

Performance cultural argentina
La obra-en-acción de las “baldosas de la memoria” en Buenos Aires

Sainy C. B. Veloso
Universidade Federal de Goiás
UFG/Brasil
sainyveloso@yahoo.com.br

La obra-en-acción

Imposible hablar de arte público sin la inquietud de su vaguedad, a pesar de ser una acción artística de un hacer en un espacio público marcadamente histórico. Cuando hablamos de su trayectoria histórica hacemos referencia a los arcos, obeliscos, murales, pirámides, estatuas y torres de distintas épocas dispersos por todo el mundo en el espacio urbano para celebrar y recordar a personas importantes o grandes victorias, expresar y construir ideologías, entre otros fines.

La vaguedad de su concepto nos inquieta por su amplitud. Amplitud que se plasma por ejemplo en el diseño de ciudades como Brasilia, la capital brasileña. Esta fue concebida por el urbanista Lucio Costa (1902-1998) y el arquitecto Oscar Niemeyer (1928-2012) como un museo al aire libre¹ que mantuvo el compromiso tanto con el aspecto político como con el atractivo visual. Con este ejemplo, me refiero a Brasilia como una ciudad diferencial en medio de otras construcciones citadinas brasileñas y a su plano piloto ideado como una obra de arte.²

Otras ciudades brasileñas, en cambio, son objeto de proyectos artísticos y arquitectónicos para el arte público cuyo fin es reclasificar los espacios urbanos, revitalizar las zonas comunes agotadas o socialmente comprometidas y combinar la expresión individual del artista con el diseño urbano. Y a pesar de los problemas ideológicos, que subyacen en esta categoría de arte, es innegable -desde su conceptualización en la década de 1960- la

¹ Brasilia fue reconocida como patrimonio cultural de la Humanidad por la UNESCO en 1987 y declarada sitio histórico federal en 1990.

² Así concebida en 1959, por el crítico brasileño Mario Pedrosa en el Congreso Internacional Extraordinario de Críticos de Arte en Brasilia –la ciudad aún estaba en construcción- donde presentó un documento titulado “Brasilia, la nueva ciudad, la síntesis de las artes”.

característica de compromiso con los espacios urbanos con el objetivo de modificar el paisaje habitual, permanente o temporal de manera distinta a la del tradicional monumento conmemorativo. Así, el arte público se entrelaza con la intervención urbana por el espacio en común que comparten, a tal punto de no distinguirse de ella.

En Brasil tomamos como un marco de ese tipo de arte -teniendo en cuenta su término contemporáneo- el legado de las manifestaciones ambientales de Helio Oiticica (1937-1980). Este artista tiene entre sus propuestas un anti-arte experimental -fuera de los patrones convencionales y de los soportes tradicionales del cuadro y de la escultura- en dirección a los espacios urbanos y más allá de los museos y galerías. El anti-arte de Oiticica rompe con la relación pasiva del espectador, por medio de la obra-en-acción y lo invita a participar directamente en el trabajo. Así, el espectador es parte de la obra y el artista retira el arte del dominio absoluto de la imagen y lo transfiere al “cuerpo”, ampliado por otros elementos de la experiencia estética.

Tal vez, a partir de esta herencia pensamos en el arte público. No como un gran “Arte” sino como una acción colectiva, urbana y creativa que produce fuerzas de resistencia a la historia oficial. Al mismo tiempo, estas acciones desestabilizan la velocidad y la prisa del transeúnte en la gran ciudad con el fin de redefinir su manera de sentir, pensar y vivir la vida y configuran la identidad por medio de un sistema de pertenencia. Públicamente, los actores sociales asumen posiciones y uniones potenciales de diálogo o de opinión, pues no constituyen una institución ni una organización ni un sistema. La esfera común se caracteriza por tener amplios horizontes abiertos y permeables y por ser un espacio que permite la construcción de opiniones y tomas de posiciones políticas (Habermas, 1997: 47). Por lo tanto, lo que en ese espacio une a personas o grupos son, como afirma Stuart Hall (2005: 12-13), los sentimientos en cuanto a las maneras cómo son representados o desafiados por sus sistemas culturales.

Siguiendo estas ideas, definimos el arte público como acciones colectivas de intervención en espacios comunes, de acceso a todos, para proporcionar visibilidad a alguna cuestión social hasta entonces acallada, para formar lazos de pertenencia y, consecuentemente, de la memoria social. Memoria social formada por recuerdos individuales o locales que, a partir de una situación de reunión o comunión entre personas o un pasado común compartido -pues se trata de sujetos sociales- crea intencionalidades estratégicas cuyo fenómeno es político y construido social e individualmente.

Cuando se trata de la memoria heredada, podemos afirmar además que existe una relación fenomenológica muy estrecha entre la memoria y el sentido de identidad (Pollak, 1992: 200-212). Acuerda con esta idea Jacques Le Goff (1997: 11-51) al considerarla base de lo que llamamos identidad, individual o colectiva, cuya búsqueda es una de las actividades fundamentales de las personas y las sociedades. Esta amalgama de memoria social depende de un hilo emocional entre las personas y apunta a otra forma de relacionarse, de marcar los encuentros y realizar rituales, en el sentido de lo que nos afecta, nos hace reconocer al otro y reconocernos en el otro.

Lo que nos afecta. Las intervenciones públicas y sus objetos

Hay una clase de objetos designada por Jean Baudrillard (2006: 27) como mitológica y que se opone a los objetos funcionales. Mientras estos son ricos en funcionalidad y pobres en significación -el autor se refiere con esto último a la actualidad y agotamiento de la vida cotidiana que sufren los mismos-, el objeto mitológico casi no tiene funcionalidad o si la tiene, es mínima. Pero su importancia es máxima en relación a la ascendencia o a la anterioridad de la creación de la naturaleza.

Por lo tanto, los objetos mitológicos mantienen un vínculo con la tradición, con la historia del ser humano y consecuentemente con la propia humanidad. La historia del arte demuestra que nuestros antepasados del Paleolítico creaban imágenes fijándolas miméticamente sin ninguna analogía. Con el transcurrir del tiempo, comenzaron un proceso de abstracción -a partir de la constatación de la diferencia entre ellos y el mundo exterior- trazando una correlación imaginaria para interpretar las formas externas. Para comunicarse, crearon signos, el código del lenguaje. Fue el surgimiento del pensamiento simbólico -inseparable del imaginario- que se convirtió, desde hace siglos, en lo más valioso que el humano fabricó.

El pensamiento mítico es una parte de la psiquis humana -la suma de los procesos conscientes e inconscientes de la persona- ya que dejar de simbolizar transformaría a las personas en máquinas o las retrotraería a las cuevas. Al mitificar, el individuo sale del campo del imaginario para entrar en el campo simbólico. Sin embargo, hablamos del signo mítico en su nivel secundario de significado, en adición al significado primario de

gran narrativa -como se explica arriba- , o sea, hablamos de fragmentos de relatos con una dimensión metafórica en oposición al tradicional relato histórico.

Sin embargo, nuestra sociedad de consumo en razón de la profusión de imágenes que se sustituyen a gran velocidad (Virilio, 1993b: 109), impide la significación del signo mítico -en su dimensión metafórica-, dado que no tenemos tiempo para elaborarla ni significarla. Así, valoramos solo lo que vemos en ellas.

A diferencia de los objetos funcionales, los signos míticos, por la (e)moción que suscitan, expresan su sentido en su atemporalidad sensiblemente abstracta y siguen el extremo opuesto del alardeado fin de los mitos y de los grandes relatos. Debido a que no serán consumidos, dan la impresión de estar fuera de la época de la sociedad de consumo e incitan a una temporalidad subjetiva, obtenida por la experiencia y no solo por una temporalidad objetiva producida por el pensamiento. Esta experiencia no es vivida en una realidad unidimensional sino en la temporalidad de los objetos.

De acuerdo a lo expuesto, definimos nuestro objeto mitológico: las baldosas de Buenos Aires. Las baldosas, hechas con arena, cemento y ferrite y adornadas con vidrios de colores -difieren así de las baldosas comunes- están en el suelo de las veredas de algunos barrios de la ciudad. Ellas mapean y son testimonio de los pasos de los detenidos-desaparecidos o asesinados por el terrorismo de Estado antes o durante la última dictadura cívico-militar (1975 a 1983) y traen consigo la memoria local de una *performance* cultural que, a través de múltiples lenguajes, representa el imaginario que la población tiene de sí misma.

Analizamos las baldosas en su proceso de intención, acción, producción y colocación, como *performances* culturales. Son formas de expresión artística y cultural que obedecen a una programación previa de la comunidad, con una secuencia determinada de actividades, un lugar propio para su desarrollo, un horario fijado entre *performers*³ y público y llevadas a cabo a través de medios comunicativos diversos, como narraciones, cantos, artefactos culturales, danza y artes visuales entre otros (Turner, 1988: 37-41).

El drama social en las baldosas

³ El agente de acción.

Las *performances* culturales surgen de crisis que se evidencian por las grietas abiertas en la estructura social. De esta manera, una grieta en la base de una sociedad lleva a una crisis -estado liminal- que, a su vez, desemboca en una acción reparadora -*performances* culturales- que conduce a un movimiento de (re)integración reparadora o, al contrario, a un cisma irreparable de dicho agrupamiento cultural (Turner, 1988: 39). De esta manera, el social está en constante movimiento.

El drama social es así abordado por Víctor Turner como unidades de un proceso inarmónico que surgen en situaciones de conflicto, comunes a cualquier cultura. El autor opera con claves conceptuales precisas en su analogía del drama para la comprensión de la vida social. La transposición efectuada por él tiene como base el desenvolvimiento de las acciones o las situaciones dentro de una trama temporal clara. Por lo general, las acciones constan de cuatro fases de acción pública observable: brecha, crisis, acción reparadora y reintegración. Con esas categorías definidas por Turner (1988: 42), nos encontramos con el drama social vivido por los argentinos en general y por los porteños en particular.

Hay en las veredas de algunos barrios de Buenos Aires como Palermo, Almagro y Balvanera, diferentes demarcaciones, baldosas, grietas abiertas por donde podemos percibir la crisis generada por la violencia y crueldad de un sistema político. Aunque hablamos metafóricamente de brechas o grietas marcadas en las veredas en medio del movimiento de los transeúntes, de las sillas y mesas de los bares, colegios, fruterías o farmacias, hablamos concretamente de pesadas baldosas.

Por las veredas de dos barrios arriba citados, se destacan cerámicas de color gris, de tamaño de 60 x 40 cm, adornadas con venecitas de varios colores y con inscripciones de nombres de militantes populares o, más recientemente, de personas comunes víctimas de injusticia social como el caso del mendigo Alejandro “Pechito” Ferreiro⁴.

Turner (1988: 40) afirma que la brecha abierta ocurre entre personas o grupos insertos en el mismo sistema de relaciones sociales. De tal manera, consideramos las crisis que los argentinos vivieron en la dictadura militar y viven hoy política y económicamente, a pesar de sus características distintas y de las diferencias temporales entre ellas. Sin tiempo para sanar las heridas abiertas de este pasado reciente, desde la década de 1990, Argentina

⁴ Alejandro vivió doce años a la salida del subte, en la avenida Scalabrini Ortiz y Santa Fe, en Palermo, con sus dos perros.

enfrenta una crisis económica que provocó un profundo déficit de legitimidad política e incertidumbres en relación al futuro⁵.

Las baldosas son el marco de infracción contra el silencio impuesto, abierto o veladamente, por un sistema político: es el grito que resuena en la vía pública por justicia y humanidad. Al burlar la norma del silencio, estas intervenciones urbanas son un símbolo claro de disidencia y detonan simbólicamente la confrontación contra todo y cualquier sistema inhumano, sea político o económico.

La confección de las baldosas, generalmente, es realizada en el barrio de La Boca. Muchas veces, sin embargo, es llevada a cabo por personas de otros barrios, por los propios familiares o amigos. Por lo tanto, hay diferencias entre ellas. Para hacerlas, se usa un bastidor -con las medidas arriba especificadas- y en él se coloca cemento y arena. La última capa es un ferrite que le da color verde. Las letras son de plástico y están pegadas. Luego se le colocan las venecitas, que son los que realzan el conjunto y después se les da cinco o seis manos de una laca industrial para que no se deterioren con el sol, la lluvia o la pisada de la gente.

En total, hoy en Buenos Aires debe haber más de 300 baldosas colocadas. (López, 2011). En sus colocaciones están presentes amigos, familiares, vecinos, colegas, parientes, transeúntes que recuerdan al muerto y lo homenajean. Como ellas se propagan rápidamente, muestran una “escalada” de la crisis. En este proceso, comienzan a romper las relaciones estructurales -es decir, constantes y vigentes- de los actores antagónicos. A esta altura, el drama social ya no puede ser ignorado por ninguna autoridad, según Turner (1988: 62). Y no lo es. El proyecto fue declarado de interés por la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires -Declaración 439, Expediente 2828 publicado el 01-12-05- y por la Resolución 1714/08 de la Cámara de Diputados de la Nación. Adhieren a él los organismos de Derechos Humanos.

No obstante, hay denuncias de la destrucción de treinta baldosas dañadas durante las obras ejecutadas por el gobierno de la Ciudad para convertir en peatonal algunas calles del microcentro. La destrucción de baldosas de la memoria local tiene un antecedente reciente cuando, en mayo de 2013, fue arruinada la que homenajeara a Alberto Márquez, un

⁵ Para mayor información sobre la crisis en Argentina y su relación con la dictadura militar consultar: Algañaraz (2014); Batista Jr., P. (2002); Brinkley, D.; Maclachlan, C. M. (2006) y Rojas, M. (2003).

trabajador asesinado por la policía durante la represión del 20 y 21 de diciembre de 2001, que había sido colocada en la Avenida 9 de Julio (Foro ambiental Capital, 2013).

Susan Langer (2003: 319) afirma que el drama es causal pues es derivado de un pasado y crea una experiencia total y eminente. Establece un presente que a su vez anuncia el principio de un futuro o un destino necesario. Lo dramático es ese sentido del presente que, venido de un pasado, está completo con la cualidad de su propio futuro. Ese futuro embutido en el presente organiza y unifica el continuo de la acción.

Acción simbólica de la contestación, las formas de las baldosas son siempre las mismas -rectangulares- e indican la actividad humana sobre la naturaleza, pues tales formas son inexistentes en la misma. La función que propasa el ornamento -los vidriecitos de colores- ¿es ocultar la imagen “real” y así reflejar la imagen deseada, realizando la demanda del luto y, paradójicamente, impidiéndolo al mismo tiempo? Para Langer (2003: 318) el futuro ocurre delante de nuestros ojos. Ese sentido de destino presente en acción dramática brinda la idea de totalidad y de organicidad en el desenvolvimiento de las acciones narradas.

Memoria local, historia y humanidad

Más allá de la afirmación del colectivo “Barrios x memoria y justicia” de que las baldosas no eran lápidas y que no fueron destinadas a ese fin sino más bien como un recordatorio de la vida, es imposible de disociar de una relación de presencia, ausencia, de falta y de muerte. Son objetos simbólicos, no funcionales, según la categoría propuesta por Baudrillard. No están ahí para facilitar el paso de una persona, rehacer la vereda, señalar o adornar. Son objetos llenos de mitología. Mirar una baldosa es mirar la constatación de una vida interrumpida -inexorable proximidad de lo real- por el terror producido por personas fieles a los intereses de algunos.

Pero, tal vez, para el individuo-del-consumo -que fija su mirada en las vidrieras- las baldosas pasan desapercibidas porque ellas no dan un indicio inmediato de la funcionalidad del objeto, tal como describe Baudrillard (2008: 71-73). Tal vez, cuando mucho, este individuo percibirá la función de reavivar su memoria, se sentirá incomodado por la proximidad de lo real y afirmará como un turista paseante del lugar: “*in very bad*

taste”⁶. Lo que nos lleva a pensar metafóricamente en todos aquellos que se posicionan como turistas en el mundo y lo crean como entretenimiento. A final, para quien está así en el mundo, lo que seduce es la superficie del espectáculo.

De hecho, no es fácil mirar las baldosas. No lo es para los “hombres de creencia” (Didi-Huberman, 1998: 37-48) o para aquellos que buscan (re)significar los objetos. Es espinoso mirar por la ranura abierta que da cuenta de la historia de los lugares, de nuestro propio lugar, el lugar del otro en el mundo y la reinención de lugares para resistir el terror. Sólo de esta manera la memoria social nos lleva a reconstruir el pasado, tanto cuanto reconstruir la memoria local sobre la base de nuestras propias cuestiones lanzadas a este pasado.

Se hace eco en las baldosas de las calles de Buenos Aires el vacío por donde transita el sentimiento de falta del objeto del afecto. Del objeto perdido. En este sentido, la baldosa es una representación visible del drama, de una memoria local invisible. Por lo que no está allá, la ausencia, la falta -camino regresivo en referencia al mito de origen familiar o de la humanidad. En fin, por todo el sostén de la representación sobre lo que el porteño está de duelo.

Las baldosas no reflejan la imagen real sino el deseo. La imagen deseada. El objeto se encuentra en el lugar de deseo, de la falta. He aquí, la ambivalencia del signo mitológico. Negar lo que denuncia: la falta, la vida. La imposibilidad de vivir el día a día de los días, envejecer y morir, decretada por un sistema político y económico injusto.

Hay en las baldosas un tiempo concreto, demarcado por su materialidad, que es fuente de expresiones de diversos otros tiempos más allá del presente, lo que constituye una temporalidad abstracta, manera extremadamente sofisticada de poner el significado de la ausencia de significación. Tiempo abstracto que nos conecta con diferentes personas e historias, un revelarse de la naturaleza como sacralidad cósmica que requiere una simbolización que nos haga captar el misterio de lo humano. Tiempo que, revisitado, traslada la idea de la construcción de una historia diferente en el presente y el futuro.

En cada marco hay un grito de dolor que clama por más justicia y humanidad. Edgar Morin (1979: 93) recuerda que el principio de la hominización se justifica por la acción de enterrar a nuestros muertos como una de las primeras experiencias humanas y afirma

⁶ Así respondido por un turista sentado en una silla en la vereda de frente el bar Scuzi, sobre la baldosa de Hugo Alberto Palmeiro, en Scalabrini Ortiz y Cabello (Palermo).

que a partir de la idea del duplo -cuerpo/alma; vida/muerte- se presenta el principio de la conciencia, de la vida imaginaria y simbólica. Entonces, cuando estamos delante de una baldosa, estamos nosotros, los vivos, de un lado; del otro lado, el muerto, recordado allí por el renacimiento de su historia.

La baldosa trae, metafóricamente, el muerto a la vida por medio de la memoria local y nos lleva a los vivos a penetrar en un tiempo pasado, el de los muertos y sus historias. De allí salimos diferentes, renacidos. He aquí el signo mítico del renacimiento. Entramos en las historias y en las profundidades de una comunión con los muertos para de allí salir vivos. Este marco de la vida la trasciende y, simbólicamente, nos muestra el otro lado de lo real cuyo acontecimiento irreversible nos escapa.

El ritual de la colocación de las baldosas

Los ritos consisten en una serie de acciones realizadas principalmente por su valor simbólico sobre la base de alguna creencia, sea por una religión, una ideología política, un acto deportivo, las tradiciones, una celebración nacional, la muerte de un miembro de la comunidad, los recuerdos y la memoria histórica de un pueblo, entre otras. Así, son un espacio representativo que se configura como un escenario ritual donde se crea una escena, un drama o un espectáculo. Es toda una ontología.

Turner (1974: 4) señala que el acto ritual es una manifestación llena de símbolos y representaciones que pueden asociarse a una cosmogonía o aspectos directamente relacionados con la sociedad cotidiana. Los actos rituales difieren de las prácticas cotidianas y habituales por responder a una necesidad o reforzar una creencia y constituir acciones especiales, diferentes de las ordinarias. En otras palabras, constituyen un espacio simbólico y de representación metafórica de la realidad social a través del juego de la inversión y el desempeño de los papeles figurativos que sugieren creatividad e incitan a una experiencia única y reflexiva tal como la colocación de las baldosas en Buenos Aires. Este ritual comienza en 2005, en Buenos Aires. Las personas de distintos barrios de la ciudad se reunieron para trabajar la problemática de los Derechos Humanos. Inicialmente, empezaron con los desaparecidos del barrio de Almagro e inmediatamente después dicho trabajo se propagó a otros sectores, que comenzaron a hacer lo mismo. En esa época, diecinueve barrios decidieron que el 24 de marzo de 2006, a treinta años del golpe, iban

a generar un hecho: colocar unos *plotters* en las puertas de los lugares donde habían vivido, estudiado, trabajado o habían sido secuestrados los compañeros desaparecidos. Después decidieron que se iban a pegar en la vereda.

Gustavo López (2011) cuenta que la idea era hacer una intervención urbana para interpelar a la gente que pasaba por las calles. El objetivo era que ellos supiesen que estas personas habían sido vecinos del barrio y que quedara una marca. Pero no sabían qué hacer. En esta problemática visualizamos un pacto de creencia entre los participantes, pacto propio de los momentos de crisis, que según Turner (1988: 35-40) lleva a un movimiento para entrar en un sistema simbólico compartido entre dichos participantes, y común entre todos desde un punto de vista cultural.

Este movimiento apunta a detener la crisis y a demandar acciones reparadoras del sistema social alterado. Estas acciones varían en función de la profundidad de la brecha, el significado social del drama o los actores protagónicos. Para intentar la resolución de las crisis, se llevan a cabo rituales o *performances* públicas.

Podemos pensar entonces en *performances* tales como las realizadas por el colectivo arriba mencionado y un tiempo después autodenominado “Barrios x memoria y justicia”, luego de proponer acciones reparadoras de la crisis detonada por la dictadura militar o por la injusticia social. Se trata de acciones conjuntas con el pueblo.

Las memorias de los desaparecidos o muertos en las calles son revividas en las baldosas. El colectivo tuvo el cuidado ético de no transmitir para las generaciones futuras el peso del terror y dolor por el que pasaron. Hablamos de ética según la concepción de Alain Badiou (1995: 40) a partir del Bien y no del Mal como comúnmente hacemos⁷. El imperativo de las baldosas es un mensaje a los jóvenes de ahora y de generaciones futuras para que continúen el proceso histórico de la humanidad comprometidos con el apoyo a la fidelidad del acontecimiento -verdad- y que tengan el cuidado ético de evitar los simulacros, el coraje para no ceder a los intereses y rechazar una nominación totalizadora. Así, la *performance* cultural del colectivo “Barrios x memoria y justicia” abre para sí y posteriormente para todos los otros, una ética de las verdades. Por su propia fidelidad a ellas, para evitar el Mal (su revés). Esta ética es visible en las discusiones del colectivo

⁷ Según Badiou, el uso moderno de la ética del Mal -o lo negativo- es la base primera de un consenso sobre lo que es bárbaro y cuyo fin tiene como principio último el de juzgar, en particular en un juicio político. Es esto último lo que interviene visiblemente contra un Mal identificable al comienzo.

sobre cómo debería ser la intervención urbana, pues narran que después de algún tiempo de discusiones, decidieron que sería una baldosa, colorida, alegre y vivaz.

López (2011) cuenta que no querían que pareciera una lápida, sino todo lo contrario. Entonces resolvieron que tuvieran escrito lo siguiente: “aquí vivió”, “aquí estudió”, “aquí enseñaron”, “aquí trabajaron”, los nombres con las fechas de desaparición, lo que hicieron estando vivos -militantes populares detenidos, desaparecidos o asesinados por el terrorismo de estado- y la firma de “Barrios x memoria y justicia”, que era la organización que los contenía a todos.

Los desaparecidos y muertos están allá, vivos por un trabajo de memoria social y de socialización del recuerdo mediante actos creativos. Los nombres de estas personas surgieron de una labor de investigación de un grupo inicialmente pequeño que empezó a trabajar en Almagro con un listado de 60 nombres y que luego llegó a 200 gracias a los organismos de Derechos Humanos, la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación, madres, hermanos, hijos y familiares, según afirma López (2011). Posteriormente, otros familiares y amigos comenzaron a pedir su colocación y hoy se pide inclusive por internet. Por lo tanto, el colectivo “Barrios x memoria y justicia” tiene el apoyo y el compromiso de los familiares para hacer el proyecto juntos.

De una manera particular, los familiares y amigos ponen los vidrios de colores y las letras con el nombre de su ser querido y conjuntamente terminan la colocación de la baldosa con un acto público y de añoranza en el que recuerdan las acciones del muerto. De modo general, dan contenido a su identidad y cultura local.

En las veredas, todas las diferencias desaparecen en estos momentos de unión, solidaridad y lucha, porque en las acciones colectivas, familiares, amigos, los compañeros de los desaparecidos o muertos, transeúntes y vecinos tienen un estatuto pasivo. Por la acción de la memoria social también están en lucha y no ocupan una posición impotente de víctima.

Esta acción es reparadora del terror en dos tiempos y situaciones diferentes, pero no tan distantes, en Argentina. La primera, en la dictadura militar; la segunda en la actualidad, en una situación donde el capital se impone a todos por una ética publicada y normalizada por medio de la globalización mediática, por una unanimidad de los discursos políticos y cuestiones suscitadas por la ingeniería genética, las biotecnologías y sus aplicaciones.

El terror, explica Badiou (1995: 91-93) es un correlato de la fidelidad al simulacro del acontecimiento o a cualquier lógica que lo justifique. En este proceso, lo que se anuncia no es el vacío de una situación o aquello que nos escapa en la definición de lo humano sino la particularidad de una situación cuya realidad es producida por el terror que genera un vacío a su alrededor como en cualquier dictadura.

Según Turner (1988: 114), si la acción reparadora no funciona, los actores en disputa tienden a separarse irremediable y simbólicamente de las relaciones sociales que solían ser estructurales. Por el contrario, si la acción funciona, puede volver todo a la normalidad o haber una reestructuración del proceso social -como en las revoluciones- y transformar las antiguas relaciones sociales, por ejemplo las asimétricas en igualitarias.

Consideraciones finales

Las acciones colectivas de intervención pública de las baldosas son creaciones estéticas, populares y de (re)significaciones del signo mítico. Ellas deconstruyen la idea de objeto artístico, rompen con las convenciones establecidas del arte, rescatan la función de la actividad artística ritual para insertarse en una posición viva y modificadora. Por fin, ellas realizan por medio de una memoria social, una obra de intervención urbana para dar visibilidad a lo político y a lo social.

En estas acciones, la memoria local no conjura la repetición sino que la impide en la medida en que se haga algo con lo recordado y que eso resulte reciclado por sus destinatarios. Inclusive porque las baldosas son un legado ético. Como tal, quien lo recibe es responsable de lo que hace con él. Tal intento es para las generaciones futuras.

No sabemos si las baldosas irán a restaurar la herida social de los porteños. Solo el tiempo lo dirá. Sí podemos afirmar ahora que ellas denotan *performances* culturales estructuradas por lazos de solidaridad y memoria local que unen diferentes generaciones, y quizá, serán ejemplos para las próximas generaciones y otros países.

Como las crisis son comunes a cualquier cultura y no una particularidad de los argentinos, lo que sirve de ejemplo es la manera de resolver lo que los afecta. Juntos, los familiares, amigos, compañeros, vecinos fabrican las baldosas, las colocan y realizan todo el ritual de memoria cuya demanda es por la vida; digna y en toda su posibilidad de potencia.

Bibliografia

- Algañaraz, Julio (2014), “Según un diario italiano, la crisis de la Argentina ‘espanta al mundo’”, en: *Jornal El Clarín, Política*, 17/03/2014. Disponible en http://www.clarin.com/politica/diario-italiano-tesisArgentinaespanta_0_1076892430.html. Acceso en 17/03/2014.
- Badiou, Alain (1995), *Um ensaio sobre a consciência do mal*, Rio de Janeiro, Relume-Dumará.
- Batista Jr., Paulo Nogueira (2002), “Argentina: uma crise paradigmática”, en: *Revista Estudos Avançados, Estud. Av*, São Paulo, jan./apr., vol.16, n°.44.
- Baudrillard, J. (2008), *A sociedade de consumo*, Portugal, Edições 70.
- Baudrillard, J. (2006), *O sistema dos objetos*, São Paulo, Perspectiva.
- Brinkley, Douglas y Colin m. Maclachlan (2006), *Argentina. What went wrong*, Greenwood.
- Didi-hubermann, Georges (1998), *O que vemos, o que nos olha*, Campinas, Editora 34.
- Revista Tiempo Argentino* (2013), foro ambiental capital, “Denunciaron la destrucción de treinta baldosas por la memoria”, Disponible en http://www.foroambiental.org.ar/IMG/article_PDF/article_1739.pdf. Acceso en 03.03.2014.
- Habermas, J. (1997), *Direito e Democracia: entre facticidade e validade*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.
- Hall, Stuart (2005), *A identidade cultural na pós-modernidade*, Rio de Janeiro, DP&A.
- Langer, Susanne (2003), *Sentimento e forma*, São Paulo, Perspectiva.
- Le Goff, Jacques (1979), “Memória”, en: *Enciclopédia Einaudi: volume 1 – Memoria e História*. Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, p. 11-51.
- López, Gustavo (2011), “Baldosa por la memoria”, en: *Site Cultura y Medios*, disponible en: <http://www.culturaymedios.com.ar/nota56.html>. Acceso en: 28.02.2014.
- Morin, Edgar (1979), *O enigma do homem: para uma nova antropologia*, 2º ed., Rio de Janeiro, Zahar.
- Pollak, Michael (1992), “Memória e identidade social”, en: *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n° 10, p. 200-212.

Rojas, Mauricio (2003), *Historia de la crisis argentina*, Madrid, Timbro/SFN y Fundación CADAL.

Turner, Víctor (2008), *Drama, campos e metáforas*, Niterói, EdUFF.

Turner, Víctor (1974), *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura*, Petrópolis, Vozes.

Virilio, Paul (1993), *O espaço crítico e as perspectivas do tempo real*, Rio de Janeiro, Ed.

34.