

## II. PRÁCTICA Y ESTÉTICA



# Las piedras de la memoria

YAYO AZNAR

(FAcultad de Geografía e Historia, UNED)

## The Stones of memory

### RESUMEN

*El funcionamiento de los memoriales como lugares que recogen una memoria colectiva puede ser, como mínimo, problematizado. A lo largo del texto se reflexiona sobre la compleja relación que se establece entre la memoria y la historia no sólo en estas construcciones, sino también en otras propuestas plásticas que han establecido determinados criterios sobre un problema que está poniendo en crisis nuestra ajustada manera de mirar el pasado.*

### PALABRAS CLAVE

*Memorial, memoria colectiva, memoria e historia, arte y memoria*

### SUMMARY

*The device of memorials as places to keep a collective memory could be, at least questioned. In all over the text I reflect about the complex relationship between memory and history, not just in those buildings, but also in other visual approaches that are creating new criteria, questioning, challenging and putting in crisis our narrow way to look at the past.*

### KEY WORDS

*Memorial, Collective memory, Memory and History, Art and Memory*

*Ninguna historia puede ser contada.  
Ninguna historia que valga la pena  
ser contada.*

Roa Bastos

Los desastres de la guerra, de las guerras, de una política una y otra vez desquiciada. Goya fue uno de los primeros en desear que lo que se recordara de las guerras no fueran las victorias, los actos heroicos, las muertes ejemplares, sino los desastres, los horrores. Y en ese deseo tan contemporáneo encontró una primera dificultad, nunca solucionada, que parece empeñada en trabajar contra el propio recuerdo. Pretende, en otras palabras, que a través de su testimonio, seamos capaces de reaccionar ante un suceso que no hemos visto. Y la imagen puede hacer

eso, si entendemos, con Gombrich<sup>1</sup>, que «cada evento que actúa sobre la materia viviente deja en ella una huella que Semon llama *engrama*. La energía potencial conservada en este *engrama* puede, en determinadas circunstancias, ser reactivada y descargada; en ese caso decimos que el organismo actúa en cierto modo porque 'recuerda' el evento precedente». Porque es cierto que las imágenes cristalizan una carga energética y una experiencia emotiva que sobreviven como una herencia transmitida por la memoria social y que se pueden volver efectivas a través del contacto con la voluntad selectiva de una época determinada. Todo Warburg está alrededor de esta afirmación. Pero también es cierto que, en el caso de Goya, existe un deseo, tan contemporáneo como pedagógico, de «no olvidar», de que la memoria vuelva a ser «la capacidad de reaccionar». Y nosotros no sabemos hasta qué punto estamos hablando de memoria o de historia.

Porque para todo esto Goya está obligado a asegurar (en el Desastre 44, como todo el mundo sabe) que *lo vio*, y como lo vio nos lo quiere contar con la pretensión de salvarlo así del olvido. Pero, ¿qué es lo que va a salvar del olvido? ¿lo que vio? ¿lo que construyó con lo que vio? ¿la memoria de cada uno de los muertos, eternamente anónimos, que pueblan sus grabados como atrapados allí, contando siempre lo mismo, lo que ya sabemos, lo que Goya dice que vio? Aunque la verdad es que el pintor no lo vio. Vio cosas, es cierto, pero a estas alturas parece ya indiscutible que los grabados son una creación, una construcción en definitiva, que se limita a tomar los acontecimientos como punto de partida. Su posición como testigo es tan discutible como sospechosamente limpia. Muy cerca pero demasiado lejos.



*Yo lo vi.*

Lámina 1.- Francisco de Goya, *Los desastres de la guerra*, número 44 (Yo lo vi), 1810-1820.

<sup>1</sup> GOMBRICH, E.H., *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, Madrid, Alianza, 1972, p. 242.

El testigo es siempre un tercero (el término latino *testis* deriva, según los etimologistas, de un arcaico *tristis*, que significa «aquel que se tiene como tercero»). Un tercero que puede parecer que está en condiciones de ofrecer un testimonio que salvará la memoria frente a la gran narración de la historia. Sin embargo, el hecho de que la narración vaya por cuenta de terceros es en sí mismo un problema porque esos terceros relatan siempre cosas que han visto pero que de ninguna manera han podido experimentar. Ya nos explicó Agamben<sup>2</sup> que el testigo lo es siempre por delegación y quien asume esa carga debe saber de su imposibilidad. En realidad, puede parecer que no importa si Goya lo vio o no lo vio, pero lo cierto es que esa pretensión está en la potencialidad de su poética. Y es una pretensión, como mínimo, ambiciosa. El mismo Agamben llega a definir al testigo, *testis*, como «un observador 'eterno' cuya función se limita siempre a repetir y a mostrar de nuevo el sistema por el que el Yo es aquella parte instantánea que se cree el Todo»<sup>3</sup>. Pero sigamos un poco más a Agamben: el testimonio se presenta como un proceso en el que participan, por un lado, el superviviente (que puede hablar pero que no tiene nada interesante que decir) y, por otro, el que «ha tocado fondo» (que tiene mucho que decir pero que no puede hablar porque está muerto). Entonces, no hay un titular del testimonio. Sólo hay una zona de indeterminación en la que el verdadero testigo queda falseado por la figura del autor. Y es que el testimonio es siempre un acto de autor, y cuando se impone esa autoridad la memoria empieza a desdibujarse, si no a ocultarse. Los dibujos, los grabados, de puro sólidos, también pueden ser piedras, piedras sobre una memoria que ahora deviene historia por encima de unos cuerpos tan destrozados como contruidos. Y es que de construcciones es de lo que estamos hablando, de construcciones que además pretenden ser testigos.

Eso lo sabía muy bien Picasso, que no necesitó *ver* el bombardeo de la ciudad de Guernica más allá de lo que le mostraban los periódicos. Porque Picasso no es un testigo, es un historiador. Y sus víctimas no son anónimas porque no pueden tener nombre. Las víctimas de Picasso son signos, sólo son tipos: mujeres, niños, animales... todos indefensos, todos civiles, todos sin nombre, todos sin existencia. Saramago<sup>4</sup> buscaba incansablemente nombres en los archivos de la muerte para bucear en sus historias. Demasiado cerca de Foucault. Picasso no necesita nombres para contar la parte ideológica de una gran historia de víctimas y verdugos, de inocentes y monstruos. Sólo necesita construir inteligentemente *El Guernica* y saber instalarlo en el Pabellón de España en la Exposición Internacional de París en 1937, nada más entrar, en el pórtico de la planta baja al lado de una fuente de mercurio que Alexander Calder tituló *Almadén*.

Cuando Sert llamó a Calder, lo único que quería era que hiciera un diseño diferente al de la aburrida fuente de mármol blanco con mercurio que ya se había uti-

---

<sup>2</sup> AGAMBEN, G., *Lo que queda de Auschwitz*, Valencia, Pre-Textos, 2000.

<sup>3</sup> AGAMBEN, G., *La potencia del pensamiento*, Barcelona, Anagrama, 2008.

<sup>4</sup> SARAMAGO, J., *Todos los nombres*, Madrid, Santillana, 1997.

lizado en la Exposición Internacional de Sevilla en 1929. En *Almadén*, el mercurio mezclado con un poco de agua (evidentemente para aumentar su fluidez) caía, desde un tubo, formando tres cascadas, en tres bandejas. Una de ellas golpeaba la palabra *Almadén* que colgaba de una larga varilla, imprimiéndole un movimiento constante. Y es que Almadén no era una cuestión sin importancia. En aquel momento lo que realmente estaba poniendo nerviosos a los aliados de Franco era la desesperante lentitud con la que se estaba desarrollando el asalto al llamado «cinturón de hierro» que protegía Bilbao, lo que les hacía temer un peligroso parón en la ofensiva. Y ellos tenían prisa. Entre las condiciones para la participación de Hitler y Mussolini en la guerra civil española era de una absoluta prioridad el envío de grandes cantidades de mineral de hierro, cobre y otras materias primas necesarias para la industria de la guerra desde una serie de minas entre las que destacaban las de Vizcaya. Las minas de mercurio de Almadén no eran, en este sentido, ninguna nimiedad. La explotación de estas minas, una de las mayores riquezas del Estado español en ese momento, había sido históricamente una cuestión de poder y su control siempre había estado muy disputado. De hecho, Almadén fue un objetivo fundamental en la ofensiva del ejército franquista durante marzo de 1937, y el fracaso de aquel ataque fue celebrado por la República como un símbolo de inquebrantable resistencia. La fuente de Calder, a los pies del *Guernica* adquiere, así, un significado nuevo. Como ha señalado Juan Antonio Ramírez<sup>5</sup>, el mercurio agitaba la palabra *Almadén* como se hace con una bandera victoriosa mientras *El Guernica* hablaba de la barbarie fascista. Por eso el lienzo aparece cerrado completamente en su parte inferior y limitado por los lados (un definido lugar para las víctimas), pero francamente abierto por arriba. La cola y los cuernos del toro, los brazos de la mujer cayendo, el relinchar del caballo... casi todos los elementos de la composición contribuyen a crear numerosas brechas o aperturas hacia lo alto. Entonces aparece un segundo centro de gravedad fuera del espacio material del mural, allí donde sabemos que se origina lo que está sucediendo abajo, allí donde se esconden los aviones que no vemos pero que son los causantes del estrago, allí donde están los monstruos dejados, como tales, sin representar, confiados a la inagotable imaginación dirigida de un espectador que debe tener muy claro su partido.

Picasso, en realidad, nos está contando un gran relato una y otra vez. La historia no debe olvidarse, pero olvidamos, porque siempre lo hacemos, esas zonas grises en las que Hannah Arendt<sup>6</sup> quiere ver «la indecible banalidad del mal». Desde una posición así podemos encontrar problemas en cualquiera de los memoriales del Holocausto e incluso en las visitas guiadas a la Escuela de Mecánica de la Armada en Argentina. Los memoriales son en sí mismos una experiencia. La cuestión no es cómo sentir la experiencia de un memorial, sino cómo abrirlo y me

<sup>5</sup> RAMÍREZ, J. A., *Acerca de unas lágrimas (Otra historia con Guernica)*, Madrid, Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, Universidad Autónoma de Madrid, vol. XIII, 2001.

<sup>6</sup> ARENDT, H., *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*, Barcelona, Lumen, 1999.

temo que, al final, ésta sea una decisión estrictamente personal. Porque en los memoriales siempre están las víctimas, los nombres de todas (ésta es la pretensión) las víctimas aunque no están sus cuerpos. Aparecen a veces incluso algunas de sus historias, como en el de Berlín, pero nunca están los verdugos porque sería impensable poner unos nombres al lado de los otros. Los verdugos siempre sobrevuelan el memorial, como en *El Guernica* presentes en su ausencia, como productores de un horror sobre el que probablemente tendrían mucho que decir. Y como productores devienen inhumanos, monstruos, cuando Hannah Arendt los quiere humanos, profundamente humanos, porque entiende que ésta es la única forma de evitar el espejismo de la distancia de unos seres a los que deseamos más ajenos de lo que en realidad podrían ser.

A estas alturas el problema parece bastante claro. Los memoriales pretenden hablar de la memoria, no de la historia. La cuestión es si lo consiguen. La memoria y la historia son dos cosas diferentes, sin duda, pero con unas siempre extrañas relaciones. Es obvio que desde hace tiempo nos preocupa la memoria, que nos preocupa no sólo recordar, sino cómo recordar (cómo no olvidar, no convertir todas aquellas cosas en un simple cuento indoloro) porque en ese «cómo» puede estar la clave. Tenemos miedo a olvidar y lo cierto es que la historia como disciplina no nos ayuda mucho. Esto ya lo tenía muy claro Kracauer en los años veinte. La práctica académica del historicismo cree que *siempre puede atrapar la realidad histórica reconstruyendo el curso de los eventos en su sucesión temporal, sin interrupciones*. Y muchas veces ayudada por la fotografía, el documento fotográfico. Pero la memoria no es esto. La fría sucesión temporal de los acontecimientos no puede ser la memoria. La profecía de Kracauer<sup>7</sup> parece haberse cumplido: efectivamente, la memoria está sitiada.

Y quizás los memoriales sean algunos de los lugares en los que podemos tener la sensación de que la historia está ejerciendo ese acoso sobre la memoria. En ellos no podemos hablar de una «memoria externalizada» en el sentido en que lo hace Van Alphen<sup>8</sup> porque no se priorizan momentos de una vida privada alrededor de la que aparecen detalles que nos señalan en qué momento histórico está implicada esa vida. Los memoriales son construcciones históricas impuestas sobre las vidas privadas. En ellos, a pesar de su nombre, la memoria deviene historia y en los pocos que se preocupan de contarnos la biografía de las personas a las que están dedicados, éstas sólo parecen ser afluentes que confluyen inevitablemente en el gran relato final de la historia, una historia, eso sí, ahora mucho más emocionada y evidentemente alimentada por una «escucha» de los testimonios por parte de un historiador que, en palabras de Roland Barthes, «recoge un *en-otra-parte* de su discurso y lo refiere»<sup>9</sup>. En este sentido es importante la herramienta de

---

<sup>7</sup> KRACAUER, S., *Photography*, en *The Mass Ornament: Weimar Essays*, Cambridge, Harvard U.P., 1995.

<sup>8</sup> VAN ALPHEN, E., *Hacia una nueva historiografía: Peter Forgács y la estética de la temporalidad*, Madrid, Estudios Visuales, 2008.

<sup>9</sup> BARTHES, R., «El discurso de la historia» en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1987, p. 164.

la fotografía. La lección de Barthes<sup>10</sup>, el «esto ha sido», no podía ser obviada. La historia se impone así sobre el memorial y, con la memoria como gran perdedora, sólo nos queda el relato de nuevo de víctimas y verdugos, inocentes y monstruos.

Porque la historia, como muy bien ha visto Barthes<sup>11</sup>, por su propia estructura, tiene un discurso esencialmente ideológico o, para ser más precisos y en sus propias palabras, «imaginario, si entendemos por imaginario el lenguaje gracias al cual el enunciante de un discurso (entidad puramente lingüística) 'rellena' el sujeto de la enunciación (entidad psicológica o ideológica)». Por lo que, siguiendo al mismo autor, desde esta perspectiva resulta comprensible que la noción de «hecho histórico» haya suscitado a menudo cierta desconfianza. «A partir del momento en que interviene el lenguaje (¿y cuándo no interviene?) el hecho sólo puede definirse de manera tautológica: lo anotado procede de lo observable, pero lo observable (...) no es más que lo que es digno de memoria, es decir, digno de ser anotado». En nuestros memoriales parece que los «monstruos» no son dignos de ser anotados (ni siquiera por ausencia) si resulta que, al final, son normales y corrientes. Los monstruos sólo pueden ser anotados como monstruos y las víctimas como víctimas. Sin excepciones, sin zonas grises. Ya lo decía Nietzsche: «No hay hechos en sí. Siempre hay que empezar por introducir un sentido para que pueda haber un hecho»<sup>12</sup>.

El Memorial por las víctimas del Holocausto de Berlín, al lado de la puerta de Brandenburgo, diseñado por Peter Eisenman y abierto al público desde el año 2005, es un enorme campo de diecinueve mil metros cuadrados cubierto por dos mil setecientos once losas de hormigón de diferentes tamaños. Como un gran cementerio increíblemente ordenado. Hormigón sobre hormigón, oculta debajo un subterráneo que contiene los nombres, las fotos y algunas historias personales de todas las víctimas judías del Holocausto conocidas, obtenidas del museo israelí Yad Vashem. Parece claro que por encima de esos nombres se impone la gran narración de una historia. Incluso, en este caso, nos puede venir a la cabeza la clásica tesis de Worringer<sup>13</sup> cuando hablaba de la arquitectura funeraria egipcia y veía en ella el deseo inconsciente de los egipcios de enterrar bien a sus muertos para que nunca pudieran salir. Tentador, desde luego, leer los memoriales desde la intención inconsciente de que los muertos nos hablen lo menos posible y que queden sólo como nombres especiales en un gran relato. Y así, las historias personales no pueden entrar en tensión con el tiempo histórico, porque son el tiempo histórico. En los memoriales nosotros y otros somos los «observadores eternos», testigos para siempre de unos testigos que, como muy bien señalaba Agamben, se han convertido en un Todo.

<sup>10</sup> BARTHES, R., *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1990.

<sup>11</sup> BARTHES, R., *Op. Cit.*, 1987, p. 174.

<sup>12</sup> NIETZSCHE, F., *La Gaya Ciencia*, Barcelona, El Barquero, 2003.



Lámina 2.- *Memorial por las víctimas del Holocausto*, Berlín, 2005.  
Fotografía Pedro Castrortega.

El Memorial a los Veteranos de Vietnam que hizo Maya Lin en un parque público de Washington en 1982, anda también muy cerca de todo esto. Cerca, porque a diferencia de los decimonónicos monumentos al soldado desconocido, Maya Lin también se empeña en individualizar los nombres de los muertos en un enorme y largo muro. Cuando caminas a su lado, el parque y el cielo desaparecen. Sólo está el muro, reflejando tu imagen, como un espejo, por debajo de los nombres de los que murieron. Testigo, de nuevo, de unos testigos, reflejado ahora en ellos, como un Narciso. Reflejado en cincuenta y ocho mil ciento setenta y cinco nombres dispuestos en orden cronológico (la muerte tuvo una secuencia muy concreta en Vietnam sobre la que no se dan más pistas), en setenta paneles a lo largo de los cuatrocientos noventa y cuatro pies de longitud del muro. Es una individualización seriada, muy militar y, de nuevo, petrificada. Aunque por lo menos mantiene los pies en la tierra. En el Memorial a las víctimas del atentado del 11 de marzo que se ha construido en Madrid, sus nombres vuelan hacia el cielo, salvados definitivamente. El hormigón es ahora una escalera hacia un lugar mejor y los evidentes tintes religiosos de la propuesta no dejan de tener el efecto consolador que toda religión busca cuando de la muerte se habla. Impensable que, como en el cuento de Rabelais<sup>14</sup>, esos nombres se descongelen y empiecen a emitir sonidos, aunque sea inconexos.

---

<sup>13</sup> WORRINGER, W., *El arte egipcio*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión SAIC, 1972.

<sup>14</sup> RABELAIS, *Los viajes de Gargantúa*, Madrid, Cátedra, 1999.



Lámina 3.- Maya Lin, *Memorial a los Veteranos de Vietnam*, Washington, 1982.

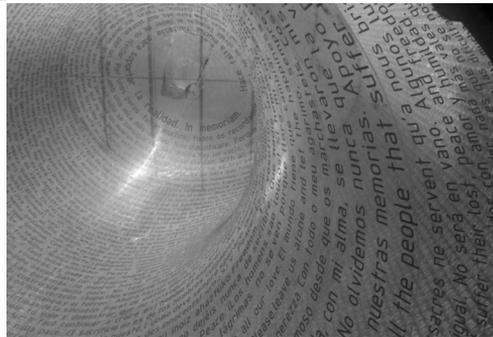


Lámina 4 y 5.- *Memorial a las Víctimas del 11 de Marzo de 2004*, Madrid, 2007.  
Fotografías Dolores Fernández

A estas alturas sigue estando claro, insisto, de que de lo que quieren hablar los Memoriales, con mucha dificultad, es de la memoria. Quizá ahora sea pertinente contar el relato de la invención del arte de la memoria siguiendo la narración inicial de Yates, quien a su vez parafrasea a Cicerón<sup>15</sup> en *De Oratore*. La historia es

<sup>15</sup> CICERÓN, *El orador perfecto*, México, Universidad Autónoma de México, 1999.

como sigue: en un banquete en Tesalia, el poeta Simónides de Ceos cantó los elogios del anfitrión y de los dioses gemelos Cástor y Pólux. Al terminar, el anfitrión, disgustado, contestó de mala manera al poeta que le pagaría sólo la mitad del poema y que el resto se lo cobrara a los dioses. En ese momento, Simónides fue interrumpido por un mensajero con el pedido de salir del banquete para atender a dos jóvenes que le estaban esperando fuera. Mientras buscaba a los misteriosos visitantes, el techo de la casa se derrumbó y murieron todos los invitados, quedando además absolutamente irreconocibles. Simónides recordaba el lugar exacto donde estaba sentado cada uno de ellos y, gracias a eso, los familiares pudieron recuperar a sus muertos. Tal vez Cástor y Pólux recompensaron al poeta por su homenaje, salvándole la vida, pero lo importante del relato es la invención de la mnemotecnica, el mejor premio. Se pueden utilizar pequeños o grandes (a veces monumentales) trucos mnemotécnicos para recordar y el arte de la memoria se inventa, entonces, como un modo de recuperar la identidad de los muertos. Cada cuerpo en su sitio exacto.

Porque en realidad así empezaron a elaborarse los memoriales: en los lugares exactos. Aunque en la República Federal de Alemania, el primer memorial por las víctimas del Nacionalsocialismo se inauguró en 1962 en el Palacio de Oberhausen, ya en mayo de 1965 fue abierto el memorial del campo de concentración de Dachau, y en 1966 el de Bergen-Belsen. Todos ellos fueron intervenidos, de una u otra forma, con el objeto de convertirlos en máquinas para la memoria. Y, sin embargo, las piedras solas, las «piedras ruinas», ya son muy habladoras. Por la misma época (en 1961) Alexander Kluge realiza su corto titulado *Brutalidad en piedra*. El edificio del Congreso del Partido Nacionalsocialista en Nuremberg está filmado tal y como se conservaba en esa época, vacío. Y esos edificios desiertos «en calidad de pétreos testigos, evocan una época que desembocó en la peor tragedia de la historia alemana»<sup>16</sup>. Y lo evocan todo: los discursos, las canciones, las aspiraciones megalómanas de Hitler...incluso el testimonio de un comandante de Auschwitz. Evocan para que podamos imaginar, para que Kluge pueda imaginar, como le hubiera gustado a Didi-Huberman<sup>17</sup>. Y, sin embargo, en esas piedras sin tocar, simplemente filmadas, la memoria sólo se activa con la imaginación (en ese tiene razón Didi-Huberman), pero la imaginación también se deshace en las palabras.

Lo cierto es que a partir de los años setenta se fueron inaugurando muchos más memoriales en diferentes campos de concentración. Los lugares exactos pero extraños, ajenos. Un lugar «otro»: una heterotopía. Un lugar fuera de todo lugar, pero localizable. «Un lugar otro respecto a los lugares culturales ordinarios, pero que sin embargo está en conexión con todo el conjunto de la sociedad»<sup>18</sup>. Im-

---

<sup>16</sup> KLUGE, Alexander, *Brutalidad en piedra*, 1961. Texto introductorio de la película.

<sup>17</sup> DIDI-HUBERMAN, G., *Imágenes pese a todo*, Barcelona, Paidós, 2003.

<sup>18</sup> FOUCAULT, M., *Espacios otros. Utopías y heterotopías*. Conferencia radiofónica pronunciada por Foucault el 7 de diciembre de 1966 en France-Culture, y luego desarrollada en otra conferencia pronunciada el 14 de marzo de 1967 en el Centre d'études architecturales de Paris. Publicada en *Fractal* ([www.mxfractal.org/RevistaFractal48MichelFoucault.html](http://www.mxfractal.org/RevistaFractal48MichelFoucault.html)) en septiembre de 2011.

pugnaciones, al fin, míticas y reales del espacio en el que vivimos, «destinadas a borrarlo, compensarlo, neutralizarlo o purificarlo». La purificación es fundamental.

Otros mundos, entonces, de los que quizás se espera un nuevo lenguaje, un lenguaje «nacido allí». Es probable que a eso se refiera Primo Levi<sup>19</sup> cuando nos expone como en muchas ocasiones los supervivientes de los campos de concentración nazis llegaron a notar lo poco que se usan las palabras en la descripción de sus experiencias. Él se explica esa «pobre recepción» por el hecho de que ahora vivimos en una civilización de la imagen, registrada, multiplicada, televisada, en la que el público, particularmente los jóvenes, se benefician menos de la información escrita. Y es cierto. Pero también sabe que en todos los informes se encuentran expresiones tales como «indescriptible», «inexpresable», «las palabras no son suficientes», «se necesitaría un lenguaje para...». Porque lo cierto es que no es indecible lo que de ningún modo puede ser registrado en el lenguaje, sino aquello que, en el lenguaje, sólo puede ser nombrado. «El discurso no puede decir lo que el nombre ha llamado», asegura Agamben<sup>20</sup>. «Esto era», dice Primo Levi, «de hecho, nuestro pensamiento diario; el lenguaje es para la descripción de la experiencia diaria, pero aquí estamos en otro mundo, aquí se podría necesitar un lenguaje 'de ese otro mundo': un lenguaje nacido aquí». «Palabras que tengan voz», pedía Roa Bastos, «palabras que subsistan solas, que lleven el lugar consigo»<sup>21</sup>. No le demos más vueltas. Para lo que sucedió en los campos suele entenderse como imprescindible un nuevo lenguaje (o ningún lenguaje) y los memoriales no parece que puedan hacer nada en este sentido. Ha quedado claro que entendemos ese lugar como una heterotopía y las heterotopías, como ya ha señalado Foucault<sup>22</sup>, «zapan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto o aquello, porque quiebran los nombres comunes o los encabalgan, porque arruinan de antemano la «sintaxis», y no sólo la que construye las frases, la menos manifiesta, [sino también] las que mantiene unidas (juntas y enfrentadas unas con otras) las palabras y las cosas».

Y volvemos al problema de la historia porque podemos llegar así a esa paradoja que, en palabras de Barthes<sup>23</sup>, «regula toda la pertinencia del discurso histórico», a saber: lo que realmente sucedió no tiene nunca una existencia que no sea lingüística (es decir, el discurso histórico) pero lo curioso es que siempre lo leemos como si ese discurso fuera una «copia» pura y simple de lo que «realmente ocurrió», situado esto último en un campo extraestructural, el de la realidad. Parece obvio que a esto es a lo que se refiere Primo Levi porque este tipo de discurso es, sin duda, el único en que el referente se ve como exterior al discurso, sin que jamás, sin embargo, sea posible acercarse a él fuera de ese discurso. De manera, concluye Barthes<sup>24</sup>, que habría que interrogarse con más precisión sobre el lugar

<sup>19</sup> LEVI, P., *Prefacio*, en *Revisitando i lager*, catálogo de la exposición, Milán, Idea, 1985.

<sup>20</sup> AGAMBEN, *La potencia del pensamiento*, Barcelona, Anagrama, 2008, p. 158.

<sup>21</sup> ROA BASTOS, *Yo El Supremo*, Madrid, Alfaguara, 2005.

<sup>22</sup> FOUCAULT, M., *Prefacio de Las palabras y las cosas*, 1966.

<sup>23</sup> BARTHES, R., *Op. Cit.*, 1987, p. 174.

<sup>24</sup> BARTHES, R., *Op. Cit.*, 1987, p. 175.

de la «realidad» en esta estructura discursiva. Y «la realidad no es nunca otra cosa que un significado informulado». Por eso Barthes habla del «efecto de realidad». Para entendernos, en el caso de los memoriales, plagados de testimonios, cuando el discurso «objetivo» se enfrenta con la «realidad» de los testimonios, nunca deja de producir un nuevo sentido. Pero este nuevo sentido (el pertinente, al final, para todo discurso histórico según Barthes), «es la propia realidad, transformada subrepticamente en significado vergonzante: el discurso histórico no concuerda con la realidad, lo único que hace es significarla, no dejando de repetir *esto sucedió*». Y lo cierto es que el prestigio del *sucedió* tiene una importancia y una amplitud verdaderamente históricos porque «una vez secularizada la reliquia ya no detenta más sacralidad que la propia sacralidad ligada al enigma de lo que ha sido, ya no es y se ofrece a la lectura, no obstante, como signo presente de una cosa muerta». Signo, al final, como los que utiliza Picasso en su *Guernica*, signos que alimentan una historia prácticamente sin fisuras. Y ahí se nos quedan todas esas vidas alimentando el sentido de la historia porque lo cierto es que desde Goya, sin ellas, sin las víctimas, sin sus testimonios, ya no es posible hacer historia.

Pero volvamos a los sitios exactos, extraños, a los «lugares otros». Allí estamos cuando hablamos de la ESMA argentina. En marzo de 2004 la Escuela de Mecánica de la Armada, el lugar en el que «desaparecieron» más de cuatro mil de las treinta mil víctimas de la dictadura argentina, fue cedida al Gobierno de la ciudad de Buenos Aires para la construcción de un museo. Muchas fueron las discusiones sobre cómo hacer tal cosa. Aunque el modelo acabó siendo, obviamente, el de los anteriores memoriales en los campos de concentración europeos, aquí se decidió no reconstruir nada y dejar, casi literalmente, el lugar desnudo. En el 2007 la zona se transformó en el Espacio para la Memoria y la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos. La decisión había sido muy clara: en el Casino de Oficiales, el espacio central de alojamiento y tortura de los secuestrados, las paredes se siguen mostrando desnudas con la intención de mantener intactos los lugares en los que permanecían los detenidos-desaparecidos. En un intento de alejarse del simulacro, todos los espacios están hoy vacíos. No hay reconstrucción, como en Auschwitz, que reproduzca su funcionamiento como centro de detención y exterminio. Sólo hay carteles con información, testimonios y planos. En el resto de los edificios conviven diferentes iniciativas culturales y educativas.

En un seminario sobre *Tradiciones en pugna: el difícil proceso de construcción de una nación* que se celebró allí, el peso del lugar quedó muy claro. Horacio González, director de la Biblioteca Nacional de Argentina, puso el dedo en la llaga cuando habló de «la pregunta del umbral», ésa que todos se hacen cuando cruzan las puertas de entrada: a dónde entramos cuando entramos a la ESMA. Porque esa sería la discusión pertinente. Parece claro: cuando entramos en la ESMA, entramos en un lugar de purificación. Un lugar en el que podemos entrar pero del que, al mismo tiempo, estamos excluidos. Otra vez la heterotopía.



Láminas 6 y 7.- *Espacio para la Memoria y Promoción y Defensa de los Derechos Humanos*, Buenos Aires, 2007. Fotografías Alicia Alted Vigil.

Desde el hall de entrada del Casino se ve El Dorado, un salón de unos treinta y cinco metros donde se planificaban los secuestros. Un puesto de guardia controlaba con cámaras todos los movimientos de la Pecera, que estaba en el tercer piso. En el sótano están las mazmorras con techos bajos, de hormigón. La casi totalidad de los detenidos que ingresó a la ESMA lo hizo por aquí y desde aquí también se hacían los «traslados», los vuelos de la muerte. En el tercer piso, los techos son a dos aguas, con poca luz y vigas de metal. Allí había unos treinta y cinco habitáculos donde se recluía a los secuestrados. Los marinos los llamaban «camarotes». Los detenidos estaban separados entre sí con una madera de un metro de alto: no se podían ver y no podían hablar con quien estuviera a su lado. Cerca de allí, la maternidad.

Al final, la vacía rutina del crimen. Imposible no pensar en los verdugos conviviendo día y noche con sus víctimas. Algunos testimonios de las trescientas personas que consiguieron sobrevivir nos hablan de ello: de partidos de fútbol compartidos, de largas conversaciones, de comidas, de cumpleaños... Otras rutinas en

el contexto de la rutina del crimen. Y la rutina, ya se sabe, es algo característico de hombres ordenados y obedientes. De hecho, cada verdugo era un ejecutor parcial que no tenía ningún control sobre el proceso en su conjunto, tal como ha señalado Pilar Calveiro<sup>25</sup>. Las acciones están fragmentadas y las responsabilidades se diluyen. «Las cabezas dan unas órdenes con las que no toman contacto. Los ejecutores se sienten piezas de una complicadísima maquinaria que no controlan y que puede destruirlos». Así es como se convive en medio de la masacre. Demasiado humano. «Quizás la mayoría de los perpetradores eran gente ordinaria, parte de una burocracia que realizaba su trabajo con empeño rutinario, empujados por motivaciones y cálculos igualmente ordinarios. Algo que es más intranquilizador que la imagen del verdugo depravado y disociado de la gente común», dice Hugo Vezzetti<sup>26</sup>. Y volvemos a pensar en «la indecible banalidad del mal», en el pequeño y ambiciosillo Eischmann cumpliendo su trabajo con un tesón digno de elogio, casi a punto de ser nombrado empleado del mes. Un trabajo mecánico: cuestiones de traslado, como las que se llevaban a cabo en el campo de tránsito de Westerbork. En una película muda rodada por el fotógrafo prisionero Rudolf Breslauer<sup>27</sup>, que recuperó Harum Farocki en la obra *Respite* (2007), aparecen soldados de la SS en el andén de una estación recibiendo a un tren que llega de Amsterdam. Y allí, haciendo su «tranquilo» trabajo «dan la sensación de ser inofensivos», afirma Farocki. Es sólo trabajo.



Lámina 8.- Rudolf Breslauer, *Westerbork, 1942-1944* (imagen tomada de la filmación).

De hecho, en las escenas filmadas en el interior del campo, todo el trabajo lo hacen los mismos judíos. Los soldados de la SS apenas aparecen. Sólo en las es-

---

<sup>25</sup> CALVEIRO, P., *Poder y desaparición. Los campos de concentración en la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1998.

<sup>26</sup> VEZZETTI, H., *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en Argentina*, Siglo XXI Editores, 2002.

<sup>27</sup> Se pueden ver fragmentos en las páginas siguientes: <http://www.auschwitz.nl/paviljoen/deportatie/westerbork-1942-1944/breslauer>; <http://www.geschiedenis24.nl/speler.program.7096324.html> [consulta 2/2/2012]

cenos de la estación, cuando recibían a los que llegaban o despedían a los que partían a los campos de Auschwitz, Sobidor o Bergen-Belsen. Y así continuaba la rutina de aquellos seres humanos: trabajando, descansando, haciendo gimnasia... pura rutina entre los que llegaban y los que partían, en pleno centro de la «zona gris». Es cierto que estas imágenes se ven poco. Quizás, como prefiere pensar Farocki, «para evitar dar una falsa impresión de los campos».



Láminas 9, 10.- Rudolf Breslauer, *Westebork*, 1942-1944 (imágenes tomadas de la filmación).