



Publicado en: Macón, Cecilia (Coord.): *Trabajos de la Memoria. Arte y ciudad en la postdictadura argentina*, Buenos Aires, Ladosur, 2006, pp.51-73.

## **Las pequeñas memorias y el paisaje cotidiano: cartografías del recuerdo en Buenos Aires y Berlín**

Estela Schindel

Cuando se observan las fotos de Berlín bombardeada tras el final de la segunda guerra mundial se ven los restos impiadosos de una ciudad destruida. Esqueletos de edificios derruidos, calles intransitables por los cráteres y montañas de escombros humeantes componen un paisaje arrasado. La monumentalidad de las ruinas mantiene la escala catastrófica de la guerra que le dio lugar. Hay algunas pinturas de Gerhard Richter, uno de los principales artistas de postguerra alemanes, que remedan esos testimonios fotográficos llevando a la tela en blanco y negro el contorno de las ciudades europeas transfiguradas. El documento visual de la destrucción adquiere así un carácter trascendental. A los cuadros épicos con temas guerreros o los monumentos y arcos celebratorios de triunfos y conquistas, el artista opone el carácter de icono que adoptan las huellas de la (auto)destrucción.

No hay imágenes análogas de la Buenos Aires postdictatorial. A diferencia de una guerra, la desaparición de personas no deja rastros visibles en la ciudad. Método represivo destinado a no dejar rastros, sus efectos atemorizantes son introyectados por los habitantes pero se diluyen en la ciudad sin fijarse en el paisaje. Quizás las imágenes más logradas de Buenos Aires bajo dictadura sean las que propone el film *Garage Olimpo*, de Marcho Bechis. Sus tomas aéreas planean sobre una ciudad impasible, sin peligros perceptibles ni violencia a la vista. El efecto inquietante de la ciudad recreada por el film reside precisamente en su contigüidad con el presente: se trata de un paisaje reconocible, familiar. Es difícil indicar allí dónde sucedieron los crímenes, qué rastro dejaron en la superficie de la ciudad.

La inscripción espacial de las memorias no suele ser prioridad en los procesos de transición, determinados por las urgencias de la reconstrucción material o la refundación democrática. Los esfuerzos por fijar los sentidos de la historia en el espacio precisan una cierta distancia temporal y son producto de – a la vez que reflejan – los distintos momentos de la elaboración

y confrontación con el pasado. En Berlín, la reconstrucción de postguerra estuvo vinculada a proyectos políticos concretos que, junto a la interpretación divergente de los hechos históricos, debían hacerse visibles a ambos lados de la ciudad. Al este y al oeste del muro se montaron versiones diferentes de la historia, que debieron a la vez adaptarse luego de la reunificación de la ciudad. En Buenos Aires, las señales urbanas de memoria están directamente vinculadas a los actores de la sociedad civil que las impulsan e informan tanto acerca de los diferentes estadios de su acción como del conflictivo y a menudo paradójico rol del Estado.

Un recorrido cartográfico de las memorias en Buenos Aires y Berlín permite relevar los distintos modos en que se asientan los procesos sociales y políticos en el espacio. Aún si aluden a sucesos históricos distantes entre sí y evocan crímenes de Estado que no corresponde homologar, ambas ciudades muestran de qué manera la ciudad registra los distintos momentos de la confrontación con el pasado así como posibles respuestas a las preguntas de cómo inscribir las memorias en el espacio. Estas atañen por un lado a la cuestión de los gestores: ¿Quiénes son los actores indicados para impulsar los proyectos vinculados a la memoria? ¿Qué rol les cabe a los directamente afectados, a los vecinos, al Estado y a la sociedad civil? ¿De qué modo negocian, disputan o cooperan estos sectores entre sí? También afectan a las elecciones entre las distintas maneras de hacer visible las memorias: ¿Debe privilegiarse el aspecto conmemorativo, pedagógico, político o afectivo del recuerdo? ¿Cuáles son las posibilidades y cuáles las limitaciones del arte para resolver estas cuestiones? ¿Son suficientes los recursos artísticos para dar cuenta de memorias difíciles o deben sostenerse en la información y documentación históricas? Y al escribir la historia ¿qué narración destacar cuando coexisten y compiten distintas versiones de los hechos? ¿Es posible incorporar la reescritura futura de la historia? ¿Qué hacer con los *grises*, con las zonas que se sustraen a la división tajante entre víctimas y victimarios? ¿Cómo evitar la petrificación del recuerdo?

Las memorias “pequeñas”, surgidas de iniciativas civiles y orientadas a nivel local, a menudo ofrecen respuestas más imaginativas a estas preguntas que los proyectos a gran escala con ambición fundante y aliento oficial. Las políticas de memoria impulsadas desde el Estado en ocasiones entran en tensión con las iniciativas de memoria gestadas desde la sociedad civil pero a la vez se nutren necesariamente de ellas con las que pueden establecer un diálogo fértil. La cartografía de esas *micromemorias* –pequeñas en escala, relevantes en su trascendencia y sentido social- es también un mapeo de la construcción social de la memoria que informa

tanto sobre el estado de la discusión sobre el pasado como sobre los valores dominantes en la sociedad.

### **El edificio del *Reichstag*: reconstrucción y deconstrucción**

La guerra fría que polarizó al mundo y a la capital alemana tras el fin de la guerra también se libró a nivel simbólico en la ciudad dividida. El arte público y la arquitectura debían afirmar los valores del sistema político reinante a cada lado de la infausta pared y así el paisaje devino propaganda. En el este, mediante la construcción de imponentes viviendas llamadas “palacios para el pueblo”, el trazado de enormes avenidas de geometría severa y la presencia pública de arte socialista de inspiración brechtiana y contenido moralizador. En el oeste, a través de planes destinados a vigorizar la malherida estructura urbana con la impronta de arquitectos de vanguardia (Hans Scharoun, Oscar Niemayer, Mies van der Rohe) y del emplazamiento de arte público que enfatice los valores de la democracia y la “libertad” occidental -variaciones modernas de llamas y victorias- como modo de sostener la moral de los habitantes de la ciudad amurallada y destacar la libertad creativa implícita en la escultura abstracta. A ambos lados, sin embargo, la memoria del exterminio de millones de judíos fue neutralizada: en Berlín occidental mediante la equiparación del totalitarismo nazi con los regímenes socialistas de impronta soviética al otro lado del muro; del lado oriental, debido al énfasis exclusivo en la persecución de militantes comunistas u otros disidentes políticos del nazismo y el silenciamiento de las víctimas judías de la Shoa.

El fin de la República Democrática Alemana y el proceso de reunificación de ambos estados, que culminó con la mudanza de la capital a Berlín en 1999, añadió el trazado de una nueva serie de símbolos a una ciudad ya entonces saturada de señales y huellas de la historia. Las actitudes hacia los edificios connotados por el nazismo acompañaron el proceso de fusión de Berlín, junto con la intención de señalar que la capital renacida no se invertiría de pasadas soberbias imperiales sino que haría visible en el espacio su moderación republicana. El antiguo edificio del *Reichstag*, reciclado para hospedar al parlamento, debió asumir el desafío de lavar su pasado. Para contrarrestar la ostentación unívoca e imponente del poder del Estado propia de las sedes gubernamentales, el palacio se pobló de símbolos y mensajes que multiplican los sentidos asociados a él. El signo más importante en la renovación del edificio es la celebrada cúpula diseñada por Norman Foster: una semiesfera de cristal que se eleva por sobre la pesada estructura del edificio como enfatizando el triunfo de la democracia por sobre

el lastre del pasado, la estructura vidriada expresando la transparencia que se espera de la actividad parlamentaria. En un patio interior, una instalación del artista Hans Haacke reproduce en enormes letras blancas la frase “Der Bevölkerung” (“A la población”), cita de la inscripción sobre el frente principal del edificio que desde 1916 reza: “Dem deutschen Volke” (“Al pueblo alemán”). La obra comenta –corrige- el credo nacionalista escrito en la piedra y le sobreimprime una voluntad inclusiva y tolerante hacia todos los habitantes del país. El autor instaló las letras en una gran estructura e invitó a los diputados a traer tierra de sus distritos electorales para rodear la inscripción. Un mes después de la inauguración en septiembre de 2000, ya había brotado espontáneamente vegetación, en un crecimiento impredecible e irregulable propiciado por los parlamentarios. Criticada tanto por los conservadores por su poca ortodoxia como desde la izquierda a causa del elemento populista asociado a la tierra, la obra emplazó en el centro literal del debate público una noción de arte que suplanta a la contemplación por el compromiso y suscitó la participación activa o, al menos, la discusión de los diputados.<sup>1</sup>

El nuevo parlamento incorporó también una obra de la artista norteamericana Jenny Holzer, famosa por instalaciones de inscripciones electrónicas como las que se usan en publicidad. Por las enormes columnas verticales corren frases de parlamentarios desde 1919 hasta el presente, una alusión literal al sentido oratorio del *parlamento*, que propone una forma de continuidad en el turbulento siglo veinte alemán.<sup>2</sup> En el subsuelo el artista polaco Christian Boltanski diseñó un “archivo de los diputados alemanes”: un recinto revestido con cajas de metal que llevan los nombres de todos los parlamentarios elegidos democráticamente desde 1919 apiladas alrededor de un pasillo en penumbras. En la explanada de acceso al edificio, una escultura de hierro recuerda los nombres y afiliación de los 96 diputados asesinados por los nazis. A estas instalaciones y a las muchas otras piezas de arte que expone el parlamento, se agrega el testimonio histórico dejado por los soldados rusos que tomaron el edificio en 1945, cuyos graffittis fueron preservados y protegidos tras un cristal y se exhiben al visitante en la planta baja.

Esta superposición de imágenes, materiales y recursos artísticos habla de un Estado que ya no se asienta en edificios que contengan un mensaje monolítico sino que hace converger una pluralidad de voces en su arquitectura. El estrellato acaso desmedido que se otorga a artistas y

---

<sup>1</sup> Pueden verse imágenes de la obra en: [http://www.bundestag.de/bau\\_kunst/kunstwerke/haacke/index.html](http://www.bundestag.de/bau_kunst/kunstwerke/haacke/index.html) (20.01.2006)

<sup>2</sup> Ver: [http://www.bundestag.de/bau\\_kunst/kunstwerke/holzer/index.html](http://www.bundestag.de/bau_kunst/kunstwerke/holzer/index.html) (20.01.2006)

arquitectos sugiere que su mano se torna decisiva en la generación de una cultura oficial. La acumulación de obras de autores de procedencias diversas que se sirven de materiales tan variados como el cristal, la tierra, el hierro, la instalación electrónica y las cajas de archivo habla a la vez de la convivencia y superposición de mensajes y símbolos. No se trata, sin embargo, de una excentricidad del antiguo *Reichstag* sino que expresa el consenso posible entre las múltiples necesidades que informan la política simbólica alemana: la misma negociación entre símbolos diversos se observa en el resto de la ciudad.

### **Ruinas y memoriales: la gestión del pasado**

La restitución de su centralidad y jerarquía a Berlín luego de que ésta sirviera de sede del régimen nazi implicó una delicada construcción de equilibrios políticos simbólicos en su centro renacido. Si el antiguo *Reichstag* -provisto de nuevas capas de sentidos- y la imperial Puerta de Brandenburgo adquirirían nuevos lustres para su rehabilitación democrática, sería preciso asimismo dar lugar al reconocimiento de la responsabilidad alemana en el holocausto en el corazón de la ciudad. Esa motivación, unida a la insistencia de una asociación civil que desde 1988 venía promoviendo la idea, derivó en la decisión de erigir un enorme Memorial a los judíos asesinados de Europa o *Mahnmal* que tras 17 años de debates se inauguró en mayo de 2005 a poca distancia de las sedes del gobierno federal. Entre los principales reparos que encontró este proyecto se encontraban la cuestión de su escala gigantesca (¿puede o debe el tamaño del monumento “corresponder” a la dimensión del crimen que conmemora?) así como el temor de que un artefacto especialmente construido opaque la importancia de los sitios “auténticos” de memoria, donde los crímenes evocados tuvieron lugar.

En tensión con el enorme *Mahnmal* y a pocas calles de distancia se encuentran los restos subterráneos del cuartel general de la Gestapo, convertidos en exposición permanente sobre el aparato de terror hitleriano bajo el nombre “Topografía del Terror”. El centro de documentación fue creado tras largos años de insistencia por parte de la asociación civil “Museo activo”. Los restos bombardeados del edificio habían sido derruidos algunos años después de la guerra y el terreno abandonado sin que ninguna indicación señale su utilización anterior. Parte del terreno fue usado como depósito de escombros y otra parte dada en alquiler y empleada para practicar manejo sin registro de conducir. Una larga y aún no concluida serie de gestiones, negociaciones públicas y concursos, en la que fue decisiva la participación civil,

convirtió al lugar en uno de los principales centros de información sobre la estructura del terror nazi, actualmente administrado por una fundación.<sup>3</sup>

El caso resulta emblemático por su ubicación geográfica e importancia histórica y demuestra que los testimonios materiales del pasado pueden ser rescatados de la indiferencia gracias al compromiso activo de ciudadanos. La Asociación Museo Activo había surgido junto a otras iniciativas civiles en los `70 y `80 con el fin de fomentar una memoria participativa y hacer visibles las marcas del pasado en sitios públicos. Fue esta organización la que impulsó los trabajos sobre los “terrenos de la Gestapo”, se ocupó de mantener el tema en el debate y organizó manifestaciones y excavaciones colectivas para desenterrar el pasado oculto. Desde 1990 esta asociación se esfuerza por mantener la memoria del pasado reciente también en la parte oriental de la ciudad, marcando los lugares históricos a través de placas recordatorias o carteles complementarios en calles con nombres conflictivos. Su intención es que las rupturas históricas y políticas producidas desde 1933 sean perceptibles de manera concreta, manteniendo vivas las contradicciones que esto implica. Si, como deslizan algunos autores, la ciudad toda de Berlín constituye una “topografía del terror”, no alcanza con inscribir la memoria en sitios centrales de memoria sino que es preciso señalar también aquellos otros lugares dispersos en la ciudad que permiten reconstruir la dimensión cotidiana del terror.

### **Suscitar la memoria cotidiana**

A diferencia de los sitios de conmemoración centrales, las iniciativas destinadas a evidenciar la dispersión de memorias en el espacio se vinculan con la dimensión cotidiana del régimen nazi y se integran en el recorrido diario del peatón. A menudo responden a iniciativas locales, sea a través de individuos, agrupaciones civiles o administraciones barriales y tienden a incorporar recursos artísticos novedosos. Las memorias decentrales comparten una escala más modesta y la voluntad de no imponerse visualmente al paseante sino de sorprender e interpelar. Si bien la guerra dejó secuelas visibles en la ciudad, no fue así con la política nazi de persecución racial debido a la ubicación de los campos de concentración y exterminio en los países ocupados del este. Lo que puede señalarse en la ciudad son las estaciones de tren desde las que partían los “transportes”, así como las políticas de marginación y exclusión que les abrieron camino.

---

<sup>3</sup> Para una historia del lugar ver Young 1993, Ladd 1997 y Dolff-Bonekämper 2002.

En la estación de tren del barrio de Grunewald, uno de los puntos desde los que partieron los trenes hacia los campos donde fueron asesinados los judíos berlineses, sucesivas placas habían sido instaladas y robadas desde 1953. En el contexto del renovado interés por el pasado de la ciudad, en 1991, se contruyó una obra memorial en la entrada de la estación y se consagró el andén original de donde partieron los trenes como lugar público de conmemoración. El llamado “Memorial andén 17” mantuvo intacta la explanada e instaló en sus bordes 186 placas de hierro que llevan grabadas las fechas y destino de cada “transporte” junto con la cantidad de judíos deportados. Al recorrer el memorial y leer una por una las cifras de personas deportadas la obra roza una aproximación a la dimensión cuantitativa de los crímenes. La obra integra el aspecto conmemorativo con la documentación y dejar hablar a la información desnuda de los hechos sin necesidad de comentarlos.<sup>4</sup> Al recorrerlo, es ineludible preguntarse por la actitud de los vecinos que observaron en silencio la deportación de miles de judíos berlineses.

La proximidad con las víctimas es aludida también en la instalación “The missing house” (“la casa desaparecida”), creada por Christian Boltanski en el barrio de Mitte. En uno de los tantos terrenos baldíos dejados por las bombas se intervino la medianera de la casa aledaña y en las paredes de los que habían sido los ambientes del edificio “desaparecido” se pegaron placas con los nombres, profesión y fechas en que vivieron los habitantes del edificio, la mayoría muertos o expulsados por los bombardeos en 1945 o exterminados en los cámaras de gas. La obra integra el pasado a la ciudad y restituye un sentido a uno de los muchos vacíos dejados por la historia.

Otras obras de artistas renombrados dedicadas a homenajear a víctimas del nazismo, han provocado en cambio la pregunta de si la destreza artística y talento conceptual alcanzan para transmitir el contenido del recuerdo al observador. ¿Cuánto margen dejar abierto a la interpretación? ¿Cuánta información aportar? Esta cuestión se planteó alrededor de la obra que recuerda la quema de libros por los nazis el 10 de mayo de 1933, en la plaza ubicada frente a la universidad Humboldt. Allí el escultor israelí Micha Ullman diseñó un recinto subterráneo herméticamente sellado, pintado de blanco y revestido de estantes donde podrían entrar los 20.000 libros quemados. La “biblioteca” sólo puede verse desde arriba a través de una ventana de vidrio. De día no se distingue salvo por la presencia de otros visitantes y de

---

<sup>4</sup> El memorial de los arquitectos Nikolaus Hirsch, Wolfgang Lorch y Andea Wandel fue elegido en un concurso realizado en 1997/1998 por la empresa nacional de trenes, Deutsche Bahn (Heesch/Braun 2003: 177-181).

noche es iluminada por un tenue resplandor. Aunque para el autor la obra es elocuente por sí misma y no precisa más explicaciones, se le agregó una placa explicativa que cita la frase anticipatoria de Heinrich Heine: “donde se queman libros, se quemarán más tarde personas”. Más extremo fue el caso de la hermética escultura “T 4” de Richard Serra, que recuerda a las víctimas del programa nazi de “eutanasia”. Ubicada en el sitio desde donde se dirigió la acción y que le dio nombre, la calle Tiergarten 4, la obra no fue pensada especialmente para este fin sino adquirida por el gobierno de Berlín en 1988 en respuesta a las organizaciones civiles que reclamaban una conmemoración en el lugar. La escultura, dos enormes placas curvas de hierro que dejan apenas un resquicio entre sí, transmite la sensación opresión y falta de salida, pero no guarda una relación explícita con el crimen que está llamada a conmemorar.

El efecto enigmático de estas instalaciones, sin embargo, es expresamente buscado en diseños que se proponen interpelar e incluso desafiar al peatón. En el llamado Bayerisches Viertel, un barrio donde residían artistas, profesionales y comerciantes judíos antes del nazismo, se convocó a plasmar en el lugar los resultados de una investigación sobre los antiguos vecinos. La instalación elegida, de los artistas Renata Stih y Frieder Schnock, consiste en ochenta paneles medianos colgados de los postes de iluminación alrededor de la plaza del barrio y sus calles cercanas. Cada cartel cita una de las leyes racistas dictadas durante el nazismo para privar a los ciudadanos judíos de sus derechos y excluirlos de las actividades cotidianas. Del otro lado del panel, el contenido de la ley es ilustrado o contradecido por un dibujo muy simple, como de libro infantil. Disposiciones sobre los asientos de la plaza habilitados para que se sienten judíos son situadas junto a los bancos, reglamentaciones sobre los horarios en que los judíos pueden comprar pan se hallan junto a la panadería, y así la instalación conecta la segregación del pasado con los lugares concretos y la vida diaria del presente. Aunque un panel en la plaza explica el conjunto del proyecto, éste mantiene su efecto inquietante en los carteles dispersos alrededor. Su mayor mérito reside en señalar no el exterminio en sí sino el paulatino proceso de segregación que le antecedió, deslizando así la pregunta por las complicidades y silencios.

La memoria barrial fue rescatada también en la obra que recuerda a la presencia judía alrededor de Hausvogteiplatz, una zona habitada por empresarios y comerciantes textiles judíos que vio decaer una industria próspera cuando las empresas fueron expropiadas y sus dueños perseguidos y asesinados. El carácter y actividad del barrio se indican desde la salida de la estación de subterráneo, donde cada escalón lleva grabada en hierro el nombre y la



dirección de cada una de las empresas. Sobre la vereda, la obra se completa con tres espejos verticales dispuestos en círculo que evocan a las superficies espejadas de los probadores de ropa. La instalación fue realizada por iniciativa de un periodista que había investigado sobre el aporte de judíos a la industria textil y el uso de la moda como objeto de propaganda antisemita.

Otro ejemplo de memoria vinculada al barrio, que también recurre a los espejos como modo de devolver al espectador la pregunta por la memoria, es la pared espejada del barrio de Steglitz. Una iniciativa civil se había propuesto señalar los fondos de un edificio donde había funcionado una sinagoga, que estaba en manos privadas e inaccesible al público desde el fin de la guerra. Debido a la negativa del propietario a facilitar la entrada al lugar se decidió construir un memorial frente al edificio: en la plaza donde se realiza el mercado semanal, una pared de acero cromado pulido lleva inscrita información sobre los 1.200 vecinos judíos del barrio asesinados junto a imágenes de la vida judía. Los habitantes actuales del barrio, el paisaje que los rodea y las fotos y nombres de los vecinos asesinados convergen subrepticamente en el reflejo. Sus vidas se integran al paisaje, pero son los observadores quienes deciden si verse reflejados en él. La obra fue iniciativa de un grupo de activistas jóvenes y miembros del partido verde y encontró enormes resistencias entre los representantes del distrito, la mayoría conservadora. El apoyo de la facción socialdemócrata y, especialmente, la difusión del caso en la prensa internacional, llevó al gobierno de Berlín a pasar por alto a las autoridades locales y financiar el proyecto.

Un proceso similar tuvo lugar alrededor del lugar donde funcionaron las oficinas de Adolf Eichmann, desde donde se planificó y organizó la deportación y exterminio de los judíos. El edificio, que antes había sido expropiado a una institución comunitaria judía, fue demolido en 1961 y en su lugar se erigió un hotel sin que nada recuerde el uso anterior del lugar. Ante la falta de consentimiento del propietario a señalar la memoria del lugar en el edificio, se convirtió en “lugar de memoria” al refugio de la parada de colectivo ubicada frente al hotel. En lugar de publicidad comercial, los afiches expuestos allí informan sobre la historia del sitio y la trayectoria de Eichmann, invitando a la conmemoración. Así surgió un pequeño sitio de memoria que incorpora el pasado a la vida cotidiana a través de un objeto de uso habitual e interpela a personas que acaso no concurrirían especialmente a un centro de información. La obra es ejemplo también de las posibilidades de cooperación entre actores diversos, como fue

en este caso el artista Ronnie Goltz como iniciador de la idea, la empresa propietaria del refugio de la parada y una fundación.

### **Adoquines y antimonumento**

La diseminación de las memorias en los lugares donde se planificó o ejecutó el genocidio o donde vivían las víctimas antes de ser deportadas, se desarrolla al máximo en el proyecto de las “Stolpersteine” (“piedras para tropezar”) instaladas frente a las casas de los habitantes de Berlín asesinados por los nazis. El proyecto fue iniciado por el escultor Gunter Demnig en Colonia, desde 1996 se realiza en Berlín y se ha expandido a otras ciudades de Alemania. Se trata de pequeñas placas de bronce que se instalan entre los adoquines de la vereda señalando el lugar donde vivieron víctimas del nazismo. Llevan grabados sus nombres, fecha de nacimiento y, cuando se los conoce, día y lugar de muerte o deportación. De ese modo la memoria es suscitada imprevisiblemente en el trayecto cotidiano del peatón: éste no busca el sitio conmemorativo sino que es sorprendido por él. La ubicación modesta de las plaquitas de bronce propone un gesto respetuoso opuesto a la monumentalidad ambiciosa y de grandes dimensiones. Situada en el umbral entre el espacio público y el privado, indica el último sitio de pertenencia de los berlineses asesinados. Si bien hubo críticas al hecho de que las placas estén a nivel del suelo, se prevé que las pisadas frecuentes tendrán el efecto de sacarles lustre y tornarlas más visibles. Demnig considera a su proyecto un “monumento decentral” que propone una alternativa a la política centralizada de memoria de la nueva república federal. Al igual que los carteles del Bayerisches Viertel, sus pequeños bronce no tematizan tanto el exterminio como las etapas previas que condujeron a él, extendiendo la noción de lugar de memoria “auténtico”. Como la “Biblioteca” de Micha Ullman, su obra desmiente la idea de que un monumento debe elevarse sobre el suelo e invita a inclinar la mirada hacia abajo.

Estos ejemplos ilustran la riqueza de la discusión que los monumentos pueden propiciar cuando la memoria es entendida en forma activa y permanente. Apoyan la idea de que la construcción de un monumento no se agota en el emplazamiento de un objeto sino que debe provocar una confrontación constante con el pasado. El diseño del arquitecto Daniel Libeskind para el museo judío de Berlín, una obra atípica que corporeiza las nociones de fractura, vacío y discontinuidad, fue elogiado precisamente por expresar el quiebre en la

historia de los judíos berlineses y favorecer la reflexión sobre la relación entre la población judía y la no judía de la ciudad.

Se ha sugerido el término “antimonumento” para referir aquellas obras dedicadas a provocar la memoria de formas no convencionales y cuestionar la idea tradicional de monumento como objeto fijo y definitivo portador de verdades eternas.<sup>5</sup> El trabajo de artistas alemanes como Jochen Gerz o Horst Hoheisel, creadores de piezas totalmente innovativas para evocar la memoria del nazismo que a menudo incorporan el “proceso” de memoria en sí mismas, serían ejemplos de esta tendencia. Se trata de obras que tienden a señalar en silencio antes que a amonestar en voz alta y que propician la reflexión antes que la transmisión de certezas. A diferencia de los memoriales que obturan el acceso al pasado imponiendo una versión única de la historia, se abren a la interpretación del observador y, a través de la alusión al pasado, reclaman un compromiso en el presente. En el límite, se trata menos de afirmar la memoria que de interrogar sobre sus condiciones de posibilidad.

### **La memoria en las calles de Buenos Aires**

Si hay algo en lo que el recorrido por las memorias descentralizadas de Berlín y las experiencias de memoria en Buenos Aires pueden iluminarse mutuamente esto es, junto a la imposibilidad de formular postulados universales adaptables a cada ciudad y cada coyuntura de memoria, la certeza de que las inscripciones del recuerdo colectivo en el paisaje son siempre producto – y a la vez testimonio – del estado del debate y la confrontación pública con el pasado, así como de las relaciones de fuerzas entre los diversos actores sociales que compiten por su definición.

En la Argentina de la transición la experiencia de la dictadura era aún demasiado actual, el afán de justicia tajante y urgente, como para introducir en la discusión pública otras preocupaciones bajo el rubro de “memoria”. La asunción del gobierno constitucional de Raúl Alfonsín se apoyó en una puesta en escena que enfatizaba las virtudes de la “ciudad democrática”, redescubriendo para el uso público sus edificios estandartes: el Cabildo de Buenos Aires, la Casa Rosada y el Congreso, así como la vía comunicante entre las sedes del ejecutivo y legislativo. La política cultural de recuperación festiva de los espacios públicos a través de programas de conciertos y eventos al aire libre que empalmaba con el clima de

---

<sup>5</sup> El concepto “antimonumento” fue sugerido y desarrollado por James Young (1993).

efervescencia optimista de la transición estuvo en el centro de la política oficial de recuperación del espacio de la ciudad para sus habitantes. Las políticas de Estado sobre el pasado debieron responder a las demandas de encarar los crímenes de la dictadura por vía investigativa y judicial. No hubo lugar en la agenda de la transición inmediata a la cuestión de cómo hacer materialmente visibles las huellas del terrorismo de Estado en la ciudad.

Si se considera que la denuncia y el testimonio tienen la contundencia de la piedra, sin embargo, puede decirse que el primer gran “monumento” a los desaparecidos fue el informe Nunca Más, que estableció un primer consenso, generalizado y básico, sobre la represión de la dictadura. Pese a las críticas que se han hecho tanto a la formación de la Conadep como a la ideología de “los dos demonios” implícita en su prólogo, el acopio de evidencias reunidas en ese volumen lo convierten en sí mismo en homenaje y documento, al modo de los libros de memoria, *Yzkor Bikher*, que recuerdan a las comunidades judías destruidas en la Shoa y pueden también leerse como memoriales de papel.

La confrontación con los crímenes de la dictadura tuvo impacto en el espacio público de la transición gracias a su reapropiación militante por parte del movimiento de derechos humanos. Además de encarnar la única resistencia activa a la dictadura, las organizaciones nucleadas en este movimiento desarrollaron un lenguaje y un modo de acción política que dieron lugar a una cultura de la memoria.<sup>6</sup> Ésta se apoya en la fuerte tradición de movilización previa en la historia argentina e influyó notoriamente en los modos de protesta y acción política desarrollados desde entonces en el país. Se caracteriza por el uso de recursos imaginativos derivados originalmente de la acción práctica, como los pañuelos y marchas de las Madres de Plaza de Mayo, y se sostiene en la convicción de que la memoria no se fija en objetos sino que se realiza cada vez con el compromiso y la participación. No fue como fruto de una intencionalidad previa sino a través de una lenta pero sostenida construcción social que estos símbolos –la plaza, la ronda, el pañuelo- se convirtieron en poderosos símbolos en la vida política argentina.

Como un monumento caminante, las marchas de las Madres de Plaza de Mayo son el modo más poderoso en que la memoria de los desaparecidos transformó el espacio público de Buenos Aires. En la búsqueda y reclamo por sus hijos desaparecidos las Madres hicieron visible su ausencia en el centro político de la ciudad y devinieron ellas mismas soporte físico

---

<sup>6</sup> Ver Jelin 1995 y Gonzalez Bombal 1987.

y moral de la memoria. La práctica altamente ritualizada, y sin embargo siempre renovada, de las marchas de los jueves a las 15.30 en Plaza de Mayo, encarna una gestión activa y permanente de la memoria. Como otras acciones y símbolos desarrollados por las Madres de desaparecidos, sin embargo, no surgieron como resultado de estrategias deliberadas sino como respuesta a las urgencias de la práctica. Tanto la regularidad semanal de sus encuentros como la caminata alrededor de la pirámide y el uso de los pañuelos blancos fueron recursos motivados por el propósito de reclamar ante la sede del gobierno, de “circular” ante las intimidaciones policiales y de reconocerse entre sí en la multitud. Este carácter de creatividad espontánea, hecho de intransigencia e ingenio, con que las Madres de Plaza de Mayo aprendieron a burlar o neutralizar la represión policial, impregnó también a otras formas de acción pública surgidas alrededor del movimiento de derechos humanos.

### **Monumentos en movimiento**

Junto con la presencia de las Madres de desaparecidos en la Plaza de Mayo, una de las imágenes que mejor condensa el clima político de la transición es posiblemente la de la ciudad empapelada con siluetas durante lo que se llamó el “siluetazo”: la pegatina de cientos de siluetas a escala humana durante la tercera Marcha de la Resistencia el 21 de septiembre de 1983.<sup>7</sup> Las calles del centro de la ciudad amanecieron empapeladas con figuras de contorno anónimo pero con nombres de desaparecidos, incluyendo los de mujeres embarazadas y niños. Impulsada originalmente por tres artistas (Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel), la acción fue apropiada entusiastamente por el público que asistía a la manifestación e incorporada como un lenguaje adecuado para representar la ausencia de los desaparecidos. Los contornos se trazaban usando a los participantes como modelo, un modo simbólico de “poner el cuerpo” por los desaparecidos, o sugerir que podrían haber estado en su lugar. El siluetazo hizo confluir gesto individual con acción colectiva, fusionó recurso artístico con demanda política y fortaleció la reapropiación del espacio público propia de esa coyuntura.

Otras acciones y símbolos realizados en conjunto por artistas y organismos de derechos humanos retomaron la idea de sugerir la dimensión cuantitativa del exterminio a través de la multiplicación de soportes, generando una tensión entre lo anónimo, lo individual y lo colectivo y sugiriendo una contigüidad corporal con los desaparecidos. Fue el caso de la convocatoria “Dele una mano a los desaparecidos” que unió ambos lados de la Avenida de

---

<sup>7</sup> Longoni/Jelin 2003

Mayo con cadenas de manos trazadas por el público, así como del uso de máscaras blancas en las manifestaciones como modo de aludir a los ausentes. Al igual que las siluetas, los contornos de las manos multiplicaron la huella individual y la tornaron multitud; al modo de las siluetas, las máscaras evocaron el anonimato de la figura del N.N. interpelando silenciosa y crudamente al observador.

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. No se proponen apoyar el recuerdo en un soporte fijo sino asumir el compromiso de mantenerlo alerta. La memoria deviene menos un contenido a vehicular que un modo de participar en la construcción política del presente. Es posible sólo en tanto haya portadores de la memoria y requiere del espacio público como ámbito natural de expresión.

Herederas natural de la apropiación colectiva del espacio público y la voluntad de asumir participativamente la responsabilidad de la memoria es la práctica de los Escraches impulsada por los hijos de desaparecidos. Al señalar la presencia de los ex represores en el barrio, estas manifestaciones hacen evidente lo que el film de Marco Bechis apenas sugería: que hay afinidades ocultas entre la ciudad de la dictadura y la actual, y que la mejor memoria consiste en revelar esas continuidades. En los escraches confluyen elementos ya incorporados a la cultura del movimiento de derechos humanos, como eslóganes y cantos, junto con lenguajes y gestos de la cultura juvenil, el arte circense y la murga callejera. Aunque son intervenciones pasajeras del espacio urbano dejan inscripciones pintadas en la calle, veredas y paredes cercanas a la vivienda del ex represor. El efecto deseado, la creación de conciencia y rechazo entre los vecinos, se apoya en un trabajo más detenido que los manifestantes tienden a incorporar conversando con los transeúntes y repartiendo volantes.

Las creaciones de los grupos artísticos que acompañan sus acciones, como el Grupo de Arte Callejero (GAC) y el Colectivo Etcétera, responden a este carácter transitorio y militante con la creación de objetos que acompañan las marchas, como muñecos y pancartas. El sistema de señalización desarrollado por el GAC, que remeda carteles de tránsito pero los vincula al paisaje de la represión, propone una lectura en clave memorística de la ciudad. Así hacen visible la localización concreta de los sitios vinculados a la represión, como en la intervención del plano de la red de subtes con la ubicación de ex centros clandestinos de detención, que le superpone otro mapa “subterráneo” que conoció la ciudad.

El carácter combativo de las creaciones del GAC, su creación indisociada de las manifestaciones de hijos de desaparecidos, pueden parecer refractarias a su fijación en soportes permanentes y fuera de su contexto de origen. Sus “carteles” señalando huellas y efectos de la represión dictatorial, sin embargo, fueron elegidos como una de las esculturas a emplazar en el Parque de la Memoria a orillas de la costanera de Buenos Aires. Instalados en la costa lejos de los centros poblados de la ciudad y sin relación directa con los sitios que se proponía “señalar”, podría pensarse que los carteles perderán parte de su potencia como intervención artística y política. Al mismo tiempo, sin embargo, su presencia en el Parque de la Memoria habla de la voluntad de homenajear y reconocer el valor de las prácticas surgidas al calor de la protesta otorgándoles un espacio de mayor institucionalidad. En varias de las obras propuestas para poblar el parque de Esculturas, los artistas mantienen un diálogo con los símbolos y recursos de memoria desarrollados por el movimiento de derechos humanos como fotos de desaparecidos, los pañuelos de las Madres o los contornos creados durante el Siluetazo, que son citados, aludidos o recreados.

La aparente contradicción entre memorias “vivas”, apoyadas en la participación y la acción, y otras formas del recuerdo tendientes a fijarlo en soportes más definitivos, puede leerse en cambio como un diálogo fértil en el que unas y otras se alimentan mutuamente. Resulta paradójico que precisamente aquellos rasgos que se atribuyen al “antimonumento” en Berlín, intentos de dotar de organicidad y potencial interpelativo a las obras conmemorativas, estén presentes en forma espontánea en las prácticas de memoria mencionadas arriba que, en un movimiento inverso, tienden a decantar y cristalizarse en el paisaje.

Cuando se invitó a Christian Boltanski a participar del Parque de la Memoria con una obra, éste declinó y sugirió, en lugar de erigir esculturas, publicar regularmente avisos en los periódicos recordando a los desaparecidos, sin saber que la práctica ya existía en el diario *Página/12*.<sup>8</sup> La anécdota ilustra que el potencial de los recursos ideados por familiares y amigos de desaparecidos para mantener vivo su recuerdo puede superar las posibilidades de los formatos conmemorativos tradicionales. Asumiendo que las páginas del periódico son parte del espacio público tan necesaria como las calles de la ciudad, estos recordatorios son un modo de incluir a los ausentes en el paisaje cotidiano del presente.<sup>9</sup> Acaso las cualidades que en la discusión internacional son celebradas en las obras que se ocupan de la memoria se

---

<sup>8</sup> Ver los comentarios de Brodsky y Bruzzone (2001) aparecidos en la revista *Ramona*.

<sup>9</sup> Ver Schindel 1997.

encuentren tan incorporadas a la cultura del movimiento de derechos humanos argentino que se den por sobreentendidos. Aunque sugerida por un observador de prestigio y a la distancia, la práctica de publicar avisos recordatorios de los desaparecidos no fue motivada por un impulso artístico sino por la necesidad de hallar alternativas al ritual de duelo tradicional.

Las características que se celebran en las memorias descentralizadas de Alemania, su preocupación por suscitar una memoria activa, resignificar el espacio de tránsito cotidiano y señalar las afinidades entre el pasado y el hoy, se detectan también en las acciones impulsadas por los actores sociales vinculados al movimiento argentino de derechos humanos y las intervenciones artísticas surgidas a su lado. Que los lugares de memoria sean dinámicos y no clausuren el acceso al pasado; que si hay sitios depositarios del recuerdo estos no absuelvan de confrontarse con él al resto de la población y que el paisaje final de la memoria se compone de la suma de compromisos individuales, fueron premisas tempranas de los organismos de derechos humanos.

### **¿Quién escribirá la memoria en la ciudad?**

Desde el fin de la dictadura la sociedad ha rendido homenaje a los desaparecidos a través de memorias locales o sectoriales, por ejemplo en sindicatos, universidades y colegios secundarios. Actos conmemorativos donde se leen los nombres de cada uno de ellos, consagración de días anuales a su recuerdo o dedicación de placas conmemorativas son algunos de los recursos empleados para rendir respeto y hacer presente a los compañeros o colegas contemporáneos o de generaciones previas, como modo de anudar la transmisión de esa memoria a la identidad misma de la institución. También la topografía de la ciudad comienza a incorporar su recuerdo a través de nombres de calles y plazas, como las que homenajean al escritor Rodolfo Walsh y a la fundadora de las Madres de Plaza de Mayo, Azucena Villaflor.

Comisiones vecinales interesadas en señalar las huellas de la dictadura en el barrio son cada vez más activas en la conformación de las memorias locales. En San Telmo, los vecinos tuvieron un rol fundamental en la denuncia, marcación e investigación del rol desempeñado en la represión por el ex centro clandestino de detención “Club Atlético”, sepultado entre los cimientos de la autopista que cruza el barrio. A través de actos de homenaje, instalación de figuras alusivas a los desaparecidos y la cooperación con sobrevivientes y familiares de



detenidos que pasaron por ese centro, su acción fue crucial para mantener alerta la memoria hasta que el gobierno de la ciudad se hizo cargo de los trabajos de excavación e investigación arqueológica.

Durante los actos de recordación por el aniversario del golpe de Estado de 1976, el 24 de marzo de 2004 la asamblea de vecinos de San Telmo realizó una manifestación que recorrió varias calles del barrio hasta llegar a las obras del “Club Atlético”. La marcha fue deteniéndose frente a los domicilios de desaparecidos, donde se leyeron datos de las personas que vivían allí, se pintaron poesías en la vereda y se dejaron carteles con nombres y fotos de los desaparecidos en la puerta de sus domicilios. El resultado guarda un aire de familia con las “stolpersteine”, los adoquines del recuerdo de Berlín, al reintegrar simbólicamente la presencia de los vecinos allí donde el espacio público se roza con el privado, señalando el umbral del que fueron llevados por la fuerza. Aunque el soporte pasajero de cartón empleado en San Telmo no tenga la persistencia del bronce berlinés, el gesto colectivo de inclusión que implica la marcha de vecinos le confiere un valor afectivo adicional.

En Buenos Aires, sin embargo, la “decentralización” de las memorias no es una estrategia propuesta por especialistas como respuesta al intento de establecer narraciones únicas y centralizadas sobre el pasado, sino una modalidad impulsada desde la base por organizaciones de la sociedad civil. A diferencia de Berlín, no está en manos del diseño de artistas y arquitectos sino que es construida políticamente por los actores sociales participantes. Esta gestión colectiva, sin embargo, tampoco está exenta de contradicciones y conflictos.

Las complejas relaciones entre el Estado y la sociedad civil propias de la política argentina determinan también el modo en que se inscriben las memorias. A una tradicional actitud de suspicacia hacia el Estado por parte de activistas sociales, se añade aquí el hecho de involucrar crímenes cometidos desde la estructura estatal misma y que aún no terminan de ser esclarecidos. Durante años la negativa a cooperar con el Estado en iniciativas vinculadas al recuerdo de los desaparecidos generó disputas internas e incluso fracturas entre los organismos de derechos humanos. Este recelo hacia el Estado fue cediendo en la medida en que, en la ciudad primero, a nivel nacional después, el gobierno fue ocupado por administraciones favorables a las demandas de los organismos de derechos humanos. El Estado, sin embargo, aún no ha adoptado una posición activa en el diseño de una política de

memoria a escala nacional.<sup>10</sup> Aún gestiones involucradas con la confrontación judicial y cultural con los crímenes de la dictadura retroceden a la hora de disputar a los organismos de derechos humanos su legitimidad como gestores privilegiados de la memoria colectiva. Así puede interpretarse la delegación de la decisión sobre el futuro destino del edificio de la ex ESMA por parte del presidente Néstor Kirchner a los organismos de derechos humanos, con la intención explícita de no involucrarse en la difícil discusión por el qué y el cómo de los proyectos que habitarán su interior. A diferencia de las iniciativas de memoria locales, ancladas a espacios e identidades colectivas acotadas y a una historia más fácil de circunscribir y consensuar, será más complejo crear narraciones compartidas más amplias para un futuro sitio conmemorativo en el predio donde funcionó uno de los principales centros de detención y tortura. Entre la pluralidad de dimensiones relevantes para el diseño de un lugar de memoria figuran su valor testimonial, tanto jurídico como histórico, su potencial pedagógico, su simbolismo político y el carácter afectivo y hasta sagrado que adquiere para sobrevivientes y familiares de detenidos. El interrogante que plantea esta diversidad de aspectos es también una pregunta por los gestores y destinatarios del proyecto. ¿Quién debe escribir la historia de la ESMA?

El valor de la descentralidad y participación civil en la tramitación de las memorias por parte de los organismos de derechos humanos y actores vinculados a éstos, presentaría como contracara el riesgo de que esos impulsos encuentren una recepción limitada en otros sectores de la sociedad. Si gestores y destinatarios de los proyectos de memoria son en gran medida idénticos, existe el riesgo de que sus emprendimientos alcancen una representatividad reducida, a pesar del prestigio del movimiento de derechos humanos y la amplia percepción del mismo como custodio legítimo del recuerdo del terrorismo estatal. Se trata de una de las diferencias principales a tener en cuenta a la hora de establecer un diálogo entre las experiencias berlinesas y porteñas de memoria: si en Alemania el Estado suele ser partícipe de estos proyectos, tanto a nivel local como federal, en Argentina los gobiernos no han tenido un rol protagónico como mediadores en la discusión pública por la inscripción de las memorias. Al mismo tiempo, la descentralización de las memorias berlinesas fue facilitada por la estructura de gobierno de la ciudad, que se desagrega en administraciones barriales con alta autonomía y cuyas oficinas de cultura en no pocos casos impulsaron o apoyaron proyectos como los descriptos aquí. Y si en Alemania el Estado favorece, fomenta y financia iniciativas

---

<sup>10</sup> Hugo Vezzetti, por ejemplo, se ha referido a la falta de una presencia estatal más decidida en el diseño de proyectos de memoria como el Parque de la Memoria en Buenos Aires (Vezzetti 2005).

barriales de participación, en Argentina las agrupaciones civiles tienden a actuar en forma autónoma –a menudo pese o directamente en contra- de las instituciones estatales.

Una política descentralizada de memoria, por otra parte, no debería concernir sólo a la gestión sino también a los objetos de esas políticas que, más allá de sitios emblemáticos como la ESMA, se hallan dispersos por toda la ciudad. No han trascendido en Buenos Aires discusiones públicas acerca del uso diario de objetos connotados por el proyecto urbano de la dictadura e impregnados de su impronta autoritaria, como los estadios mundialistas o las autopistas; del modo en que sí se ha debatido en Berlín respecto de obras asociadas al régimen nazi como el aeropuerto de Tempelhof, el estadio olímpico y el ex ministerio de aviación. Estos remiten a uno de los más complejos e incómodos aspectos de la confrontación con el pasado: el de la “normalidad” de la vida cotidiana en dictadura, la complicidad e indiferencia de amplios sectores de la sociedad, cuestiones más difíciles de ser “representadas” por medios artísticos o memoriales. En ambas capitales persistirá necesariamente la pregunta de cómo evitar que los sitios conmemorativos devengan “depósitos” de la memoria o “parques temáticos” que concentran la información sobre el pasado, cuestión simétrica de una autoindulgente “normalización” del resto de la ciudad.

Las primeras evaluaciones del uso y efectos del *Mahnmal* en Berlín, sin embargo, indican que pese a los temores iniciales de que el gran monumento opaque la existencia de otros sitios “auténticos” de memoria, el efecto parece ser el inverso, movilizándolo hacia otros centros de información y documentación.<sup>11</sup> Que un sitio de conmemoración central y oficial no opere en detrimento sino que potencie el interés por las memorias locales indica que uno y otras no necesariamente se contradicen, sino que se complementan en el tejido de recuerdos, afectos y lecturas que invisten de sentido al paisaje de la ciudad. Son al mismo tiempo las experiencias *micro* del recuerdo las que nutren y dan sentido a los grandes memoriales: el incipiente debate sobre el futuro del predio de la ESMA se nutrirá sin duda del aporte de las prácticas de memoria pasajeras pero poderosas desarrolladas por el movimiento de derechos humanos. Éstas no son inmediatamente reconocibles en una visión amplia del conglomerado urbano ni serían perceptibles desde una toma aérea; pero son estas pequeñas memorias,

---

<sup>11</sup> Posturas sostenidas por Elke Gryglewski (Centro de Documentación de la Casa de la Conferencia de Wannsee) y Reiner Klemke (director del área encargada de memoriales en el gobierno de la ciudad de Berlín) en el simposio *Culturas urbanas de la memoria: Berlín y Buenos Aires*, Academia Europea de Berlín, junio 2005.

apoyadas en gestos cotidianos, los que componen la trama mayor de la memoria y sin la cual ésta no encontraría cobijo en la ciudad.

## **Bibliografía**

AA.VV. *Stolpersteine für die von den Nazis ermordeten ehemaligen Nachbarn aus Friederichshain und Kreuzberg*, Berlin, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 2002.

AA.VV. *Escultura y Memoria. 665 proyectos presentados al concurso en homenaje a los detenidos, desaparecidos y asesinados por el terrorismo de Estado en Argentina*, Buenos Aires, Comisión Pro Monumento a las víctimas del terrorismo de Estado/Eudeba, 2000.

Brodsky, Marcelo, “Memorias distantes”, *Ramona. Revista de artes visuales*, N° 19/20, Buenos Aires, diciembre 2001, 79-80.

Bruzzone, Gustavo, “La obra de Boltanski ya realizada por Página/12”, *Ramona. Revista de artes visuales*, N° 19/20, Buenos Aires, diciembre 2001, 81.

Dolff-Bonekämper, Gabi, “Sites of Hurtful Memory”, *The Getty Conservation Institute Newsletter*, Vol. 17, N° 2, Los Angeles CA, 2002, 4-10.

Endlich, Stefanie/Lutz, Thomas, *Gedenken und Lernen an historischen Orten. Ein Wegweiser zu Gedenkstätten für die Opfer des Nationalsozialismus in Berlin*, Berlín, Landeszentrale für politische Bildungsarbeit, 1998.

Gonzalez Bombal, María Inés, “Derechos humanos: la fuerza del acontecimiento”, VV.AA., *Discurso político. Lenguajes y acontecimientos*, Buenos Aires, Hachette, 1987, 145-166.

Heesch, Johannes/Braun, Ulrike, *Orte erinnern. Spuren des NS-Terrors in Berlin. Ein Wegweiser*, Berlín, Nicolai, 2003.

Jelin, Elizabeth, “La política de la memoria: el Movimiento de Derechos Humanos y la construcción democrática argentina”, AA.VV., *Jucio, castigos y memorias. Derechos humanos y justicia en la política argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1995, 101-146.

Ladd, Brian, *The Ghosts of Berlin. Confronting German History in the Urban Landscape*, Chicago, The University of Chicago Press, 1997.

Longoni, Ana/Jelin, Elizabeth, “Siluetas”, en *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*, Madrid, Siglo XXI, 2003, 69-77.

Schindel, Estela, “Tumbas de papel”, *Chasqui*, N° 27, Quito, 1997, 68-72.

Silvestri, Graciela, “Memoria y monumento“, *Punto de vista*, N° 64, Buenos Aires, Agosto 1999, 42-44.

Vezzetti, Hugo, *Memoriales del terrorismo de Estado en Buenos Aires: representación y política*, ponencia presentada al simposio *Culturas urbanas de la memoria: Berlin y Buenos Aires*, Berlín, mimeo, junio 2005.

Young, James E. *The texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*. New Haven/ London, Yale University Press, 1993.