAÑA. 1987. Orden de 2 de abril de 1987 por la que se crea la Comisión Asesora para el desarrollo del programa "Centro de Arte Reina Sofía". *Boletín Oficial del Estado*, 10 de abril de 1987, 86, p. 10745; ESPAÑA. 1988. Real Decreto 535/1988, de 27 de mayo, por el que el "Centro de Arte Reina Sofía" se configura como Museo Nacional. *Boletín Oficial del Estado*, 2 de junio de 1988, 132, pp. 17164-17166.

36 La rivalidad entre los dos museos nacionales de arte localizados en Madrid, el Museo del Prado y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en relación con la ubicación que habría (o ha) de tener el cuadro de Picasso emerge periódicamente. Véase "Borja Villel: sería un error histórico" (2017).

Asimismo, la apropiación de los espacios públicos por parte de los ciudadanos no deja de ser sorprendente. Si el espíritu del 15M[37] se apoderó de los espacios públicos de las principales ciudades españolas (Puerta del Sol en Madrid, Plaza de Cataluña en Barcelona o Plaza del Pilar en Zaragoza), la agrupación devenida partido político Podemos junto a Ahora Madrid se otorgaron el derecho —*motu proprio*— a ocupar el espacio frontal a la fachada del Edificio Sabatini, colindante con el Real Conservatorio de Música, cuyo nombre original –plaza de Sánchez Bustillo– ha quedado desplazado por el de plaza del Reina Sofía ("del" Reina, y no "de la" Reina, un matiz que subraya la adhesión al MNCARS y no a su nombre original) y donde se han llevado a cabo las celebraciones multitudinarias de los éxitos electorales para el Parlamento Europeo (2014) y las elecciones autonómicas y generales en España (2015).[38]

MNEMOTOPÍA DE LO INÚTIL: EL MONUMENTO SIN MEMORIA

Como hemos anotado en el epígrafe anterior, los procesos de apropiación y/o de territorialización del espacio público por parte de masas e individuos son completamente impredecibles. Así se dio con las prostitutas en la calle de la Montera desde los años cincuenta, los chaperos en la calle Almirante en los años setenta, los *break dancers* en los bajos de azca o los *skaters* en la plaza de Colón en los años ochenta, los *skinheads* en la plaza de los Cubos en los años noventa o los inmigrantes latinoamericanos en el parque del Retiro desde los dos mil.

En esta topografía, el caso del Monumento a la Constitución de 1978 es el que exhibe un conflicto manifiesto entre lo visual y lo conceptual dentro de la agencia del patrimonio urbano por parte del ciudadano. Dado que la palabra *monumentum* se refiere a la instrumentalización del recuerdo, para que un monumento se defina como tal, ha de estar capacitado para transferir de nuevo al presente –de *re-presentar*– determinado acontecimiento y exponer un significado preciso asociado al lugar. El monumento dedicado a la carta magna de actual aplicación en España fue diseñado por el arquitecto Miguel Ángel Ruiz Larrea y se inauguró el 27 de diciembre de 1982; es un hipercubo de unos ocho metros de altura y está localizado en la plaza de San Juan de la Cruz (en los jardines del Museo de Ciencias Naturales) y ocupa, casualmente, el lugar que correspondía a una estatua ecuestre de Francisco Franco, ya retirada. No exento de polémica en su

37 Véanse los análisis de Velasco, Espigado y Hernández-Navarro en Castro y Castro (2012).
38 Véase "Miles de simpatizantes de Podemos" (2015).

momento, pues Miguel Fisac acusó de plagio a Ruiz Larrea,[39] al día de hoy es, no obstante, prácticamente un desconocido y podríamos aventurar que carece de interés dentro de las visitas a la capital de España.

La cuestión –opinamos– estriba en el potente significado que posee el término "constitución" en esa amalgama que configura el imaginario colectivo del ciudadano común: la Constitución de 1978 es el punto culminante que permitirá la cristalización del nuevo gran mito fundacional[40] de la modernidad española: la transición democrática. Teniendo como punto de partida la muerte de Franco en noviembre de 1975, normalmente se clausura este proceso con la victoria de los socialistas el 28 de octubre de 1982. En la edición especial del entonces joven diario *El País*, el editorial en primera plana se remontaba medio siglo atrás para hacer hincapié en la primordial importancia que tendría este acontecimiento:

> La victoria electoral del PSOE marca un hito histórico en el devenir político español. La presencia de ministros socialistas en los Gobiernos republicanos del primer bienio y de la etapa inmediatamente posterior al triunfo del Frente Popular no significó la asunción íntegra de las responsabilidades del Estado por el PSOE ("El socialismo en el poder", 1982: párr. 2).

En este sentido, la lectura que realizo es que la emergencia de la Constitución, fuente de la que emana la democracia parlamentaria y que se condensa en la normalización de la aplastante victoria del Partido Socialista –recordemos, prohibido durante la dictadura franquista– eclipsa cualquier intento de fijar materialmente, en este caso en un monumento pétreo, la memoria. Pues a pesar de las continuas invocaciones a la Constitución y a la democracia que instrumentalizan la transición de un sistema a otro hasta convertirlo en un mito, sin embargo, nadie va allí a manifestarse (o a apropiarse del espacio público, como en el caso de la acampada en Puerta del Sol por parte del movimiento 15M) porque esa localización tiene algo de invisible o de inadvertido, y porque a pesar de todos los mecanismos de coerción, cada vez más frecuentes en la práctica política (de nuevo), en determinadas ocasiones resulta complicado satisfacer las demandas de hegemonía de la memoria oficial en su intento por ubicar la construcción de la historia a su conveniencia. En resumidas cuentas, es un lugar sin memoria, vaciado de significado.

39 Véase Manzano (1982), Fisac (1986) y Ruiz Larrea (1986).
40 Véase André-Bazzana (2006).

MNEMOTOPÍA DE LA DESAPARICIÓN: EL MONUMENTO INEXISTENTE

Finalmente, y a modo de epílogo, queríamos concluir esta cartografía político-mnemotécnica –según el concepto de Paloma Aguilar (2008)– de Madrid con la problemática que se manifiesta tras la demolición de la Prisión Provincial de Madrid, más conocida como la Cárcel de Carabanchel (1944-2008), entendido este planteamiento como una lectura interpretativa de los patrimonios incómodos.[41] La cárcel se construyó apenas terminada la Guerra Civil y se inauguró seis años después; fue construida por destacamentos penitenciarios de presos condenados a trabajos forzados en batallones disciplinarios, colonias militarizadas o talleres penitenciarios,[42] y quedó constituida como el emblema del sistema represivo del régimen franquista. Su patrón arquitectónico, de estructura radial, fue el que se repitió por todo el territorio nacional[43] durante el período franquista y funcionó a la perfección en tanto que maquinaria represiva del régimen, afectando socialmente su ubicación al entorno del barrio obrero de Carabanchel.

Más allá de su función primaria de habilitar el establecimiento de un dispositivo corrector, su finalidad fue comunicar a la población todo su poder –coercitivo, punitivo y simbólico– merced a sus dimensiones colosales. Hasta los estertores del régimen, Carabanchel fue el destino final de un martirio que comenzaba en las comisarías: así, en Madrid, ser derivado hacia la Dirección General de Seguridad (actual sede de la Presidencia de la Comunidad) significaba ser sometido a palizas, torturas y violaciones, situación que en muchos casos –por ejemplo, de los homosexuales[44]– se agravaba al ingresar a prisión.

Tras la caída de la dictadura, el paisaje penitenciario de la cárcel cambió velozmente: de albergar a una población recluida por motivos políticos pasó a contener masivamente a presos por delitos de narcotráfico y delincuencia común. Prueba de ese hacinamiento inhumano se halla en ficciones cinematográficas como *El Pico II* (Eloy de la Iglesia, 1984) o en el descarnado documental *La otra orilla* (Adolfo Garijo, 1986); a ello hay que añadir que en el área del distrito de Carabanchel aumentó aún más, si cabe, la exclusión social con el resto de la ciudad.

Su inesperada demolición en 2008,[45] dejó tras de sí un inmenso solar. Salvo un diminuto hito que reproduce la forma del edificio y que

41 Véase Turnbridge y Ashworth (1996), Uzzell y Ballantyne (2008), Meskell (2002), Prats (2005), Logan y Reeves (2009) y Sánchez-Carretero (2013).

42 ESPAÑA. 1937. Decreto número 281 de derecho al trabajo a los prisioneros de guerra. *Boletín Oficial del Estado*, 1 de junio de 1937, 224, s/p.

43 Véase Molinero et al. (2003).

44 Véase Olmeda (2004).

45 Véase Sánchez (2008).

fue instalado por iniciativa vecinal, no existe hasta la fecha ninguna mención institucional sobre la importancia del lugar ni de la gestión histórica del espacio. Explicaciones y restituciones no solamente para los sobrevivientes de la represalia política, sino para el resto de los ciudadanos: se malgastó la posibilidad de mantener para el futuro al menos un fragmento del patrimonio histórico-arquitectónico y mnemotécnico de Madrid, aunque se planteara de manera fugaz la conservación de la torre del panóptico, la más grande del mundo en su estilo,[46] sin ningún apoyo institucional. De la cárcel de Carabanchel sólo quedaron imágenes residuales que se volverán ilegibles con el paso del tiempo; y con su derribo los ciudadanos perdieron para siempre la oportunidad de comprender un momento histórico que significó el sometimiento continuado de una parte de la población a otra.

BIBLIOGRAFÍA

AA. VV. (1987). *Arquitectura en regiones devastadas*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo.

Aguilar, P. (2008). *Políticas de la memoria, memorias de la política*. Madrid: Alianza.

Álvaro, M. et al. (2009). *La gran represión: los años de plomo del franquismo*. Madrid: Flor del Viento.

Amendola, G. (2000). *La ciudad postmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea*. Madrid: Celeste.

André-Bazzana, B. (2006). *Mitos y mentiras de la transición*. Barcelona: El Viejo Topo.

Arias, P. (2003). *Periferias y nueva ciudad. El problema del paisaje en los procesos de dispersión urbana*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

Attali, J. (2006). *Bréve histoire de l'avenir*. París: Fayard.

Assmann, J. (2014). *Violencia y monoteísmo*. Barcelona: Fragmenta.

Austin, J. L. (1962). *How to do things with words. The William James Lectures deliverd at Harvard University in 1955*. Oxford: Clarendon Press.

Bonet Correa, A. (1981). Espacios arquitectónicos para un nuevo orden y El crepúsculo de los Dioses. En A. Bonet Correa (Coord.), *Arte del franquismo* (pp. 11-46, 315-330). Madrid: Cátedra.

Bonet Correa, A. (1990). La fiesta barroca como práctica del poder. En *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español* (pp. 5-31). Madrid: Akal.

Borja, J. y Muxí, Z. (Eds.) (2004). *Urbanismo en el siglo XXI. Una visión crítica: Bilbao, Madrid, Valencia, Barcelona*. Barcelona:

46 Véase Ramírez (2008).

ETSAB, Edicions UPC.
Borja Villel: Sería un error histórico mover el *Guernica* al Prado (21 de enero de 2017). *El confidencial*. Recuperado de http://www.elconfidencial.com/cultura/2017-01-21/guernica-picasso-prado-reina-soifa_1319558/
Borja-Villel, M. (2011). Manuel Borja-Villel. *Artforum*, 50 (4), 196-197. Reproducido en D. G. Torres. El Reina y el 15M. En *A*Desk. Critical Thinking*, 16 de diciembre de 2011. Recuperado de http://www.a-desk.org/highlights/El-reina-y-el-15M.html.
Cabañas Bravo, M. (1989). De Hospital General a Centro de Arte Reina Sofía. Recorrido por los problemas de un edificio inacabado de la Ilustración. *IV Jornadas de Arte. El arte en tiempos de Carlos III* (pp. 80-95). Madrid: Centro de Estudios Históricos – CSIC.
Capel, H. (2014). Políticas y agentes urbanos en los centros históricos. En *El patrimonio: la construcción del pasado y del futuro* (pp. 49-67). Barcelona: Serbal.
Castells, M. (2006). *La sociedad red: una visión global*. Madrid: Alianza.
Castro, E. y Castro, F. (2012). *El arte de la indignación*. Salamanca: Editorial Delirio.
Chueca Goitia, F. (1968). Invariantes castizos de la arquitectura española. En *Invariantes castizos de la arquitectura española. Invariantes en la arquitectura hispanoamericana. Manifiesto de la Alhambra* (pp. 17-153). Madrid: Dossat.
Con dos nuevos pasos elevados, elevado y subterráneo, se cuenta ya en la capital con trece vías distinto nivel para la circulación rodada (8 de diciembre de 1971). *ABC*, p. 42.
Duch, L. (2014). Introducción. En J. Assmann, *Violencia y monoteísmo* (pp. 7-15). Barcelona: Fragmenta.
El socialismo, en el poder (28 de octubre de 1982) *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/diario/1982/10/29/opinion/404694004_850215.html
El paso elevado Eduardo Dato - Juan Bravo fue inaugurado por el Ministro de la Gobernación y el Alcalde la capital (24 de septiembre de 1970). *ABC*, p. 41.
El Príncipe Don Juan Carlos inauguró el paso subterráneo María de Molina – Serrano y el elevado que enlaza Bailén con Ferraz (27 de mayo de 1972). *ABC*, p. 51.
Fisac, M. (26 de febrero de 1986). Nuevos monumentos en Madrid y la necesidad de un desagravio. *El País*, sección Madrid, p. 28.
Foucault, M. (1972). *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*. Gallimard: París.
Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Galli-

mard: París.
García Barreno, P. (1997). El Hospital General de Madrid. Parte 3: De Campomanes y Floridablanca a nuestros días. *Arbor*, 156 (613), 93-130.
Garicano Goñi inauguró el paso elevado Doctor Esquerdo – Méndez Álvaro (27 de julio de 1972). *ABC*, p. 33.
Haddad, E. y Rifkind, D. (Eds.) (2014). *A Critical History of Contemporary Architecture, 1960-2010*. Surrey: Ashgate.
Hardt, T. y Negri, A. (2002). *Imperio*. Barcelona: Paidós.
Hernández Holgado, F. (2003). La cárcel franquista I (1939-1941): el infierno. En *Mujeres encarceladas: la prisión de Ventas, de la República al franquismo, 1931-1941* (pp. 113-182). Madrid: Marcial Pons.
Hoy entra en servicio el paso elevado que unirá Francisco Silvela con Joaquín Costa (14 de mayo de 1970). *ABC*, p. 47.
Huertas, R. (1997). Una nueva inquisición para un nuevo Estado: psiquiatría y orden social en la obra de Antonio Vallejo-Nájera. En: R. Huertas y C. Ortiz (Eds.), *Ciencia y fascismo* (pp. 97-109). Madrid: Doce Calles.
Inauguraciones Madrid (18 de julio de 1970). *ABC*, p. 5.
Inglehart, R. (1998). *Modernización y posmodernización: el cambio cultural, económico y político en 43 sociedades*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas – Siglo XXI.
Juliá, S (1995). Capital de la Nueva España. En S. Juliá, D. Ringrose y C. Segura, *Madrid, historia de una capital* (pp. 430-445). Madrid: Alianza.
Kalyvas, S. N. (2001). La violencia en medio de la guerra civil. Esbozo de una teoría. *Análisis Político*, (42), 3-25.
Logan, W. y Reeves, K. (2009). *Places of Pain and Shame: Dealing with Difficult Heritage*. Nueva York: Routledge.
López Gómez, A. (1983). Los problemas generales del transporte urbano. En *Los transportes urbanos de Madrid* (pp. 141-162). Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas.
López Gómez, A. (1985). La población de Madrid: el problema del movimiento migratorio y su reflejo estadístico. *Estudios Geográficos*, (46), 175-188.
Manzano, A. (4 de mayo de 1982). El futuro monumento a la Constitución guarda similitud con una obra del escultor suizo Max Bill. *El País*, p. 21.
Meskell, L. (2002). Negative Heritage and Past Mastering in Archeology. *Anthropology Quarterly*, 75, 557-574.
Miles de simpatizantes de Podemos abarrotan el Reina Sofía a la espera del escrutinio (21 de diciembre de 2015). *El Diario.es*.

Recuperado de http://www.eldiario.es/politica/Miles-simpatizantes-Podemos-Reina-Sofia_0_464754255.html.
Molinero, C. et al. (Coords.) (2003). *Una inmensa prisión. Los campos de concentración y las prisiones durante la guerra civil y el franquismo*. Barcelona: Crítica.
Moriente, D. (2013). La espada y la cruz: el Valle de los Caídos en imágenes. *Iberic@l. Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, 3, 108-119.
Olmeda, F. (2004). *El látigo y la pluma. Homosexuales en la España de Franco*. Madrid: Oberón.
Ortega y Gasset, J. (2016). *El espectador, vol. II (1916-1917)*. Madrid: Alianza.
Parker, G. (2008). *El rey imprudente. La biografía esencial de Felipe II*. Madrid: Planeta.
Powell, K. (2000). *City Transformed: Urban Architecture at the Beginning of the 21st Century*. Krefeld: Te Neues.
Prats, L. (2005). Concepto y gestión del patrimonio local. *Cuadernos de antropología social*, 21, 17-35.
Ramírez, J. A. (2008). Dos cúpulas para el fracaso: Ginebra y Carabanchel. *Arquitectura Viva*, (121), p. 120.
Rodríguez Puértolas, J. (2008). El Nuevo Estado y su construcción totalitaria. Mecanismo e instrumentos de dominio. En *Historia de la literatura fascista española, passim* (pp. 281-282). Madrid: Akal.
Ruiz Larrea, M. A. (26 de marzo de 1986). Réplica a una réplica sobre el monumento a la Constitución. *El País*, sección Madrid, p. 21.
Sánchez, J. (21 de octubre de 2008). El Gobierno prepara el derribo de la cárcel de Carabanchel. *El País*, p. 17.
Sánchez-Carretero, C. (2013). *Patrimonialización de espacios represivos. En torno a la gestión de los patrimonios incómodos en España*. Madrid: Libros de la Catarata.
Saz, L. (2003). Cual ave Fénix. En *España contra España: Los nacionalismos franquistas* (pp. 157-201). Madrid: Marcial Pons.
Suárez, A. (5 de diciembre de 1978). Todos seremos protagonistas de nuestra historia. *ABC*, p. 96
Sudjic, D. (2010). Paisajes del poder. En *La arquitectura del poder. Cómo los ricos y poderosos dan forma al mundo* (tr. *The Edifice Complex*, 2005) (pp. 47-63). Barcelona: Ariel.
Turnbridge, J. y Ashworth, G. (1996). *Dissonant Heritage: The Management of the Past as a Resource in Conflict*. Nueva York: J. Wiley.
Urrutia, Á. (1997a). La arquitectura de la autarquía. En *Arquitectura española siglo XX* (pp. 353-385). Madrid: Cátedra.

Urrutia, Á. (1997b). Arquitecturas modernas. En *Arquitectura española siglo XX* (pp. 241-352). Madrid: Cátedra.
Usoz de la Fuente, M. (2015). *Urban Space, Identity and Postmodernity in 1980s Spain: Rethinking the Movida*. Oxford: Legenda.
Uzzell, D. y Ballantyne, R. (2008). Heritage that Hurts: Interpretation in a Postmodern World. En G. Fairclough et al. (Eds.), *The Heritage Reader* (pp. 502-513). Nueva York: Routledge.

Isabelle Prat-Steffen

EL MADRID PERFORMATIVO DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA: *LA NOCHE DE LOS TIEMPOS*

Para el novelista y ensayista español Antonio Muñoz Molina, la ciudad de Madrid es una ciudad compleja y contradictoria que solo se puede entender gracias a las experiencias sensoriales y mnésicas de sus habitantes. Así, en La noche de los tiempos*, las deambulaciones de los personajes por la ciudad, los sentidos y recuerdos que les sumergen, permiten la elaboración de espacios de memoria. Estos lugares memoriales cobran vida mediante la enunciación, gracias a las palabras, y surge así una nueva descripción progresiva de Madrid. En* La noche de los tiempos, *la capital ya no es un mero decorado para los personajes, sino que se convierte en protagonista de la novela. En efecto, Madrid parece ser una ciudad performativa por antonomasia: se estructura gracias a un juego de memorias individuales que, al movilizar al mismo tiempo recuerdos y sensaciones, instauran de algún modo una nueva forma de ciudad. La irrupción de la brutalidad de la guerra modifica profundamente la ciudad y la memoria colectiva de sus habitantes, dejando lugar, a su paso, a una nueva forma de performatividad, más traumática y convulsa.*

En 1946, Dámaso Alonso encabezaba *Hijos de la ira* con un poema, "Insomnio", dedicado a Madrid: "Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres, más de un millón de cadáveres se pudren en la ciudad de Madrid". En 1951, Camilo José Cela, en *La colmena*, retrata-

ba un Madrid de miseria y pobreza, un Madrid hambriento y viviendo bajo la ley de los tickets de abastecimiento. En 1964, en *Tiempo de Silencio*, Luis Martin Santos describe los "alcázares de la miseria", estos arrabales que se apiñaban en los alrededores de la capital. Después de la Guerra Civil, Madrid, exangüe, es a la vez el símbolo de la opresión franquista y de la fuerza vitalicia de rebelión que todavía perduraba en los españoles. Es esta contradicción la que Antonio Muñoz Molina logra convocar en *La noche de los tiempos* (2009).

En efecto, en la topografía personal de Antonio Muñoz Molina, la ciudad de Madrid posee una fuerza de fascinación especial que la transforma en el punto convergente de muchas novelas: ciudad anhelada y fantaseada en el *Jinete polaco*, ciudad folletinesca y esperpéntica en los *Misterios de Madrid*, ciudad-personaje en *La noche de los tiempos*. En esta última novela, Madrid no es un decorado-receptáculo inerte o un museo imaginario, sino que pasa a ser un cuerpo urbano que crece al compás de las interacciones con sus habitantes: la ciudad se desarrolla con serenidad en tiempos de paz, se tambalea cuando la golpean las bombas de la guerra y recupera su personalidad gracias a la fuerza de la memoria. En efecto, *La noche de los tiempos* se ubica entre 1935 y 1937, años decisivos para el país y para su capital, años divididos por la cesura traumática del 18 de julio de 1936. En algunos meses, a las mutaciones urbanísticas efervescentes y entusiasmadas que conocía Madrid a mediados de los años treinta (como la construcción de la ciudad universitaria a partir de 1935) las sucede una profunda metamorfosis espacial y social, consecuencia inmediata de la tensión histórica y bélica. Son precisamente esta cesura histórica y estas transformaciones arquitectónicas y humanas de Madrid las que plantea Antonio Muñoz Molina. A la ruptura brutal de la monotonía del transcurrir del tiempo, con la irrupción del conflicto se añade una modificación del espacio madrileño y una transmutación del recuerdo de la ciudad. *La noche de los tiempos* permite así vincular la performatividad de Madrid con una evocación sinestésica de la realidad (parte I del capítulo), pero luego la irrupción de la Historia provoca una alteración tanto del texto urbano como del texto literario dejando que surja una nueva ciudad performativa (parte II).

I. PERFORMATIVIDAD Y SINESTESIA DE MADRID

Según afirma el sociólogo Michel de Certeau (1990) en su ensayo *L'invention du quotidien*: "Existe una retórica de la caminata. El arte de elaborar frases corresponde al arte de elaborar recorridos" (p. 150). Cibeles, Bravo Murillo, la Castellana, Nuevos Ministerios, la Gran Vía, la torre Telefónica… Todas estas calles, plazas, avenidas, edificios de Madrid surgen en la novela de Muñoz Molina, convocados por las vo-

ces de los personajes que tejen así, poco a poco y paso a paso, una red sonora de lugares que vibran al ritmo de sus emociones y sus intenciones. La performatividad de la ciudad de Madrid se elabora así gracias a las caminatas, a la evocación de los sentidos mediante los procesos memoriales y la imaginación.

UN MAPA PERSONAL Y MEMORIAL: DEAMBULACIONES Y RECORRIDOS

La ciudad no se entrega con pasividad, sino que nace de un intercambio fructífero con el transeúnte. En efecto, una ciudad no es una acumulación de edificios y monumentos patrimonializados e inertes, no es una mera retahíla de calles y avenidas, sino que coge vida gracias a los usos de sus usuarios, creando así lugares de memoria y lugares performativos. La caminata es la manera con la que el hombre puede desarticular la homogeneidad urbana, crear puentes, vínculos o espacios vacíos en el texto de la ciudad. En su ensayo *Poétique de la ville* escribe Pierre Sansot (2004): "La ciudad se compone una y otra vez, a cada momento, bajo los pasos de sus habitantes" (p. 209).

Las calles de la ciudad funcionan como estos lugares de indeterminación definidos por Wolfang Iser: son espacios en blanco que se activarán bajo la mirada del lector o los pasos del transeúnte. La ciudad es una fuerza vitalicia que se arraiga en la multiplicidad de sus paseantes y en la infinita variedad de las lecturas que de ella se puede hacer. Michel de Certeau (1990) habla de *retóricas caminadoras,* Jean-Christophe Bailly (2013) de "gramática generativa de las piernas" (p. 19). Gracias a la caminata, en la novela de Muñoz Molina se elabora una cartografía precisa y subjetiva del Madrid de Ignacio Abel y de Judith Biely al ritmo de sus pasos tranquilos y curiosos. Judith, que había conocido España a través de los escritos de Galdós, descubre la ciudad recorriéndola y viviendo en ella:

> Asistía a clases de literatura y de historia de España en el Centro de Estudios Históricos de la calle Almagro, a conferencias, y a conciertos y a proyecciones de películas en la residencia de Estudiantes; comía cocidos sabrosos e indigestos en las tabernas de la Cava Baja; se paseaba en los atardeceres por las Vistillas y el Viaducto y la plaza de Oriente para ver las puestas de sol (Muñoz Molina, 2009: 138).

En este momento, antes siquiera de que empiece la historia de amor entre Judith e Ignacio, Madrid forma parte integrante de la vida de la mujer. Sus deambulaciones por Madrid crean de inmediato una sensación de reconocimiento y de simbiosis, como si la ciudad siempre hubiera formado parte de ella:

> Le contaba que en Madrid se sentía más en casa que en ninguna de las otras ciudades de Europa que había visitado a lo largo del último año y medio y que fue así desde que bajó del tren en la estación del Norte y salió a una calle soleada y húmeda en la primera luz de una mañana de septiembre y tomó el taxi que la dejó en la plaza de Santa Ana (…) (p. 134).

Gracias a las deambulaciones de Judith por la ciudad se levanta poco a poco una topografía –o, mejor dicho, su topografía– de la ciudad. A través de la onomástica y de la enumeración de nombres de calles, plazas, avenidas, monumentos (la ciudad universitaria, la calle Almagro, la Gran Vía, la Castellana, el museo del Prado, el jardín botánico, el parque del Retiro, la casa de Campo, el hotel Palace, la calle O'Donnell, etc.) se reconstruyen los barrios madrileños de los que se apodera la mujer. Sin embargo, no todos los recorridos valen por igual. Algunos más que otros cobran un valor de veracidad y quedan anclados en la memoria. Las elecciones de Judith al pasar por tal o tal calle, al elegir una taberna en vez de otra, expresan su propio estilo urbano a la vez que su estado de ánimo. Judith ajusta fragmentos urbanos (una calle soleada, una taberna obscura) descomponiendo la ciudad y volviendo a construirla. Así se escribe su propia retórica caminadora tal y como lo definía De Certeau (1990): "A través de estos hinchazones, encogimientos, fragmentaciones, a través de este trabajo retórico, se crea un fraseado espacial de tipo antológico (compuesto por citas yuxtapuestas) y elíptico (con agujeros, lapsus y alusiones)" (p. 155).

La visión de los urbanistas y de los ediles municipales se sustituye por la percepción de los habitantes y así se levanta un sinfín de Madrides, una infinidad de ciudades demultiplicadas y performadas por los diferentes recorridos personales. Es lo que expresaba Roland Barthes (1985) cuando escribía: "Debemos ser numerosos en tratar de descifrar la ciudad en la que estamos, apoyándonos, si hace falta, en una contribución personal" (p. 270). En *La noche de los tiempos*, para acentuar esta relación entre movimiento y ciudad, a las caminatas se añaden los recorridos en taxi o en coche de Ignacio o Judith. Desde la ventanilla, la ciudad desfila rápidamente delante de sus ojos, siempre vinculada con una sensación de urgencia y convirtiendo a la carrera en una pequeña epopeya con valor mítico. La caminata es el lujo de los paseantes quietos; el taxi permite resolver con más prisas aún, el problema de la separación. Gracias al coche y a su velocidad, tiempo y espacio se reconcilian: "Automóviles lo llevarían velozmente hacia ella prolongando así el tiempo mezquino de sus encuentros" (Muñoz Molina, 2009: 211). Las caminatas por Madrid revelan así la ciudad en un triple movimiento de descubrimiento. Primero, Madrid da a

conocer su topografía y sus calles. Luego, a la construcción meramente costumbrista o folclórica a través del recorrido turístico, la sucede una construcción de la ciudad más íntima y personal en la que Madrid se transforma en un ser de asfalto y monumentos capaz de vincular a Judith o Ignacio a través de las obligaciones espacio-temporales. Por fin, Madrid se humaniza y se convierte en el tercer personaje de la novela, cobrando vida bajo los pies de los amantes: "Llevaba un mes en Madrid y sentía por la ciudad todo el fervor de un enamoramiento inesperado" (p. 137).

Madrid, en esta etapa, devela que la cartografía elaborada gracias a las caminatas no sólo puede reflejar un mapa de los estados de ánimo, sino, además, un mapa de los sentimientos y un mapa de los recuerdos.

DE LO FENOMENOLÓGICO A LO POÉTICO

Para dar vida al Madrid de Antonio Muñoz Molina se unen los sentidos y se invoca una forma de memoria corporal y sensible que, a partir de la experiencia fenomenológica, permite la elaboración de una escritura poética así como la convocación performativa de la ciudad.

En *Ventanas de Manhattan*, Antonio Muñoz Molina (2004) explicita perfectamente esta relación, experimentada en Nueva York:

> La caminata es una forma de conocimiento y una manera de vivir, un ejercicio permanente de aproximación y de lejanía. La caminata es el tiempo presente y todo el pasado de los caminos que uno ha recorrido hasta ahora mismo, se ondula concéntricamente en el tiempo, en todas las veces que he caminado por estas mismas calles (p. 174).

Así que, para Muñoz Molina, conocer y vivir una ciudad de manera performativa es un ejercicio mnésico vinculado con una experiencia corporal y con una exacerbación de los sentidos. En *La noche de los tiempos*, las primeras páginas de la novela (pp. 11-14) se estructuran en torno a la acumulación de sentidos. Primero, se asienta la vista con el campo léxico de la visión (ver, distinguir, mirar, cristalizar), las repeticiones anafóricas de "lo veo" y los poliptotones con el verbo ver: "lo veo, he visto". Luego, a la vista se añade el oído (p. 14) creando así un hojaldre de sensaciones y elaborando el marco fenomenológico de la novela y de la ciudad. Cuerpo y ciudad dialogan, se encuentran y al final se crean al mismo compás, tal como lo subraya Olivier Mongin (2005) en *La condition urbaine*: "Entre el cuerpo de la ciudad y los cuerpos que caminan por ella, la ciudad es una hoja, nunca totalmente en blanco, en la cual los cuerpos cuentan historias" (p. 53).

De la misma manera, cuando Judith Biely descubre Madrid, la acuidad de sensaciones físicas la asalta como una bofetada: "Qué distinta de París olía esta ciudad; qué distinto el olor del aire desde que cruzó la frontera. (…) Madrid olía al barro húmedo de un botijo de arcilla roja puesta a refrescar en la ventana de la cocina (…) subía de ella un clamor que no identificaba" (Muñoz Molina, 2009: 246).

Esta sensibilidad extrema, esta acumulación y luego aceptación de los sentidos provoca un almacenamiento de los recuerdos físicos en un movimiento de construcción fenomenológica de la realidad y en una elaboración progresiva y performativa de Madrid. Así, durante sus recorridos en taxi por Madrid, fogonazos memoriales invaden a Ignacio Abel provocando una conexión inmediata entre cuerpo y memoria, entre presente y pasado:

> Recuerdos súbitos se proyectan ante su mirada en el presente como fotogramas insertados por error en el montaje de una película (…) por una trampa de la memoria había vuelto a ver al poeta García Lorca en el paseo de Recoletos, en Madrid, una mañana de junio, desde la ventanilla de un taxi que se dirigía a toda prisa hacia uno de sus encuentros secretos con Judith Biely. La lejanía aviva los pormenores del recuerdo con una inmediatez de sensaciones físicas (p. 32).

La aprensión de Madrid por Ignacio Abel no sólo se hace mediante la mirada, sino que necesita al mismo tiempo del recurso a una memoria íntima que entremezcla la ciudad con el ser amado tal y como lo hace Louis Aragon (2015) cuando asemeja París con su amada, Elsa en su poemario *Il ne m'est Paris que d'Elsa*. Ignacio y Judith viven esta misma experiencia de fusión el uno con el otro y de compenetración con la ciudad. Madrid pasa a ser el vínculo entre tiempo y espacio; es el nexo convergente de sus recuerdos y de su pasión el uno por el otro hasta tal punto que la ciudad, más que un decorado, se convierte en un verdadero cómplice de sus amores: "Pero tampoco podían imaginarse juntos lejos de Madrid, en otro escenario que no fuera el de la ciudad que los había unido y que los apresaba" (Muñoz Molina, 2009: 403).

De hecho, con sus pasos, con su amor, con sus recuerdos, Ignacio y Judith escriben lentamente un nuevo Madrid. Las experiencias fenomenológicas permiten, según lo explica Pierre Sansot (2004), provocar la dislocación de una concepción globalizadora de la ciudad (p. 604). A partir de esta deconstrucción de la ciudad, aparece la posibilidad de pasar de lo fenomenológico a lo poético. La fenomenología constituye la antesala de la poética: es el elemento indispensable para convertir

una larga lista de sensaciones en expresión creativa de la ciudad. Pero la fenomenología tiene que articularse con una fuerza de invención para convertir la ciudad, gracias a la imaginación, en un objeto poético. Pierre Sansot establece el vínculo entre el hombre y la ciudad, la fenomenología y la poética de la manera siguiente: "Lo fenomenológico y lo poético provienen del mismo origen: un ser en situación, sea que se trate de un caminante o de un lugar" (p. 608). Para crear una nueva ciudad, el paseante posee la capacidad, gracias a la imaginación, de transformar sus experiencias en acto creativo y en acto de reescritura de la ciudad. Con Ignacio Abel, Antonio Muñoz Molina plantea una verdadera puesta en abismo del acto creativo de la ciudad. En efecto, Ignacio es el arquitecto encargado del diseño de la nueva ciudad universitaria madrileña. *La noche de los tiempos* afirma así su anclaje en el género de la novela histórica y el vínculo que mantiene entre sentidos, memoria e historia. Ignacio Abel se apropia de la ciudad gracias a sus deambulaciones, gracias a sus experiencias físicas y propone una reescritura de Madrid confrontando sus percepciones con su imaginación:

> La maqueta había ido creciendo tan paso a paso como los edificios reales, aunque con grados diversos de desfase temporal. Algunas veces el bloque de cartulina pintada había ocupado su sitio exacto en la superficie que reproducía a escala los desniveles del terreno mucho tiempo antes de que el edificio que anticipaba llegara a existir; otras había permanecido durante años en su lugar preciso del gran espacio imaginario (Muñoz Molina, 2009: 45).

A través de los ojos de Ignacio Abel existe un punto de inflexión entre arte, proceso creativo, memoria y ciudad. La ciudad se escribe delante de los ojos del arquitecto y surge también bajo los ojos y la creatividad de Judith Biely:

> La ciudad que Judith Biely había imaginado estudiando mapas y fotografías y leyendo a Galdós en la universidad con la misma pasión con que había leído a Washington Irving en sus años escolares se entrecruzaba con la que Ignacio Abel descubría de nuevo porque estaba enseñándosela a ella y porque ahora la miraba a través de sus ojos asombrados (p. 293).

Los dos juntos llegan a elaborar una nueva ciudad y esta ciudad les escribe a ellos tal y como lo subraya Roland Barthes (1985) al escribir: "La ciudad es un discurso y este discurso es verdaderamente un idioma: la ciudad habla a sus habitantes, hablamos el idioma de nuestra ciudad con sólo vivir en ella, recorrerla, mirarla" (p. 265).

II. IRRUPCIÓN DE LA HISTORIA, METAMORFOSIS URBANA Y NUEVA PERFORMATIVIDAD

Sin embargo, De Certeau definía dos tipos de caminatas por una ciudad: la caminata del paseante tranquilo y la del hombre movido por el terror. Si bien los vaivenes cronológicos estructuran *La noche de los tiempos* con relámpagos mnésicos, no obstante surge une ruptura clara en la diégesis en el momento en el que empiezan a vislumbrarse las premisas de la Guerra Civil. Madrid cambia, Madrid se descompone, Madrid se vuelve a construir en las memorias. Lo cotidiano es atrapado entre las redes del cambio histórico convocando así una nueva forma de escritura performativa.

RUPTURA Y DESTRUCCIÓN: LA ENUNCIACIÓN DE LA GUERRA COMO ACTO PERFORMATIVO

A partir del capítulo 26, la ruptura se anuncia a través de un cambio en la relación entre el caminante y la ciudad:

> Salió a la calle y de pronto no parecía que estuviera en la misma ciudad a la que había llegado unas horas antes en la tarde del domingo. (…) Por la calle de Alcalá lo empujaba una multitud entre hosca y bullanguera en la que se agitaban puños levantados, pancartas, banderas. Al fondo, hacia las cúpulas de la Gran Vía, se levantaba un resplandor movedizo que tenía un dramatismo de crepúsculo rojo (Muñoz Molina, 2009: 615).

La irrupción de los bullicios de la Historia rompe de inmediato el vínculo sereno que mantenían Judith e Ignacio con Madrid. La puesta en escena teatral de la llegada de lo político en la esfera personal provoca el sentimiento de una catástrofe inminente. Lo político lo invade todo, contagiando hasta los colores cuyos matices se tiñen de connotaciones polisémicas (*crepúsculo rojo*). A la inmovilidad tranquila, la sucede una trepidación agitada (*empujó, multitud, agitaban, se levantaba, movedizo)*, como si Madrid se estuviera despertando y levantando para resistir a las fuerzas enemigas. Una serie de acontecimientos perfectamente identificados crea una nueva topografía de la ciudad. En efecto, los recorridos ya no son los del amor o del ocio, sino que se convierten en recorridos de la violencia y del terror. Antonio Muñoz Molina levanta lentamente una nueva cartografía de Madrid: la de un Madrid herido. Así, se cruzan los destinos trágicos del teniente José Castillo y de José Calvo Sotelo asesinados respectivamente el 12 y el 13 de julio de 1936. Antonio Muñoz Molina evoca los dos crímenes apoyándose en la topografía madrileña modificando profundamente

el sentido político y social de cada barrio:

> En su casa de la Calle Velázquez número 89, el diputado José Calvo Sotelo, que también ha pasado el día en la sierra, escucha el concierto en la radio (…) El teniente José Castillo sube por la acera de la calle de Augusto Figueroa muy erguido en el interior de su uniforme negro de oficial de la Guardia de Asalto. (…) Mientras baja por la calle de Alcalá camino de Cibeles el teniente Castillo está cruzando Augusto Figueroa hacia Fuencarral (…) Cuando el público aplaude al final del concierto de la Banda Municipal y los músicos ya empiezan a guardar con un aire de fatiga laboral sus partituras y sus instrumentos el teniente José Castillo está muerto. José Calvo Sotelo no se ha cruzado nunca con él y no llegará a saber que lo han asesinado y que a causa de ese crimen él va a morir tan solo dentro de unas horas. Entre la casa de Calvo Sotelo en la calle Velázquez esquina Maldonado y la de Ignacio Abel en Príncipe de Vergara se tardarían no más de quince minutos caminando (p. 584).

Se nota cómo la fuerza de destinos individuales trastorna el transcurrir de la Historia. Las esferas privadas, íntimas y personales de José Castillo, José Calvo Sotelo e Ignacio Abel se unen en una ciudad que esboza un cambio radical. El pulso político se impone sobre las preocupaciones individuales, modificándolas. A partir de este momento, Madrid se construye en torno a la violencia, a la Historia, a la rebeldía. El golpe de estado de 1936, la batalla de la ciudad universitaria y la batalla de Madrid contribuyen a la desestructuración de la ciudad y a la elaboración de una ciudad distinta: una ciudad derrumbada, ajena a lo que era, pero potente y orgullosa. Así la escritura de Muñoz Molina evoca el 18 de julio de 1936 a través de la carrera desenfrenada de Ignacio por todo Madrid, buscando a Judith:

> Veía lo que no estaba delante de él y se le hacían borrosas y espectrales como máscaras las caras iluminadas por las llamas del tranvía en la acera de la Glorieta de Atocha. (…) Cuanto más avanzaba Ignacio Abel más irrespirable se hacía la densidad de humo y el olor a gasolina y a maderas quemadas. (…) Subiendo por Atocha atravesaría en diagonal el corazón de Madrid para llegar a la Gran Vía, a la torre del Palacio de la Prensa. (…) Pero se vio atrapado, empujado en la acera, contra la pared, cuando el camión de bomberos fue a torcer hacia una calle más estrecha y no pudo seguir avanzando porque había demasiada gente o porque se le ponían delante para impedirle el paso. (…) El ruido de los motores y de la campana apagaban las voces: Ignacio Abel veía bocas abiertas moviéndose bajo el resplandor cercano de la iglesia que ardía (p. 626).

Surgen distorsiones de los sentidos: el olor, la vista, el oído captan el pulso del miedo, del terror provocado por los incendios, las llamas, los gritos y la violencia. Esta descripción permite vincular la memoria con la enunciación en un nuevo modo de escritura de la ciudad, creando espacios memoriales, elaborando así una ciudad performativa más y más convulsa. Madrid sigue siendo convocado gracias a las sinestesias, pero estas sensaciones se articulan para formar un ambiente apocalíptico. Para Ignacio Abel, la ciudad de Madrid se convierte en una ciudad fantasmagórica –habla de "ciudad fantástica" (p. 628)– en un lento *crescendo* de incomprensión y horror. El leitmotiv terrorífico *armas, armas, armas, armas, armas*[1] evoca una caída lenta pero firme en abismos de violencia y de ruptura. De la misma manera con la que los recorridos de la felicidad se almacenaban después en la memoria para crear un mapa sentimental de la ciudad, estos acontecimientos se convierten en recuerdos que modifican profundamente la percepción de la ciudad:

> Recuerda de esos días la sensación permanente de realidad en suspenso y de actos frustrados; Madrid como una burbuja de cristal turbulenta de palabras agitadas o impresos y de músicas y ráfagas secas de disparos; una burbuja parcialmente turbia que no dejaba ver lo que había fuera y más allá de ella (p. 645).

A este episodio se añaden otros, más furiosos y violentos aún: Illescas, la batalla de la ciudad universitaria, los cuerpos amontonados, las llamas y los disparos. Madrid se convierte en una ciudad en estado de sitio, en una ciudad ocupada que Ignacio Abel no llega a reconocer: "Había vivido desde la noche caliente de julio en la que anduvo buscando inútilmente a Judith Biely por un Madrid que se volvía desconocido a la luz de los incendios, en un estado de pasividad y letargo semejante a una convalecencia (…)" (p. 702).

En este momento de ruptura radical, la escritura de Muñoz Molina recrea la ciudad a través de voces y palabras ajenas: rótulos de periódicos, artículos de prensa, carteles. Esta convocación intertextual permite situar este nuevo Madrid en la confluencia de lo íntimo (voz de Ignacio) y de lo colectivo (voces de los periódicos). Así como lo hacía John Dos Passos en *Manhattan Transfer*, las voces de los periódicos irrumpen en los monólogos de Ignacio Abel o del narrador como clamores de la Historia: "Heroicos trabajadores de las granjas colectivizadas abastecen de carne el pueblo antifascista de Madrid. Ignacio Abel cruzó la castellana invadida por un olor a estiércol que

1 Esta utilización de la palabra "Armas" interviene cuatro veces entre las páginas 634 y 638, conduciendo hacia un clímax de horror y muerte.

fermentaba en el calor del verano" (p. 706).

En este ejemplo, no es la tipografía, sino la retórica, la que permite señalar el cambio de voces. Se subraya así el hecho de que Madrid se inscribe del todo en el fluir de los acontecimientos históricos. Las individualidades no permiten ya acceder del todo al sentido de la ciudad y es necesaria la aparición de voces colectivas para tejer la nueva capital. Desde el exilio, desde el extranjero, estas voces de la prensa cobran una relevancia aún mayor ya que permiten mantener el vínculo entre Ignacio Abel y Madrid:

> "INSURGENTS ADVANCED ON MADRID.
> La noticia está fechada hace tres días. INCENDIARY BOMBS ON A BATTERED CITY" (p.27).

> "ESPAGNE ENSANGLANTEE, ON FUSILLE ICI COMME ON DEBOISE" (p.84).

La irrupción de voces periodísticas permite un enfoque diferente sobre la ciudad, permite también anunciar los cambios profundos todavía por venir.

AUSENCIAS Y EXILIOS

La escritura de este nuevo Madrid de la guerra por Antonio Muñoz Molina se hace destruyendo lo visible. Los habitantes desaparecen poco a poco, las calles se vacían, se desvían los usos que se pueden hacer de los edificios. A la trama general de la cuidad, se superpone otra trama, compuesta por silencios, huecos y ausencias. La primera desaparición es la de Judith y con ella desparece el Madrid ocioso y tranquilo anterior al mes de julio de 1936. Con Judith se desvanecen la quietud, la despreocupación y lo apolítico. Gracias a Judith, Ignacio Abel podía elaborar un mapa personal y sentimental de la ciudad (el Palacio de la Prensa, la casa de Van Doren, el botánico, la calle Florida). Sin Judith, su mundo personal se derrumba y la violencia de la realidad invade su cotidiano. Madrid se vacía para él de los seres queridos y se llena de una muchedumbre de anónimos luchadores, tensos hacia una expectación diferente de la suya. Luego, desaparece el señor Rossman a quien Ignacio busca durante días enteros sin éxito hasta encontrarle muerto de un tiro en el depósito legal. La hija del señor Rossman deja entonces de dar noticias y se desvanece sin dejar huella, como si nunca hubiera vivido en Madrid, tragada por el curso de la Historia: "El llamó varias veces a la oficina de censura de prensa de la Telefónica y al principio le decían que la señorita Rossman estaba enferma, o se había ausentado sin motivo, y luego alguien contestó

secamente que nadie con este nombre trabajaba allí y él ya no volvió a llamar" (Muñoz Molina, 2009: 790).

Philipp Van Doren se marcha. Se conoce el fusilamiento de Lorca.[2] La acumulación de ausencias y desapariciones provoca un sentimiento de extrañeza: la ciudad se vacía lentamente de sus habitantes y de los que le daban vida. Estos desaparecidos ya no existen más que en la memoria de los pocos que se quedan, como lo subraya Moreno Villa a Ignacio Abel: "Ahora nos pasamos la vida haciendo memoria de la última vez que hicimos algo o que vimos a un amigo. (…) Ahora sabemos que cuando nos digamos adiós esta vez no es improbable que no volvamos a vernos nunca" (p. 750).

Símbolo de este lento vaciarse de la ciudad es la visita que le rinde Ignacio Abel a Moreno Villa en la ciudad universitaria desertada por los obreros, pero colonizada por el ejército. La confrontación en el recuerdo entre el bullicio de las obras de la ciudad universitaria y los heridos en las camas del hospital de fortuna crea una sensación de trastorno completo de la ciudad en un efecto doble de contextualización y de destrucción del contexto anterior:

> La Residencia era ahora un cuartel de milicianos y de guardias de Asalto. (…) Al entrar en la Residencia en busca de Moreno Villa el vestíbulo convertido en cuerpo de guardia de un cuartel y las escaleras en las que resonaban sus pasos habían circundado la figura ausente de Judith Biely (p. 746; 751).

La ciudad de Madrid se convierte entonces en mundos de soledad, unidos los unos a los otros por el miedo. Las ausencias, las pérdidas humanas, los asesinatos dejan huellas y huecos en las memorias y en los recuerdos. El tiempo de la memoria y la aprensión del espacio se dislocan: "Se le confunden en el recuerdo lugares y tiempo" (p. 628); "Ignacio Abel asistía tan sonámbulamente a sus propios pensamientos como a los jirones entrecortados de imágenes que se desplegaban ante el, sumergiéndolo en una irrealidad que borraba el miedo y dejaba el tiempo en suspenso" (p. 779).

Poco a poco, las desapariciones y la guerra parecen aflojar el vínculo que podía existir entre Ignacio Abel y Madrid. La ciudad le aparece al arquitecto como "hosca e invernal" (p. 821). El miedo lo borra todo: el exilio aparece como la única solución. El cambio padecido por Madrid es tan brutal para Ignacio Abel que este huye con cobardía, lejos de la ciudad, lejos de su familia, lejos de su casa. Pero incluso desde el exilio, Madrid se queda como único punto de referencia espacio-temporal. Después del miedo surgen la añoranza, la nostalgia

2 "Le supongo enterado de lo que han hecho al pobre Lorca en Granada" (p. 723).

y el sentimiento de no encajar del todo con quien es: "No es capaz de calcular los días exactos que han transcurrido desde que salió de Madrid. Ni se acuerda ahora del día de la semana que es ni de la fecha en que vive, este día cerca de octubre. (…) Ni siquiera el mismo es ya del todo quien era cuando empezó el viaje" (p. 792).

Con las negaciones anafóricas (*no es*, *ni se acuerda*, *ni siquiera es*) vemos que Ignacio no es un hombre seguro de sí mismo, sino un hombre que se define por la negativa, por las huellas de las cosas que se borraron en él. Cuando por fin llega a encontrarse de nuevo con Judith Biely en Estados Unidos, se invierten los papeles: Judith es quien desea regresar a España cuando Ignacio, traumatizado por lo que ha visto, intenta disuadirla. Madrid reaparece entonces en su diálogo como si todavía formara parte de la pareja que ellos ya no forman:

> - Quiero estar en Madrid igual que estaba en año pasado por ahora.
> - Este Madrid ya no existe.
> - No puede haber desaparecido en tan poco tiempo.
> - Cuando vayas no lo reconocerás (p. 918).

La ciudad, aunque cambiada y destrozada, permanece en ellos a través de los recuerdos y de las evocaciones. La pasión de Judith por España, su patriotismo por este país que ni siquiera es suyo, se confunde con su amor por Madrid, por los recuerdos que tiene de la ciudad:

> Si no me hubiera enamorado tanto de ti a lo mejor no me habría enamorado tampoco de España. Pero ya es mi otro país y lo que está pasando allí me rompe el corazón. Sólo cuando leo en el periódico los nombres de los pueblos o los escucho en la radio, tan mal pronunciados. Cuando dicen "Madrid". Es mi ciudad porque tú me la enseñabas (p. 916).

En la decisión de Judith Biely de regresar a España en el comienzo de la guerra, la fuerza de las convicciones políticas no es el elemento motor. En realidad, Judith se marcha y deja por segunda vez a Ignacio para juntarse con su verdadero amor: con Madrid. Judith quiere reanudar su vínculo con el Madrid de las caminatas y el Madrid de los sentidos. A Ignacio Abel, preso entre el miedo, la cobardía y el amor por Judith, solo le queda una única opción: el olvido y la desmemoria. Al contrario de Judith, que abona los recuerdos madrileños, Ignacio prefiere que Madrid se difumine lentamente en su memoria, de manera deliberada, para que el no se hunda del todo en los huecos ontológicos que ahora pueblan su ser:

> [S]u padre del que casi nunca se acuerda ya y que hace muchos años que no aparece en sus sueños, tan lejos, como los faroles de gas que alumbraban la calle y como ese Madrid que Ignacio Abel no quiere ahora recordar y que Judith no reconocerá cuando vuelva, al no ver ninguna luz encendida, Madrid entero en la oscuridad y en el silencio como en el fondo del mar (p. 958).

Madrid se disloca así en las memorias: Ignacio prefiere borrarla cuando Judith decide juntarse con ella y confrontar sus recuerdos de la ciudad con la realidad.

CONCLUSIÓN: MADRID, CIUDAD-PALIMPSESTO

Con Ignacio Abel y Judith Biely se desdibuja una ciudad abierta y fuerte, una ciudad hecha para las caminatas de la felicidad, una ciudad-hojaldre, una ciudad-palimpsesto. La irrupción de la guerra trastorna del todo la topografía personal de los amantes y cambia radicalmente la fisionomía de la ciudad. Madrid se inscribe en las memorias íntimas, pero pasa a ser también un lugar de memoria tal y como lo definía Pierre Nora. La ciudad se construye a través de la historia, a través de los cotidianos individuales y a través de los movimientos colectivos. Madrid se desarrolla con sus habitantes del mismo modo que los habitantes, quieran o no, tienen que crecer apoyados a la ciudad tal y como lo subrayaba Pierre Sansot (2004): "El hombre (…) se libraba de la desesperanza porque el movimiento por el cual volvía a la ciudad y el movimiento por el cual procedía de esta misma ciudad, se confundían en su paso, en su mirada, en su ser" (p. 621).

BIBLIOGRAFÍA

Aragon, L. (2015). *Il ne m'est Paris que d'Elsa*. París: Seghers.

Bailly, J.-Ch. (2013). *La phrase urbaine*. París: Seuil.

Barthes, R. (1985). Sémiologie et urbanisme. En *L'aventure sémiologique*. París: Seuil.

De Certeau, M. (1990). *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*. París: Gallimard.

Mongin, O. (2005). *La condition urbaine*. París: Seuil.

Muñoz Molina, A. (2004). *Ventanas de Manhattan*. Barcelona: Seix Barral.

Muñoz Molina, A. (2009). *La noche de los tiempos*. Barcelona: Seix Barral.

Sansot, P. (2004). *Poétique de la ville*. París: Petite bibliothèque Payot.

Laurent Gallardo

BARCELONA EN TABLAS: LA PERFORMATIVIDAD DRAMÁTICA AL SERVICIO DE UNA RESIGNIFICACIÓN DE LA CIUDAD

En 2004, el dramaturgo José Sanchis Sinisterra declaraba: "[El teatro] es uno de esos rincones en los que se pretende conjurar el olvido, (...) para entender un poco el presente, y quizá para ayudarnos a escoger un futuro (…) o incluso para luchar por él" (p. 24). Esta es la nueva tendencia imperante en algunos ambientes teatrales españoles y también catalanes. El fenómeno se prestaría a consideraciones políticas de muy diversa índole que nos llevarían a enfrentar los complejos problemas de la amnesia colectiva sellada en la Transición y la posterior voluntad social de romper el pacto de silencio sobre el pasado reciente (el de la Guerra Civil y la dictadura franquista) suscrito en aras de la naciente democracia. En este capítulo, el autor analiza la obra teatral Barcelona, mapa d'ombres *de Lluïsa Cunillé como caso paradigmático de una tendencia dentro del teatro catalán contemporáneo que, al convertir el escenario en un lugar de memoria, explora la memoria de Barcelona para intentar recuperar y consolidar la relación con el pasado reciente que las transmutaciones radicales del tejido urbano y humano amenazan con deshacer.*

En 2005, la estudiosa norteamericana Sharon Feldman publicaba un artículo acerca de la visibilidad e invisibilidad de Barcelona en las artes escénicas, donde reflexionaba sobre la situación paradójica que vivía el teatro catalán en los años ochenta y noventa. Si asistíamos

entonces a un resurgimiento de la creación teatral en Cataluña –especialmente, en su vertiente textual– esta *nueva dramaturgia catalana*[1] se caracterizaba al nivel ficcional por la ausencia de referencias espacio-temporales explícitas. Sharon Feldman formula al respecto el comentario siguiente:

> La Cataluña invisible que llegó a definir buena parte del teatro contemporáneo catalán emergió en un contexto contradictorio, en el que las políticas culturales que enmarcaban la producción teatral durante la época postfranquista estaban constantemente preocupadas e incluso obsesionadas por la construcción de una identidad cultural catalana, por su proyección internacional y su protección ante diversas manifestaciones de la globalización o de la europeización (parr. 2).

Esta singularidad se justificaba entonces por la voluntad de universalizar y modernizar la creación teatral catalana rehuyendo un localismo cerril, incompatible con el deseo de proyectarse en un amplio marco cultural. En aquel contexto, la "nueva dramaturgia" parecía actuar, desde la escritura misma, para que las obras estrenadas en Cataluña también pudieran serlo en cualquier teatro del mundo. Sin embargo, este pragmatismo forzoso resultó a la larga contraproductivo, al no tener en cuenta que la historia del teatro está plagada de obras y autores –Shakespeare, Ibsen, Chéjov, Williams– que precisamente ahondan en lo particular para explorar lo universal. Finalmente, esta ausencia sistemática de referencias explícitas provocó el rechazo de directores y espectadores hastiados por un teatro formalista que no incidiera en la realidad más inmediata. Toni Casares (2003) apunta al respecto que "al teatro de los años ochenta y noventa se le criticó en muchas ocasiones por su falta de atención a los problemas y a las circunstancias actuales. Como si, al estar demasiado ocupado en autodefinirse, hubiera obviado los asuntos de la colectividad y la realidad en la que vivía inmerso" (p. 6).

De ahí que esta tendencia a la descontextualización fuera contrarrestada en los años dos mil por un teatro nuevamente referencial, que incorporó marcos espacio-temporales presentes y pasados perfectamente reconocibles.[2] Una de las manifestaciones más ilustrativas de este proceso de recontextualización fue el ciclo teatral, "La acción

1 Véase Batlle (1994). El texto presenta un panorama temático y estético de esa nueva dramaturgia catalana.

2 Entre las obras de teatro catalán representativas de este proceso de recontextualización en los años dos mil, podemos citar también *Paradísoblidat* (2002) de David Plana, *Forasters* (2004) de Sergi Belbel, *Salamandra* (2005) de Josep Benet i Jornet o *El mètode Grönholm* (2005) de Jordi Galceran.

tiene lugar en Barcelona (una temporada de teatro local)", que programó la Sala Beckett en 2003 y 2004. De este modo, se trataba de apostar por obras que abordaran temáticamente la ciudad y su actualidad. Entre los textos que se estrenaron entonces, cabe destacar *Barcelona, mapa d'ombres* (2004) de Lluïsa Cunillé, figura clave de la nueva dramaturgia catalana, cuyo teatro es considerado por muchos como paradigmático de esta desubicación referencial[3] a la que alude Sharon Feldman. Esta obra marcó sin embargo un giro en su escritura y, a partir de entonces, Lluïsa Cunillé construyó universos referenciales más identificables sin que esto implicara la asunción de un canon realista. Dentro del ciclo de la Sala Beckett, también se estrenó *Plou a Barcelona*[4] (2004) de Pau Miró, autor perteneciente a una nueva generación de jóvenes dramaturgos que se dedicaron a reconectar la escritura dramática con el presente. Si estas dos obras inauguraban el retorno a un teatro comprometido con la actualidad, también abrían nuevas vías para indagar de qué manera el espacio teatral puede ser un lugar de reflexión sobre la cuestión urbana. Así pues, a partir de los años dos mil, Barcelona se convirtió en un *topos* temático del teatro catalán que, al dramatizar la ciudad y sus circunstancias, pretendía atender a su dimensión ciudadana.

Cabe señalar que los autores catalanes no se limitaron a recontextualizar la acción dramática ya que se trataba también de concebir Barcelona como un espacio de exploración teatral que permitiera cuestionar sus representaciones y la identidad colectiva que éstas generan. De este manera, la ciudad dramatizada acabó adquiriendo una función que podríamos llamar performativa. En un análisis sobre el teatro argentino, Lorena Verzero (2016) apunta que "la idea de ciudades performativas lleva consigo la construcción permanente y colectiva de espacios significados" (p. 11). Precisamente, en el caso catalán, al proyectar sobre los escenarios nuevas maneras de representar la Barcelona actual, los autores indagan las posibilidades que ofrece el teatro para resignificar el espacio, instaurando un juego dialéctico entre el lugar referencial y el espacio teatral.

Queremos abordar aquí la performatividad a partir de las reflexio-

3 Véase Sanchis Sinisterra (2002). Cabe señalar que, desde los años 2000, el teatro de Lluïsa Cunillé ha evolucionado hacia un mayor compromiso con la realidad referencial. Como señalábamos en el prólogo del volumen que recoge sus últimas quince obras, "si el primer teatro (…) declina el conflicto del individuo ante la implacable realidad, ahora Lluïsa Cunillé nos acerca al ojo del huracán: la ideología se convierte en el terreno privilegiado de exploración teatral. Así pues, la perspectiva intimista deja paso a una mirada panorámica para configurar un mapa sensible y tragicómico de la realidad que nos ha tocado vivir" (Gallardo, 2017: 13).

4 La programación del ciclo incluía dos obras más: *Do'm* (2004) d'Enric Cassasses y *Vides de tants* (2004) d'Albert Mestres.

nes de John L. Austin y de Judith Butler, que establecen una necesaria conexión entre lenguaje y acción. Austin (1962) señala que hay performatividad cada vez que el enunciado realiza aquello que enuncia de tal manera que el acto de habla implica una acción.[5] En este sentido, podemos considerar que el texto dramático es en esencia performativo en la perspectiva del director ya que su proyección escénica supone la necesaria transformación de signos textuales en palabras y acciones que configuran la representación. Pero también lo es en la perspectiva del lector/espectador por su capacidad a intervenir a través de la escena en la política misma. Para entender este fenómeno, cabe recordar la teoría de la performatividad que formuló Judith Butler (2007) a principios de los noventa y que rebasa el campo lingüístico para convertir el concepto en categoría epistemológica, decisiva en los estudios de género. Incidiendo en el papel de la performatividad en este ámbito, Butler rechaza los planteamientos esencialistas de la identidad para concebir el género como una construcción social y cultural, que implica un proceso performativo en la medida en que el sujeto actúa en función del género al que la colectividad considera que pertenece. Frente a esta performatividad dominante, la filósofa norteamericana insiste también en la posibilidad de desarrollar una actitud de resistencia. Para ella, una acción es performativa cada vez que consigue generar realidad por transformación de la misma. En este sentido, se pueden llevar a cabo acciones de apoderamiento (*empowerment*), individuales o colectivas, con un potencial performativo que contrarreste los fenómenos de normatividad y, de esta manera, consiga transformar las relaciones sociales y de poder.

Partiendo de estos planteamientos teóricos, queremos observar de qué manera la representación teatral de Barcelona, al resignificar el espacio para dar sentido a determinadas autoidentificaciones colectivas, puede constituir un ejercicio de performatividad, teniendo en cuenta que el espacio urbano, al igual que el género, no puede definirse a través de postulados esencialistas, sino como una construcción social y cultural. Precisamente, se trata de ver cómo la recontextualización del teatro catalán a partir de los años 2000, y más particular-

5 Cabe recordar que, para Austin y Searle, la condición previa para que un enunciado sea performativo es su inscripción en las condiciones reales de enunciación puesto que necesita un contexto de realización que legitime el acto de enunciación. Esto explica que, para ellos, el teatro carece de fuerza performativa porque constituye una construcción ficcional. Habrá que esperar a Derrida y su reformulación de la performatividad para esquivar esta imposibilidad. Para el filósofo francés, el enunciado performativo puede emerger en cualquier contexto, real o imaginario, en la medida en que "no tiene su referente fuera de él, o en todo caso antes que él y frente a él. No describe algo que existe fuera del lenguaje y ante él. Produce o transforma una situación" (Derrida, 1972: 382).

mente la teatralización de Barcelona, participa de la construcción de determinados lugares de memoria, no desde la política institucional, sino desde una actividad artística que, como lo sugiere Lorena Verzero (2016) en su estudio sobre el teatro argentino, permite "performar, es decir dar presencia al pasado en las obras de arte [con el fin de] genera[r] subjetividades que reviert[a]n en nuevos modos de concebir el pasado y de disputar la legitimidad [de las políticas de la memoria]" (p. 12). Para entender las implicaciones políticas de este proceso performativo, es necesario mostrar cómo, en el caso español, esta resignificación constituye una resistencia ante un discurso hegemónico que precisamente impide el surgimiento de una política memorialística.

MEMORIA Y RESISTENCIA

En 2004, el dramaturgo José Sanchis Sinisterra declaraba: "[El teatro] es uno de esos rincones en los que se pretende conjurar el olvido, (...) para entender un poco el presente, y quizá para ayudarnos a escoger un futuro (…) o incluso para luchar por él" (p. 188). El fenómeno se prestaría a consideraciones políticas de muy diversa índole que nos llevarían a enfrentar los complejos problemas de la amnesia colectiva sellada en la Transición y la posterior voluntad social de romper el pacto de silencio sobre el pasado reciente (el de la Guerra Civil y la dictadura franquista) suscrito en aras de la naciente democracia.[6] En esta última década, marcada por la revisión del mito de una Transición hasta entonces incuestionable, el hecho de llevar a los escenarios el debate social sobre la memoria histórica parece haberse convertido en una constante. Dicha eclosión resulta, sin embargo, un fenómeno relativamente reciente comparada con lo acontecido en la narrativa y el cine español desde los años setenta. Mientras numerosos novelistas y directores se volcaban, al salir del franquismo, a la reivindicación de la memoria de los represaliados y vencidos como fundamento de una ética de la resistencia que rompía con el silencio imperante y el anterior discurso oficial, el mundo del teatro –con algunas notables excepciones– parecía más reacio a abordar esta cuestión. Antonia Amo Sánchez (2012) apunta al respecto que "la memoria histórica no constituye una temática relevante del teatro de los años '80, más interesado por problemas sociales: el paro, la droga, el desencanto" (p. 152), como si el arte del aquí y del ahora hubiera tenido que esperar la emergencia de dicha temática en el debate público para convertir el escenario en un verdadero lugar de memoria.

6 Véase Juliá (2011).

Cierto es que en Cataluña este nuevo fenómeno no surge exactamente en el mismo sustrato ideológico y social que alimenta la pulsión memorialística del teatro español puesto que, en el contexto catalán, la revisión del mito de la Transición coincide con un replanteamiento de la identidad colectiva que ha llevado al debate actual sobre la independencia. Esto explica en gran medida que la reivindicación del teatro como *lugar de memoria* se centre en la exploración de *la memoria de un lugar*. A partir de los años dos mil, numerosas son las obras cuyos títulos manifiestan esta intención: *Barcelona, mapa d'ombres* (2004) de Lluïsa Cunillé, *Oblidar Barcelona* (2008) de Carles Batlle o más recientemente *Barcelona* (2013) de Pere Riera forman parte de un abundante corpus en que la capital catalana no es un simple telón de fondo ya que estos autores pretenden explorar la memoria de una ciudad en mutación.[7]

Barcelona vivió, a principios de los noventa, una amplia remodelación urbanística que, al transmutar el territorio y su geografía humana, marcó una ruptura con el pasado. El punto de inflexión no fue otro que el de los Juegos Olímpicos de 1992. Si la capital se dotó entonces de nuevas infraestructuras que mejoraron la vida de los vecinos, esta renovación tuvo un impacto en espacios simbólicos y significativos que estructuraban la identidad barcelonesa, borrando las huellas de un pasado colectivo. La ciudad se convirtió entonces en un territorio reconstruible *ad libitum*, obsesionado por lo actual y abocado al olvido de lo que fue.

Cabe señalar que el desafío postmoderno que supuso la salida del franquismo no se resolvió de la misma manera en Madrid, ya que la capital del Reino consiguió inventarse una nueva identidad cultural, surgida de los ambientes *underground*, de tal manera que, como apunta Bernard Bessière (2008), "la Movida hizo posible que Madrid tomara su revancha sobre Barcelona que, hasta entonces, se presentaba como la capital de todas la vanguardias. La influencia de la Movida, apoyada por una clase política oportunista, tendrá un alcance tal que la mayoría de los medios de comunicación extranjeros multiplicaron los reportajes, primero con perplejidad y luego con fascinación" (p. 148). Si en el caso de Madrid, se trataba pues de construir una identidad colectiva en reacción al pasado, en el caso de Barcelona, se buscó reanudar con una identidad perdida tras cuarenta años de dictadura franquista y una transición que institucionalizó la desmemoria. Esto explica, quizás, que el teatro español no haya experimentado de manera tan reiterada la necesidad de cuestionar la problemática relación

7 Entre las obras más recientes que exploran la identidad barcelonesa, hay que citar también *Una història catalana* (2013) de Jordi Casanovas y *Victòria* (2016) de Pau Miró.

de la ciudad con su pasado reciente.

Es importante recalcar que, en la mayoría de los casos, los dramaturgos catalanes no pretenden abordar Barcelona desde una perspectiva histórica asociada a una dramaturgia naturalista y/o costumbrista, sino reivindicar una memoria colectiva, inscrita en el territorio que, tal y como apunta José Sanchis Sinisterra, permita cuestionar el presente para proyectarse en el futuro. Y es aquí donde radica la dimensión performativa de esta Barcelona teatralizada, ya que la posibilidad de resignificar la ciudad a través de sus representaciones propicia que el espectador actúe con perplejidad ante los discursos que configuran la identidad colectiva asociada al espacio urbano. En este sentido, quiero analizar cómo *Barcelona, mapa d'ombres*[8] de Lluïsa Cunillé representa una manifestación paradigmática de un teatro de la duda que rompe con una representación normativa de Barcelona y en el que la ciudad aparece como un lugar abierto a la resignificación.

BARCELONA, MAPA D'OMBRES: LA CIUDAD RESIGNIFICADA

Con el pretexto del encargo para el citado ciclo de la Sala Beckett, Lluïsa Cunillé elabora una obra en la que Barcelona cobra un protagonismo central. Manuel Aznar señala al respecto que *Barcelona, mapa d'ombres* compone "una cartografía humana de la ciudad, un mapa de la soledad urbana. (…) La protagonista indiscutible es (…) esta Barcelona postolímpica y postmoderna del actual siglo XXI, esta Barcelona del apogeo del neoliberalismo capitalista, del consumismo desaforado y de la globalización" (Aznar Soler, 2008: 258). Así pues, más que situar la acción en un espacio referencial, Lluïsa Cunillé desarrolla una reflexión teatral que dramatiza el antagonismo entre las apariencias proyectadas por el gran teatro de la Barcelona postmoderna y la realidad que se esconde detrás. Si la acción tiene lugar en la capital catalana, los personajes se desenvuelven en el interior de un piso burgués del Ensanche. La autora nos invita de este modo a rasgar el telón de las apariencias para contemplar, en una perspectiva intimista, el universo sombrío que ocultan las imágenes rutilantes de una Barcelona ficticia. En este espacio, conviven seis personajes y la acción transcurre en una misma noche. Él y Ella son una pareja de ancianos que regenta el piso. Quieren anunciar a sus inquilinos que han de mudarse ya que Él padece una enfermedad en fase terminal y desea morir sin extraños en su casa. Los inquilinos son una profesora de francés, lúcida y desencantada, cuyo hijo arquitecto ha contribuido a construir la nueva Barcelona aséptica y de diseño, un guardia de segu-

8 Para este estudio, utilizaremos la versión castellana de la obra traducida por la autora.

ridad que ha dejado su carrera de futbolista y ha sido abandonado por su esposa, y una joven camarera inmigrante embarazada. También aparece el hermano de la casera, un médico que sueña con incendiar la ciudad. La situación existencial de estos personajes, marcada por la soledad y la incomunicación, remite a la relación que cada uno de ellos tiene con la ciudad.

En la primera escena, el anciano viene a pedir a la profesora de francés que abandone el piso. Los dos personajes entablan entonces una conversación sobre la historia reciente de la capital catalana, recordando los barrios en los que han vivido. Al constatar con cierta amargura la paulatina pérdida de las señas de identidad que afecta el espacio urbano, exponen las vicisitudes de la transformación ineluctable a la que está sometida la ciudad:

> ÉL– Podría ir a vivir fuera de Barcelona.
> MUJER– He pasado largas temporadas fuera, pero siempre vuelvo. Y ahora ya nada me evitará la transformación final, aquella que hará definitivamente de Barcelona una ciudad intercambiable con cualquier otra capital occidental, acomodada y autosatisfecha (Cunillé, 2007: 15).

De este modo, la autora proyecta teatralmente los efectos negativos de la globalización sobre el territorio, que acaban convirtiendo Barcelona en un lugar impersonal y anónimo, propicio al turismo masificado y a la especulación inmobiliaria:

> ÉL– ¿No le gusta la Sagrada Familia?
> MUJER– Quizá la pregunta debería formularse al revés. ¿Le gustamos nosotros a la Sagrada Familia? Si yo fuera la Sagrada Familia, también me pondría a gritar viendo todo lo que hay a mi alrededor, y sin la posibilidad de poder escapar, además (p. 14).

Si el turismo aparece como una de las causas de esta transformación, también implica un proceso de ficcionalización del espacio urbano, consistente, como lo apunta Ana Prieto (2015), en "convertir a unos en espectadores y a otros en espectáculo" (p. 202). Así pues, vemos cómo este proceso no sólo afecta al entorno urbano, sino también a los individuos que viven en él: "Trato de imaginarme a mí misma dentro de diez años y, francamente, no puedo. Trato de ubicarme en algún rincón en concreto o paseando por alguna calle, pero no estoy en ninguna parte" (Cunillé, 2007: 20). Con estas palabras desalentadoras, la Mujer expresa el desarraigo existencial que provoca la transformación urbanística de la que su hijo, arquitecto, parece también responsable:

> MUJER– Todas las ciudades son más soportables de noche que de día. Sin embargo, en Barcelona, de noche sólo se pasean los turistas y los delincuentes. Alguna noche me detengo frente a los pisos que ha levantado mi hijo y miro las ventanas donde hay luz y la persiana levantada, y observo un rato a la gente que vive dentro. No conozco a ningún arquitecto, incluido mi hijo, que tenga el suficiente valor para hacer algo así (p. 10).

Esta crítica conlleva implícitamente un diagnóstico acerca de la falta de implicación de los vecinos en la construcción de este nuevo paisaje urbano. Al igual que el arquitecto no tiene en cuenta a los habitantes de los edificios que él mismo ha levantado, esta nueva Barcelona no nace de una voluntad compartida, fruto de un consenso colectivo, sino de determinados intereses económicos al servicio de un turismo de masas que, como lo sugiere el texto, acaba colonizando la ciudad y desterrando a sus vecinos. Así pues, en esta primera escena, los personajes contemplan Barcelona desde una mirada retrospectiva que, al insistir en la brecha entre pasado y presente, genera en ellos un profundo sentimiento de desencanto.

La escena siguiente tiene lugar en otra habitación del piso, en la que conversan el Joven, un guardia de seguridad treintañero, y Ella, la esposa del anciano. Reiterando la situación teatral de la escena anterior, la mujer ha venido para informar a su inquilino que tiene que abandonar el piso pero este se resiste, aduciendo que se ha lesionado una rodilla. Al percatarse de la presencia de una pistola sobre la mesita de noche, la mujer se preocupa por su estado anímico. El Joven la invita a tomar asiento, mientras sigue por televisión un antiguo partido del Barça en diferido. De esta discusión, se desprende que su existencia está marcada por el fracaso: su mujer lo ha abandonado, su trabajo carece de interés y después de haber intentado ser futbolista profesional, ahora juega en el Júpiter, equipo barcelonés relegado a la tercera división. Como si de una metáfora se tratara, la relegación futbolística remite a una relegación social que lo mantiene en una situación de estancamiento existencial. La ventaja de los partidos en diferido, explica el Joven, es que "han suprimido los tiempos muertos, cuando no ocurre nada". Y añade: "Ojalá se pudiera hacer lo mismo en la vida. Suprimir los momentos en los que no ocurre nada interesante. Pero entonces no quedaría casi nada" (p.29). Con este personaje, Lluïsa Cunillé dirige la atención hacia una juventud barcelonesa marginalizada y encallada en un entorno social que no ofrece salida alguna. A pesar de esto, el Joven formula un diagnóstico lúcido acerca de la sociedad en la que vive:

> ELLA– (…) Cuando era joven, los museos estaban vacíos, no había ni vigilantes, cualquiera podía coger una pintura o una escultura y llevársela a su casa.
> JOVEN– La mayoría de los museos siguen vacíos.
> ELLA– ¿Ah sí?
> JOVEN– La gente prefiere robar en las grandes superficies. Es allí donde hay más gente ahora (p. 26).

Con este comentario clarividente, irrumpe en la obra una Barcelona propensa al consumismo, donde la cultura queda relegada a un segundo plano; una sociedad que idealiza ilusoriamente determinadas realidades socioprofesionales –como el fútbol–, creando un inevitable sentimiento de frustración compartida. De este modo, la autora dramatiza la vacuidad existencial de esta juventud desilusionada y explora la cara oculta de la ciudad postmoderna, ya no desde una visión retrospectiva, sino desde la actualidad, para contradecir el discurso capcioso de una Barcelona esperanzadora, llena de oportunidades.

En la escena siguiente, asistimos de nuevo a un cambio de perspectiva temporal: la ciudad aparece ahora como horizonte de futuro para aquellos que emigraron a ella en busca de una vida mejor. Cuando la Extranjera entra en su habitación, se encuentra al anciano de la primera escena dormido en una butaca. Este se despierta y le deja su asiento porque está embarazada de cinco meses. De sus palabras se deduce que es latinoamericana y que se instaló en Barcelona huyendo de la guerra para trabajar como cocinera en un restaurante. A pesar de la precariedad laboral en la que vive, se queja sobre todo de que en Barcelona nadie se fije en ella: "A veces me dan ganas de caerme y que me ayuden a levantarme y me pregunten si me hice daño" (p. 43). La indiferencia social que la ciudad dispensa a la Extranjera rompe con la imagen de una Barcelona felizmente cosmopolita para evidenciar, una vez más, una realidad contraria, marcada por la segregación y la desigualdad. Este estado de invisibilidad también tiene una lectura metateatral, en la que los inmigrantes aparecen como los figurantes inoportunos de la escenificación social inducida por el turismo. Y para insistir aún más sobre este fenómeno de enclaustramiento individual y social, la autora desarrolla un sutil dispositivo metateatral ubicando una pecera en la habitación de la Extranjera:

> EXTRANJERA– (*Mirando los peces*.) ¿Por qué será que nunca chocan?
> ÉL– No lo sé.
> EXTRANJERA– Y eso que la pecera es chiquita como mi habitación. Por eso los compré.
> ÉL– Son muy bonitos…
> EXTRANJERA– Como no los distingo tampoco les puse nombre (p. 41).

De la misma manera que la relegación social implica un encierro real, la presencia de la pecera metaforiza teatralmente este proceso de aislamiento y de invisibilidad que, como lo sugiere el texto, acaba provocando una pérdida de identidad.

Vemos también cómo, al igual que el Joven, la Extranjera es consciente de su propia marginalización: "Aquí, para que alguien la mire a una a los ojos, tiene que cortarse un dedo por lo menos o caerse por la calle (…). Aquí, cuando no quieren responder, dicen que no saben, y cuando no saben, dicen que no quieren responder" (p. 43). Pero esta lucidez no supone ninguna posibilidad de reacción de tal manera que, al final, predomina un sentimiento de resignación ante el orden social imperante en la ciudad: "Tener que vivir en una habitación chiquita (…) fue una obligación. Trabajar en una cocina chicharrándote de puro calor todo el día, (…) fue otra obligación" (p. 43). Prolongando la dimensión ejemplarizante de las dos primeras escenas, la Extranjera actúa aquí como un personaje cuyo destino personal remite a la condición colectiva de los inmigrantes instalados en Barcelona. Se trata así de confrontar las representaciones oficiales de la ciudad a una realidad que deja al descubierto su carácter engañoso.

Más adelante, la Extranjera confiesa al anciano que está embarazada de él. Y esta revelación acarrea otra confidencia:

> EXTRANJERA– ¿Cómo es que se viste de mujer?
> ÉL– Qué…
> EXTRANJERA– El otro día se dejó la puerta del baño entreabierta y casi entré. (*Pausa*.) No tiene por qué contestar. (…)
> ÉL– Verá, cuando trabajaba en el Liceo, a veces me disfrazaba con los trajes de las óperas y, ahora, como ya no estoy allí, algunas veces lo vuelvo a hacer, me vuelvo a disfrazar (p. 52).

Movida quizá por un sentimiento de compasión, la Extranjera saca entonces un estuche de maquillaje y lo ayuda a travestirse. Las reflexiones del hombre sobre sus motivaciones resultan esclarecedoras: "Cuando te disfrazas, es como si fueras otro, el disfraz es como si te diera algo que no eres" (p. 52). Si el tema del travestismo –recurrente en la obra– tiene una evidente dimensión metateatral, también remite a esta escenificación del espacio urbano que, siguiendo el *topos* del *Theatrum Mundi*, genera un universo donde lo irreal acaba solapando lo real.

Este antagonismo entre el ser y el parecer surge de nuevo en la cuarta escena, que representa el encuentro entre Ella y su hermano, el Médico. Mientras suena por la radio la retransmisión de *La Bohème* de Puccini, la mujer explica el argumento del tercer acto de la ópera,

cuyo acento trágico parece hacer eco a la situación de su marido, que padece cáncer en fase terminal. La conservación deriva hacia el trabajo del Médico en el hospital y sus pacientes anoréxicas: "Siempre hay un espejo que les recuerda que no bastan con lo que son, que a la larga cuanta más lo que parecen" (p. 57). Este diagnóstico clínico tiene también una lectura sociológica, al insistir en este proceso de exaltación de la apariencia característico de la sociedad postmoderna. De hecho, al igual que sus pacientes, el Médico parece vivir en un estado de frustración permanente. Recuerda que fue durante los Juegos Olímpicos de 1992 cuando sintió su último momento de plenitud existencial: "Hacía de voluntario en el Estadio Olímpico. Había una gran euforia con los atletas desfilando y el público aplaudiendo. Y de repente, cuando vi todos los colores de aquellas banderas, yo también la sentí" (p. 59). Sin embargo, esta aparatosa alabanza de los valores olímpicos no es sino el fruto de una ironía al servicio de una representación satírica de uno de los acontecimientos más emblemáticos de la historia reciente de la ciudad:

> ELLA– ¿Qué sentiste…?
> MEDICO– Aquella euforia y la necesidad de hacer algo, y entonces se me ocurrió bajarme los pantalones. (…)
> ELLA– ¿Y que pasó después de que te bajaras los pantalones?
> MEDICO– Unos guardias de seguridad me echaron fuera enseguida a empujes (p.59).

Este acto irracional acaba demostrando que la fraternidad, la paz y el entendimiento mutuo supuestamente asociados al olimpismo participan también de una sórdida escenificación, de un simulacro moral que oculta intereses mucho más prosaicos.

La mujer le pregunta entonces a su hermano si sigue acudiendo al psiquiatra y éste le contesta: "La endogamia es una enfermedad incurable, hermanita. No solo hay que ver las buenas familias de Barcelona que aún quedan para darse cuenta" (p. 60). La alusión al oscuro trasfondo familiar en el que viven inmersos estos dos personajes se dobla de una crítica social dirigida hacia la burguesía catalana y al corporativismo clasista que caracteriza la sociedad barcelonesa. Descubriremos más adelante que la relación entre estos dos personajes tiene un componente literalmente endogámico que, al nivel simbólico, remite a un modo de socialización propio a su clase social. Sin embargo, no parece que esta conciencia clasista les haya permitido mantener su estatus social: "Ojalá fuéramos ricos como antes, ¿verdad?" (p. 66). De ahí, quizás, la pulsión destructiva que los lleva a fantasear con prenderle fuego a los monumentos emblemáticos de la

capital catalana, empezando por el Liceo –"el problema es que pronto levantarían otro tan idéntico al segundo que haría olvidar incluso el primero" (p. 61)–, siguiendo con el Palau de la Música, el Museo de Arte contemporáneo –"Así nadie pensará que tenemos prejuicios musicales" (p.61)–, el campo del Barça, la Sagrada Familia, la Plaza de Cataluña –"habría que quemarla cada tarde como un reclamo más para los turistas que suben por las Ramblas" (p.61)– para acabar con el Paseo de Gracia. A medio camino entre humor y rencor, el delirio pirómano de los hermanos se cierne sobre los lugares reconocibles de la ciudad, que la convierten en una suerte de parque temático para turistas. Como si, a través de este acto de destrucción simbólico, se tratara también de romper con una determinada representación de la ciudad, que, como señala Ana Prieto (2015), "pretende superar la fragmentación del espacio urbano ofreciendo un mensaje único y claramente reconocible, una imagen competitiva a nivel mediático que seduzca y funcione como una marca, vendiendo un pasado digno, un futuro deseable y una determinada carga emocional" (p. 208).

Esta pulsión destructiva viene también compensada por la emergencia de una memoria histórica como reacción al cenagal postmoderno en el que se ha convertido la ciudad. Ella le comenta al Médico que su marido "sólo habla de la guerra. Dice que se acuerda muy bien, pero hasta ahora nunca había hablado de ello" (Cunillé, 2007: 63). Inesperadamente, como el eco de un pasado remoto, surge el recuerdo de la Guerra civil y, a partir de entonces, la memoria irá aflorando como un acto de resistencia personal frente al olvido generalizado que induce el proceso de indistinción del paisaje urbano. Esta cuarta escena se cierra también con un anhelo de huida:

> MÉDICO– Vayámonos muy lejos esta noche.
> ELLA– No me puedo ir a ninguna parte.
> MÉDICO– Haz la maleta y vayámonos, venga (p. 70).

Ella se resiste porque tiene que cuidar de su marido enfermo. Sin embargo, la huida tampoco parece factible. Se puede escapar de una ciudad, pero no se puede dejar atrás el peso de una identidad fracturada. Y estos personajes, enfangados en las mentiras y los secretos inconfesables, no parecen dispuestos a enfrentarse con sus propios demonios.

Habrá que esperar la quinta y última escena para que surjan las verdades. La acción tiene lugar en una "habitación con mucha luz" (p. 73). Él sigue vestido de mujer y maquillado, tal y como lo dejó la Extranjera en su último encuentro. La mujer abre el armario, saca del bolsillo de un abrigo la pistola que le sustrajo al Joven en la segunda escena y le enseña a su marido cómo usarla:

> ÉL– ¿Te lo ha enseñado el vigilante?
> ELLA– Me lo enseñaron mi abuelo y mi padre.
> ÉL– ¿Ellos tenían pistola?
> ELLA– La tenían para defender lo que de todos modos acabaron perdiendo.
> *(Pausa.)*
> ÉL– Durante la guerra, un día jugando en la playa, encontré una pistola medio enterrada en la arena, pero ni la pude tocar, los chicos mayores de la pandilla la cogieron enseguida (p. 74).

La pistola provoca reminiscencias asociadas con la experiencia traumática de la guerra que, al aflorar, arraiga la ciudad en un pasado reciente y la resignifica como lugar de memoria. Mientras la pareja de ancianos evoca sus recuerdos, la mujer saca del armario un traje de hombre y empieza de mudarse. Entendemos entonces que este juego de disfraces forma parte de un plan orquestado por la pareja: en el momento en que Él fallezca, Ella se hará pasar por su marido a fin de seguir cobrando su pensión. Sin embargo, para que el plan funcione, tienen que convencer al hermano de la mujer para que falsifique el extracto de defunción. Antes de que Ella se quite de nuevo la ropa, Él decide revelarle que el niño de la Extranjera es el suyo. Llegado el momento de las revelaciones, Ella también se dispone a confesarle algo:

> ELLA– Yo también tengo que decirte algo que nunca te he dicho, por miedo también.
> ÉL– ¿Miedo de mí?
> ELLA– Sí.
> ÉL– ¿Qué es?
> ELLA– Mi hermano no es mi hermano, es mi hijo.
> *(Pausa)*.
> ÉL– No lo entiendo.
> ELLA– Lo tuve con mi padre.
> ÉL– ¿Con tu padre?
> ELLA– No me forzó ni nada. Lo hice porque quise (p. 80).

La referencia a la endogamia en la escena anterior cobra aquí todo su sentido, aunque seguimos sin saber si el Médico conocía la verdad o si solamente la intuía. Tras estas confesiones, Él le hace a su mujer un sorprendente regalo, una guía de Barcelona que conserva desde su juventud: "Uno de mis primeros empleos que tuve fue ayudar a confeccionar esta guía, yo y otros como yo íbamos por toda Barcelona señalando las calles que había entonces" (p. 82). Esta guía constituye la huella tangible de una ciudad cuya fisionomía ya no existe, la foto fija de un territorio perdido que Él mismo acabó emborronando: "Un

verano que (…) trabajaba cobrando recibos de la luz, marqué aquí todas las aceras donde daba sombra (…). Pensé que el verano siguiente con la guía iría más rápido y pasaría menos calor, pero no me sirvió de mucho, porque enseguida entré a trabajar en el Liceo" (p. 81). También arrancó las hojas donde aparecía el Paseo de Gracia, en el que falleció la hija de la pareja, atropellada por un autobús. Al igual que un negativo fotográfico, la guía acaba conformando un "gran mapa de sombras" (p. 82) que dará título a la obra. Con este motivo metateatral, Lluïsa Cunillé nos brinda un clave de lectura: la obra también funciona como la cartografía sombría de la Barcelona actual, que expone sus zonas oscuras, allí donde no llegan los cantos de sirena de esta otra Barcelona rutilante e irreal.

Queda, sin embargo, una última confesión, que parece resolver uno de los grandes misterios de la ciudad condal a finales del siglo XX: ¿Cómo se incendió el Liceo? "Todo el mundo decía que hacía falta un nuevo Liceo, cada día que pasaba oía a decir a más gente que ojalá se quemara para construir uno nuevo y más nuevo. Así que lo hice, lo quemé yo" (p. 85), confiesa el anciano. Asegura también haber heredado de su abuelo el poder de prenderle fuego a las cosas sólo con el pensamiento. Por muy inverosímil que resulte, esta explicación tiene una lectura metafórica. Si la obra desprende un profundo desencanto, en esta última escena, Lluïsa Cunillé parece expresar una incurable fe en el pensamiento y en la voluntad, mostrándonos teatralmente cómo las palabras pueden incendiar la realidad. Se trata así de reafirmar el poder de la utopía como remedio a la resignación. El incendio del Liceo constituye, en última instancia, el acto performativo por excelencia, puesto que ya no son las palabras las que inducen la acción, sino el pensamiento.

La obra acaba con Ella saliendo de la habitación y el hombre vestido de mujer tumbándose en la cama. Mientras suena por la radio el final trágico de *La Bohème*, se entremezcla la música con el discurso radiofónico que el General Juan Bautista Sánchez pronunció cuando las tropas nacionales entraron en Barcelona. Cual sombra de un pasado traumático que invade el presente, las palabras del militar rompen con cierta imagen tópica de la resistencia que la ciudad ofreció al ejército franquista: "Os diré en primer lugar a los barceloneses y catalanes, que agradezco con toda el alma el recibimiento entusiasta que habéis hecho a nuestras fuerzas. (…) En ningún sitio, os digo, en ningún sitio nos han recibido con el entusiasmo y la cordialidad de Barcelona" (p. 88). Se abren así una serie de interrogantes acerca del supuesto entusiasmo con el que los barceloneses recibieron a las tropas nacionales: ¿fue real o un acto de propaganda, un falseamiento de la verdad que anticipa la escenificación actual de una Barcelona pros-

tituida al turismo?, ¿fue la capital catalana la víctima expiatoria del franquismo triunfante o una ciudad con un talante pragmático que consintió aliarse con los vencedores en las postrimerías de la guerra? Vemos cómo la irrupción de la memoria abre un espacio de cuestionamiento que rompe con la univocidad de los discursos normativos sobre la identidad. Y precisamente, queremos ver cómo esta ambigüedad, esta indefinición formal está al servicio de una performatividad característica de la escritura de Lluïsa Cunillé.

PERFORMATIVIDAD *VERSUS* NORMATIVIDAD

Sharon Feldman (2006) señala que *Barcelona, mapa d'ombres* "genera una representación visual de la ciudad, aludiendo a un paisaje urbano poblado de lugares conocidos (y, a veces, grandiosos y monumentales) que codifican la obra de manera flagrante dentro del contexto de un discurso sobre la identidad cultural que es inconfundiblemente barcelonés" (p. 17). Si el texto puede leerse en clave identitaria, el propósito de Lluïsa Cunillé es cuestionar la manera en que las instancias de poder codifican la identidad a través de sus propios discursos. La autora explora así el antagonismo entre este ejercicio normativo y su percepción subjetiva. En la obra, la ciudad no suscita la adhesión de los que viven en ella. Predomina, al contrario, un sentimiento de desencanto, por no decir de rechazo profundo, simbolizado en la cuarta escena por el delirio pirómano del Médico. Este antagonismo cobra un sentido aún más fuerte cuando la ciudad aparece como un ente perjudicial e incluso destructivo. En la primera escena, el anciano le confiesa a la profesora de francés que su padre murió aplastado por una grúa y, más adelante, la pareja recuerda a su hija atropellada por un autobús en el Paseo de Gracia. Como lo apunta Ana Prieto (2015), "la ciudad agrede y mata a sus habitantes, ya sea por colisión (…), ya sea mediante una muerte lenta, un virus de hastío que los corroe y aniquila, como parece pasarles a todos los habitantes de la casa" (p. 214). Así pues, este antagonismo imposibilita que los personajes se identifiquen con un discurso normativo que resulta mistificador e insatisfactorio en la medida en que no simboliza la multiplicidad de los que viven en la ciudad.

Frente a este desvanecimiento de la identidad colectiva, la obra funciona como un revulsivo: por una parte, reincorpora al retrato urbano los seres habitualmente marginalizados y, por otra, reconfigura la ciudad como lugar de memoria sobrecargado de huellas –signos frágiles que traducen la presencia de una ausencia– para resignificar la identidad del territorio a la luz del pasado. Si los personajes de la obra son literalmente seres descolocados, en tránsito, que no consiguen proyectarse en la ciudad, no dejan de echar la mirada hacia atrás

para intentar crear un vínculo con el pasado que les permita conjurar su desarraigo. Así pues, la obra funciona como una cartografía de signos ambivalentes que forman un discurso eminentemente abierto. Las palabras del general franquista de la última escena resultan al respecto ilustrativas. Como señalábamos en otra ocasión, "la obra de Lluïsa Cunillé no es ni opaca ni dogmática: presenta el mundo como un espacio abierto a la significación y siempre defraudado por ella de tal manera que el teatro no es nunca una respuesta al misterio de la vida. Su función es la duda ante la realidad" (Gallardo, 2017: 13). Dicho de otra manera, ya no vale la ilusión teatral y esperar que la dramaturga dicte al lector/espectador la actitud a adoptar. Esta libertad recobrada es el engranaje a partir del cual se construye la utopía concreta de un teatro que, desde el texto mismo, no pretende ser asertivo, sino performativo. Y lo es en la medida en que sitúa al lector/espectador en la necesidad de tomar partido –y, por lo tanto, de actuar– en la construcción del sentido. Partiendo de la idea de Jacques Derrida (1972) según la cual la performatividad implica una "diseminación que escapa al horizonte de la unidad del sentido" (p. 384), Josette Féral (2013) recuerda que este concepto "aparece como sinónimo de fluidez, inestabilidad (…), y se sitúa a medio camino entre el reconocimiento de las significaciones y su ambigüedad" (p. 212). En *Barcelona, mapa d'ombres*, se trata pues de propiciar una actitud de perplejidad ante las representaciones de la ciudad derivadas de los discursos normativos de tal manera que el lector/espectador se ve en la obligación de cuestionar, en su propia realidad, la relación que él mismo tiene con estos discursos. Así pues, la ciudad representada bajo esta forma, lejos de constituir un nuevo discurso identitario, participa de una ética de la resistencia ya que configura un proceso de subjetivización alternativo al impuesto por los discursos de normatividad.

CONCLUSIÓN

Si a menudo se tiende a analizar la performatividad en las artes escénicas como un ámbito independiente del texto dramático, que explora las potencialidades de la ejecución presencial, existe también una performatividad propiamente dramática que, a través del texto teatral, propicia que el lector/espectador adopte una determinada actitud ante la realidad. El fenómeno de recontextualización del teatro catalán en los años dos mil y, más precisamente, las representaciones de Barcelona que surgen en estas circunstancias, nos brinda un ejemplo ilustrativo de esta performatividad dramática. Hemos visto que estas representaciones implican una resignificación de la ciudad como lugar de memoria en reacción a la amnesia colectiva institucionalizada por la Transición. El caso de *Barcelona, mapa d'ombres*

de Lluïsa Cunillé resulta paradigmático de este proceso, a través del cual el texto dramático cuestiona las representaciones de la ciudad que instituyen los discursos normativos. La autora construye así una cartografía sensible de Barcelona que, bajo la forma de un negativo fotográfico, expone lo que habitualmente permanece en la oscuridad. De esta manera, la obra reconfigura el espacio urbano a partir de la multiplicidad que lo define y de una memoria colectiva traumática que, al problematizar la identidad de la ciudad, rompe también con una representación unívoca. En lugar de ofrecer un discurso resolutivo, el texto funciona como un interrogante que se opone al carácter asertivo de la normatividad. Esta Barcelona teatralizada adquiere una función performativa ya que pone al lector/espectador en la necesidad de adoptar una actitud crítica ante los discursos oficiales y de replantearse su propia relación con la ciudad. Y es precisamente aquí donde reside la fuerza de la obra de Lluïsa Cunillé, que responde a la imperiosa necesidad de explorar la ciudad, no desde una concepción mimética del teatro, sino convirtiéndolo en un espacio de resistencia frente a la fuerza normativa del poder.

BIBLIOGRAFÍA

Amo Sánchez, A. (2012). El álbum familiar de José Luis Alonso de Santos: rompre le silence pour mieux se taire. En A. Paoli y S. Degenne-Fernández (Eds.), *Ruptures, fractures, blessures: l'identité en question dans le monde hispanique* (pp. 151-168). Paris: L'Harmattan.

Austin, J. (1962). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.

Aznar Soler, M. (2008). Brillar con sombra propia o *Barcelona, mapa d'ombres*, de Lluïsa Cunillé. En W. Floeck, H. Fritz y A. García Martínez (Eds.), *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente* (pp. 259-278). Hildesheim: Olms.

Batlle, C. (1994). Apunts per a una valoració de la dramaturgia catalana actual: realisme i perplexitat. *Pausa,* (17-18), 25-47.

Bessière, B. (2008). Du Madrid du franquisme au Madrid de la Movida. *Cahiers d'études romanes*, (18), 131-150.

Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad.* Barcelona: Paidós.

Casares, T. (2005). A Barcelona (una temporada de teatre local). En E. Cassasses, *Do'm*. Recuperado de http://redit.institutdelteatre.cat/handle/20.500.11904/826.

Cunillé, L. (2007). *Barcelona, mapa de sombras*. Madrid: Teatroautor.

Derrida, J. (1972). *Marges de la philosophie*. Paris: Editions de minuit.

Feldman, S. (2005). Sobre l'aparició i la desaparició: el teatre i Bar-

celona (Catalunya invisible, part II). *Pausa,* (20). Recuperado de http://www.revistapausa.cat/sobre-laparicio-i-la-desaparicio-el-teatre-i-barcelona-catalunya-invisible-part-ii/.

Féral, J. (2013). De la performance à la performativité. *Communications*, (92), 205-218.

Gallardo, L. (2017). Lluïsa Cunillé: ètica i estètica de la resistència. *Teatre reunit (2007-2017)*, Lluïsa Cunillé, (pp. 9-16). Barcelona: Arola editors.

Juliá, S. (2011). *Elogio de historia en tiempo de memoria*. Madrid: Ediciones de Historia.

Prieto, A. (2015). *El teatro de Lluïsa Cunillé en el siglo XXI (2000-2015).* Universidad Nacional de Educación a Distancia (España). Facultad de Filología. Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura.

Sanchis Sinisterra, J. (3 de abril de 2004). De la memoria a la escena. *ABC*, p. 24.

Sanchis Sinisterra, J. (2002). Lluïsa Cunillé: una poética de la sustracción. En *La escena sin límites* (pp. 140-143). Ciudad Real: Ñaque.

Verzero, L. (2016). Ciudades performativas: teatralidad, memoria y experiencia. En M. Cuesta, F. González y M. Stegmayer (Eds.), *Escenarios de inquietud (Ciudades, poéticas y políticas)* (pp. 11-20). Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani. Recuperado de https://www.ufrgs.br/gpit/wp-content/uploads/2017/05/Libro-de-Actas-Simposio-SIIT6.pdf.

SOBRE LAS AUTORAS Y LOS AUTORES

EDITORAS

Pietsie FEENSTRA. Catedrática en la Universidad Paul-Valéry Montpellier III en Estudios Cinematográficos y Audiovisuales (a partir del 1 de septiembre 2015). Fue profesora (de 2002 a 2015) en la Universidad Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, en el departamento de Artes y Medios / Estudios Cinematográficos, donde presentó su tesis en 2001. Es miembro del laboratorio de investigación RIRRA 21 de la Universidad Paul Valéry Montpellier III y miembro investigador del IRCAV de la Universidad Paris 3. Investiga sobre la relación entre cultura visual y escritura de la historia en contextos políticos que muestran una ruptura cultural. Sus últimos libros publicados son: con Esther Gimeno Ugalde y Kathrin Sartingen, *Directoras de Cine en España y América Latina, Nuevas voces y miradas, Prefacio Brad Epps*, Viena, Peter Lang, 2014; con Vicente Sánchez-Biosca (eds.), *Le cinéma espagnol. Histoire et culture, Prefacio Pierre Sorlin*, Paris, Armand Colin, 2014; con Maria Luisa Ortega (eds.), *Le* Nouveau *du Cinéma Argentin*, Paris, Ed. Corlet, CinémAction, N° 156, 2015, y *La photo-mémoire des paysages-témoins en Europe (Pays-Bas, Espagne, ex-Yougoslavie),* Presses Universitaires de Lille, Septentrion, 2020.

Lorena VERZERO. Investigadora Adjunta del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina), con sede en el IIGG (Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires). Doctora en Historia y Teoría de las Artes, UBA; Magíster en Humanidades, Universidad Carlos III de Madrid; Licenciada y Profesora en Letras, UBA. Es Profesora Titular de la materia Semiología en UBA XXI, Profesora a cargo del Seminario de Elaboración de Tesis, Maestría en Teatro (Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires) y Directora del Programa de Actualización en Prácticas artísticas y política en América Latina (Facultad de Filosofía y Letras, UBA). Como profesora invitada, ha dictado cursos de grado y posgrado en diversas universidades nacionales y extranjeras. Se especializa en las

relaciones entre prácticas escénicas, política y sociedad en la historia reciente de América Latina, y en los estudios sobre memorias teatrales. Coordina el Grupo de Estudios sobre Teatro contemporáneo, política y sociedad en América Latina (IIGG-UBA), y actualmente participa de proyectos de investigación en esa casa de estudios y en la Universidad Nacional de Lanús (UNLa). Fue directora de la revista *Afuera. Estudios de Crítica Cultural* (2006-2016). Es autora de *Teatro militante: Radicalización artística y política en los años '70* (Biblos, 2013). El último libro que ha editado es *Mutis por el foro. Artes escénicas y política en tiempos de pandemia* (ASPO, 2020), con Lola Proaño-Gómez.

AUTORES Y AUTORAS

Gonzalo AGUILAR. Enseña literatura brasileña en la Universidad de Buenos Aires, dirige una Maestría de Literatura Latinoamericana en la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) y es investigador por el CONICET. Entre sus libros publicados se encuentran *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista* (2004, traducido al portugués en 2005), *Otros mundos: ensayos sobre el nuevo cine argentino* (2006, traducido al inglés), *Más allá del pueblo (Imágenes, indicios y políticas del cine)*, en 2015, y *Hélio Oiticica, a asa branca do êxtase: arte brasileira de 1964-1980*, editado por la editorial Rocco, en 2016. Escribió en colaboración libros sobre Leonardo Favio, Borges y el cine y el arte de la performance.

Manuel ÁLVARO DUEÑAS. Profesor Titular en Historia Contemporánea. Doctor en Filosofía y Letras (Geografía e Historia). Es profesor de la Universidad Autónoma de Madrid desde el año 1991; a partir del 2003, en la Facultad de Formación del Profesorado y Educación, de la que es su actual Decano. Fue miembro del Consejo Ejecutivo de la Cátedra Complutense de la Memoria del Siglo XX. Entre otros trabajos, es autor de *"Por ministerio de la Ley y voluntad del Caudillo". La Jurisdicción Especial de Responsabilidades Políticas - 1939-1945* (2006) y coautor de *La gran represión. Los años de plomo del franquismo* (2009) y *Franco: la represión como sistema* (2012).

Leonor ARFUCH. Profesora titular e investigadora de la Facultad de Ciencias Sociales e Instituto de Investigaciones Gino Germani (UBA). Ha sido profesora invitada de las Universidades de Essex, Stanford, UNAM e Iberoamericana (México); Universidad Católica y Diego Portales (Chile); entre otras. Es autora de *La entrevista, una invención dialógica* (1995, 2010); *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad*

contemporánea (2002, 2005); *O Espaço Biográfico - Dilemas da Subjetividade Contemporânea*, Trad. de Paloma Vidal, 2010; *Crítica cultural entre política y poética* (2008), *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites* (2013) y *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política* (2018). Ha compilado además varios volúmenes, algunos en colaboración.

Diane BARBE. Investigadora del IRCAV de la Universidad Paris 3 - Sorbonne Nouvelle. Doctora en Estudios Cinematográficos, se especializa en la imagen fílmica del espacio urbano y, en particular, en la representación cinematográfica de la ciudad de Berlín entre 1961 y 1989 en Alemania Oriental y Occidental. Ha enseñando en la Universidad Paris Ouest-Nanterre y la Universidad Paris 3 - Sorbonne Nouvelle. Con motivo de su doctorado trabajó en el Instituto Centro Marc Bloch en Berlín en 2014-2015. Ha publicado varios artículos sobre sus temas de investigación.

Emmanuel BÉHAGUE. Catedrático de Civilización Germanística en el Departamento de Estudios Germanísticos en la Universidad de Estrasburgo, responsable del Máster Plurilinguismo e Interculturalidad. Investiga sobre el teatro alemán de los siglos XX y XXI en torno a las instituciones, las practicas de la puesta en escena, las practicas artísticas en el espacio público y las escrituras (posdramáticas). También investiga sobre fotografía contemporánea en Alemania.

Laurent GALLARDO. Profesor titular de Estudios Ibéricos de la Universidad Grenoble Alpes y miembro del Instituto de Lenguas y Culturas de Europa, América, África, Asia y Australia (ILCEA4). Sus áreas de investigación se centran principalmente en el teatro español y catalán contemporáneo, con especial dedicación a las relaciones entre teatralidad y extra teatralidad, las fronteras genéricas, así como los procesos de reescritura y adaptación. Se doctoró con una tesis sobre el teatro de José Sanchis Sinisterra y ha publicado varios artículos sobre la creación teatral española y catalana. También es traductor asociado a la *Maison Antoine Vitez* (Centro internacional de la traducción teatral) y miembro del comité de lectura del *Teatre Nacional de Catalunya*.

Vinzenz HEDIGER. Catedrático en Estudios Cinematográficos en la Goethe-Universität de Frankfurt am Main. Co-fundador del NECS – *European Network for Cinema and Media Studies* (www.necs.org). Dirige el centro de investigación, *Configurations of film* en su universidad. Sus principales campos de investigación son la Historia y la Teoría del Cine, y se aboca al estudio del cine marginal. Ha publicado recientemente: *Films That Work. Industrial Cinema and the Productivity of Me-*

dia (Amsterdam University Press 2009, con Patrick Vonderau) y *Essays zur Filmphilosophie* (München: Fink 2015, con Lorenz Engell, Oliver Fahle y Christiane Voss).

María José MELENDO. Docente e Investigadora en la Universidad Nacional del Comahue y en la Universidad Nacional de Río Negro. Licenciada en Filosofía (UBA) y Doctora en Filosofía (UBA). Directora del proyecto "Poéticas de intersección. Estudios situados de prácticas artísticas contemporáneas" (UNRN 2018-2021). Integra *PH. Plataforma horizontal. Laboratorio de estéticas contemporáneas*. Sus publicaciones e investigaciones versan sobre el pensamiento filosófico y su relación con el arte contemporáneo, el presente y la memoria. Colabora en revistas especializadas – entre las que se destacan *Ramona, Otros Logos, Afuera, Calle 14, Espacios, Desbordes*– como autora, evaluadora y editora.

David MORIENTE. Doctor por la Universidad Autónoma de Madrid. Ha sido investigador en el *Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains* (Paris IV-Sorbonne) y en la *Universitat Pompeu Fabra* de Barcelona. También ha sido docente en la *Universitat Internacional de Catalunya, Escola Massana d'Art i Disseny*, Universidad Autónoma de Madrid y ha impartido materia docente y de investigación en las universidades de Zaragoza, Ciudad Real, Salamanca y Barcelona. Es autor de *Astronáutica y cultura popular en España, 1957-1991* (2018), *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo* (2010), coordinador del monográfico de *Secuencias. Revista de Historia del Cine* (38) *Memorias del futuro: reflexiones sobre la ciencia ficción contemporánea*; asimismo ha sido coautor en numerosos libros colectivos dedicados a cuestiones sobre cultura visual contemporánea, entre los que destacan *Autorretratos del Estado* (2013, 2015) y *Diseccionando a Adán* (2015). Actualmente está desarrollando una investigación sobre una historia cultural de la arquitectura penitenciaria en España en el siglo XX dentro del Programa Red Leonardo de la Fundación BBVA.

Mariana Eva PEREZ. Doctora en Literatura, Arte y Medios por la *Universität Konstanz* y Licenciada en Ciencia Política por la Universidad de Buenos Aires. Ha escrito, estrenado y publicado diversas obras de teatro, como *Instrucciones para un coleccionista de mariposas*, *Ábaco* y *Peaje*, ganadora del VI Premio Germán Rozenmacher de Nueva Dramaturgia. En 2012 publicó la novela autoficcional *Diario de una princesa montonera – 110% Verdad*, a partir del blog del mismo nombre. Formó parte de la coordinación del proyecto de investigación "Reconstrucción de la identidad de los desaparecidos. Archivo Biográfico Familiar de Abuelas de Plaza de Mayo" (Instituto de Investigaciones

Gino Germani) y del proyecto "Narrativas del terror y la desaparición. Dimensiones fantásticas de la memoria colectiva en Argentina" (*European Research Council – Universität Konstanz*).

Isabelle PRAT-STEFFEN. Doctora por la *Université Paris-Sorbonne* (Paris IV) y catedrática en literatura y cine españoles contemporáneos en la Universidad de *Cergy-Pontoise*. Analiza la escritura contemporánea de la sociedad española, más precisamente la estructuración de lo cotidiano y la convocación de la banalidad en la escritura literaria y visual. Es autora de una monografía sobre Isabel Coixet, así como de más de cincuenta artículos. Dirige el centro de investigación interdisciplinar AGORA, es co-directora de la Red de Estudios Visuales Hispánicos (REVH) y es vicerrectora de su universidad encargada de la estrategia científica e institucional.

Ewa PYTEL-BARTNIK. Investigadora del Instituto de Filología Germánica en la Adam-Mickiewicz-Universität en Poznań (Polonia). Ha estudiado Filología Germánica en esa universidad y también en la Universidad Libre de Berlín y el CAU en Kiel (Alemania). Sus temas de investigación giran en torno a la literatura contemporánea y, en particular, a la ciudad Berlín y la figura del *flâneur* en las novelas situadas en esa ciudad después 1989: investiga sobre el papel del espacio urbano, en relación con cuestiones geopolíticas y poéticas, en el marco de la sociología urbana y la sociología de la arquitectura. Prepara su habilitación sobre las puestas en escena literarias de la Historia en los espacios urbanos y publica artículos en alemán sobre Berlín como texto.

Krijn THIJS. Historiador. Se desempeña como investigador en el Instituto Alemán (Duitsland Instituut Amsterdam, DIA) en los Países-Bajos. Investiga sobre Historia Contemporánea y Teoría de la Historia en Ámsterdam y Berlín. Defendió su tesis en la Universidad de Ámsterdam en 2006, sobre la historia local de la historiografía de Berlín en tres contextos ideológicos diferentes. Su tesis esta publicada en alemán *Drei Geschichten, eine Stadt. Die Berliner Stadtjubiläen 1937 und 1987* ([*Tres historias, una ciudad. Los aniversarios de la ciudad Berlín de 1937 y 1987],* Colonia y Weimar: Böhlau, 2008). Ha organizado coloquios y conferencias en el DIA y ha trabajado también como curador invitado en exposiciones históricas en Berlín. Publica regularmente sobre la historia urbana de Berlín en el siglo XX y sobre los soldados *Wehrmacht* en los Países-Bajos.

En este volumen colectivo nos abocamos a la complejidad de la construcción de memorias en Argentina, Alemania y España a través de las prácticas artísticas producidas en sus ciudades capitales. Buenos Aires, Berlín y Madrid han experimentado cada una un quiebre sísmico en el siglo XX: la última dictadura cívico-militar en Argentina (1976-1983), el franquismo en España (1939-1975) y la división en Alemania con la construcción del muro en 1961 y su caída en 1989.

Reconocidas investigadoras e investigadores de universidades de Europa y América Latina estudian las construcciones de memorias en estas ciudades a través de las prácticas culturales y artísticas (cine, teatro, literatura, arte contemporáneo). Las múltiples dimensiones de estas ciudades en sus relaciones con el arte y las memorias nos han llevado a definir el concepto de "ciudad performativa", que cada capítulo indaga desde una perspectiva específico.

COLECCIÓN IIGG-CLACSO

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
IIGG | GINO GERMANI
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES - UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

CLACSO
Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales
Conselho Latino-americano de Ciências Sociais

ISBN 978-950-29-1894-5
9 789502 918945