

## Violencia, memoria y arquitectura. Las formas de objetivación de la memoria de los acontecimientos violentos del último siglo en el espacio

Angelique Trachana<sup>1</sup>; Ioana-Georgiana Șerbănoiu<sup>2</sup>

Recibido: 4 de marzo de 2019 / Aceptado: 10 de febrero de 2020

**Resumen.** El espacio constituye un dispositivo fundamental en la articulación, reproducción y transformación de la memoria. Efectivamente resulta muy difícil evocar algún suceso sin que se piense en el lugar donde ha acaecido. En la historia contemporánea se construyen lugares para aludir sucesos memorables, crear la ilusión de la permanencia, continuidad y perdurabilidad frente al avasallante transcurso del tiempo y el inevitable cambio. Los conflictos violentos, los sucesos bélicos, las víctimas y los pueblos avasallados han sido en el último siglo objeto de conmemoración mediante la construcción de símbolos y contenedores de su historia. Objetivada en formas de monumentos, memoriales, museos, espacio público y paisaje, la memoria precisa del espacio. En este artículo se examinan las distintas formas de objetivación de la memoria intersubjetiva en el espacio siendo los actos violentos en el último siglo el objeto de la conmemoración.

**Palabras clave:** Memoria; lugar; memorial; monumento; museo.

### [en] Violence, Memory and Architecture. The memory-objectification approach into space of the last century's violent events

**Abstract.** Space constitutes a fundamental device in the articulation, reproduction and transformation of the memory. It is certainly difficult to evoke an event without thinking about the place in which it happened. In contemporary history places are built to allude memorable events, to create the illusion of permanence, continuity and durability in the face of the overwhelming passage of time and the inevitable change. The violent conflicts, the wars, the victims and the overwhelmed peoples have been, throughout the last century, the object of commemoration by means of the construction of symbols and containers of their history. Objectified in the form of monuments, memorials, museums, public spaces and landscapes, the memory needs space. This article examines the different forms of the objectification of intersubjective memory in space, having the violent acts of the last century as their object of commemoration.

**Keywords:** Memory; place; memorial; monument; museum.

**Sumario:** 1. Los lugares de memoria. 2. Monumentos, memoriales y museos. Entre lo sensorial y lo simbólico. 3. Señalar el territorio, construir el paisaje. 4. Espacio público y arte urbano. 5. A modo de conclusión sobre la representación de los acontecimientos violentos del pasado. Referencias.

<sup>1</sup> Universidad Politécnica de Madrid (España)  
E-mail: [angelique.trachana@upm.es](mailto:angelique.trachana@upm.es)  
<https://orcid.org/0000-0002-4398-4543>

<sup>2</sup> Universidad Politécnica de Madrid (España)  
E-mail: [georgiana.serbanoiu11@gmail.com](mailto:georgiana.serbanoiu11@gmail.com)  
<https://orcid.org/0000-0002-8620-421X>

**Cómo citar:** Trachana, A.; Georgiana Șerbănoiu, I. (2020) Violencia, memoria y arquitectura. Las formas de objetivación de la memoria de los acontecimientos violentos del último siglo en el espacio. *Arte, Individuo y Sociedad* 32(3), 603-624.

## 1. Los lugares de memoria

Los pioneros en el análisis sociológico de la memoria fueron Maurice Halbwachs (2008), discípulo de Bergson y Durkheim mientras que Roger Bastide (2006) y Florencia Rivaud (2010) revisaron el concepto de “memoria colectiva” acuñando la “memoria intersubjetiva” y Pierre Nora desarrolló desde una perspectiva historiográfica la noción de ‘lugares de memoria’. Lugares de memoria son “toda unidad significativa de orden material o ideal, de la cual la voluntad de los hombres o el trabajo del tiempo ha hecho un elemento simbólico del patrimonio memorial de cualquier comunidad” (Nora, citado por Allier 2008, p. 88). Por su materialidad, estabilidad y fijación, el espacio es un dispositivo al cual se recurre para marcar en él la memoria y no sólo, sino también el poder, para quienes se apropian material y simbólicamente de él. Como tal, “el espacio muestra, en primera instancia, la profunda e inquebrantable relación que los sujetos sociales sostenemos con nuestros lugares y, en segunda, el hecho de que el espacio es significado socialmente” (Kuri Pineda, 2017, p. 19) como espacio público.

Las formas en que la memoria se objetiva en el espacio a lo largo de la historia son muy diversas—siempre de acuerdo con un interés político—. A través de la construcción de memoriales, museos, estatuas y monumentos, placas, nombres de calles, así como mediante prácticas conmemorativas se perfilan diferentes maneras de organizar socialmente el espacio y también el tiempo — fechas, calendarios — y las prácticas de orden sociopolítico — manifestaciones, ceremonias, etc. —. Espacio y tiempo como dispositivos de la rememoración confluyen — constituyendo marcos sociales de la memoria, como bien apuntaló Halbwachs — y como tales forman parte de lo que Schindel (2009) llama el lenguaje espacial de la memoria.

En el último siglo la construcción de estos dispositivos constituye una dinámica que revela cómo el conflicto es un componente transversal. Guerras Mundiales, Holocausto, guerras civiles, genocidios, totalitarismos y violación de los derechos humanos, terrorismo y actos violentos han sido objeto de rememoración.

La edificación en honor a las víctimas ha implicado un conjunto de interrogantes como: ¿Qué aspectos de la violencia representar? ¿Cómo materializar arquitectónicamente y estéticamente el horror vinculado con guerras, crímenes, terrorismo, y un sinfín de episodios violentos? ¿A quiénes corresponde la ideación de estos dispositivos? ¿Dónde erigirlos, en los mismos lugares de los acontecimientos, o bien en otros lugares? (Jelin, 2012). A estos dilemas hay que sumar la lucha entre quienes buscan resaltar espacialmente “acontecimientos históricos” o presentar una versión oficial de la “memoria”, y quienes sencillamente quieren eludirlos. Estos cuestionamientos no son un asunto menor y revelan cómo el traducir espacialmente la memoria de acontecimientos traumáticos constituye no sólo una batalla contra el olvido y el tiempo inexorable, sino también una voluntad de poder. Al elegir o discriminar los recuerdos o las propias formas de la representación de los

acontecimientos, “el monumento, en tanto hecho monumentalizado, constituye la celebración del poder, de poder tener el poder de monumentalizar” (Achugar, 2003, p. 206). La representación es al mismo tiempo el borrado, la tachadura, una cancelación de toda otra posible representación que no sea la representada por el monumento. Pues vuelve invisible todo aquello y a todos aquellos que el monumento, niega o contradice.

En los procesos de recordar interviene la arquitectura como catalizador entre los diversos agentes políticos y sociales que forman parte del proceso. Cada uno de ellos con una racionalidad, referente axiológico, ritmo, necesidades y expectativas divergentes pretende sellar el acontecimiento caracterizado por la violencia. Los promotores como el propio Estado, que no es homogéneo, las víctimas y sus familiares, los activistas de derechos humanos y en última instancia los arquitectos intervienen en una objetivación de la memoria en el espacio (Jelin 2012). Variables muy dispersas e intencionalidades políticas y sociales se filtran a través de la subjetividad en el proyecto arquitectónico. En la arquitectura de la “memoria” no hay neutralidad valorativa y en ella subyace producción de sentido. Si bien es verdad que la arquitectura moderna, como arte abstracto, se dota de significados desde fuera y por ende denota un carácter polisémico de estos lugares de la memoria, bajo este ángulo emerge el problema analítico de notable importancia que es la manera que los actores sociales van a apropiarse e interpretar dichos espacios.

En este sentido, su significación está condicionada sobre todo por la experiencia vivida en ellos pero también por el horizonte intelectual, político e ideológico de cada actor interviniente en su recepción. El trabajo interpretativo es inagotable pero siempre organizado por las cambiantes necesidades del presente y del futuro y traspasado por la subjetividad.

Si Halbwachs ha acuñado la “memoria social”, dadas las características de la “sociedad” actual, heterogénea en su composición, en la que operan profundas transformaciones estructurales, desde la perspectiva de género a la multiculturalidad, resulta más ajustado hablar de “memoria intersubjetiva”. Los términos trasladan el centro de la observación, en las formas de la vivencia de estos artefactos por los distintos actores y receptores, así como a los variados usos que se les da a esos espacios (Huffschmid, 2012).

La “memoria” como constructo intersubjetivo está condicionada por factores estructurales pero los sujetos siempre tienen un margen de libertad para construir sus recordaciones. La memoria como experiencia genera sentido que se hace visible en las prácticas que se manifiestan en el espacio. Esas prácticas “hemos sido testigos de cómo” han ido variando a lo largo del tiempo y con ello cómo la plasticidad de la memoria puede renovar el ejercicio de la recordación.

La arquitectura moderna abstracta denota valores asociados a la subjetividad y la libertad de expresión, apela a una estructura significativa abierta. La percepción es primordial en el análisis y valoración de las obras arquitectónicas, pues prevalece de cualquier adoctrinamiento en el entendimiento de los lugares de la memoria. El cuerpo es productor de memoria y de sentido. La dimensión sensorial creadora de vínculo entre memoria y espacio es entonces determinante al elegir los lugares y al erigir construcciones para la recordación en este último siglo (Von Meiss, 2012).

Pero tales construcciones no sólo constituyen estructuras materiales, sino también mentales que les preceden: la idea. Como razona Ricci (Kuri Pineda, 2017, p. 17),

pueden inspirarse en otras ideas existentes que se trajeran a la memoria; o bien podían ser producto de la imaginación. Todos estos artificios mentales, tienen como fin espacios que crean lugares cargados de significados conocidos y por generarse. Es preciso para ello contar con una imagen, la cual debe situarse en un lugar, al cual recurrir cuando se quisiera evocar.

Son, por tanto, estos lugares construcciones simbólicas en constante interacción con los sujetos, configurados a través de arquitectura y prácticas ceremoniales, que se erigen en lugares memorables, espacios de memoria que están revestidos simbólicamente y en ocasiones cargados de afectividad positiva o negativa. Al transitarlos, irrumpen evocaciones y afloran emociones específicas.

Roger Bastide (2006, pp. 144-145) encontró que, en el espacio, en el cuerpo, en las prácticas sociales y en la intersubjetividad residían las claves para comprender el modo en que se articula la memoria. Entre el espacio y la memoria existe un nexo de una dimensión sensorial y una dimensión simbólica ineludibles. Dicha relación se materializa a partir de dos mecanismos en que se imbrican la experiencia como forma de vivir, transitar, contemplar estos espacios y, por otra parte, la manera en que los sujetos en interacción se apropian material y simbólicamente de los espacios, significándolos.

Como tales, las obras apelan a la sensibilidad del receptor, pero no se podrán eludir una dimensión simbólica y una dimensión política que traspasan los dispositivos en cuestión, pues constituyen emblemas revestidos con un ropaje axiológico y simbólico enraizado en el subconsciente como han estudiado Freud y Jung. Frente al símbolo, sin embargo, no quedan sustituidos los reclamos de verdad y de impartición de justicia, sino que estas perspectivas pueden ser distintas dependiendo del lugar de la observación y pueden cambiar en el tiempo.

En su artículo *Shaping Memory with Monuments: Diverging Representations of Holocaust Commemoration*, Sarah Trager (2013) reflexiona sobre las diferentes representaciones del Holocausto en Alemania e Israel. Durante la década de los 50, ambos países han guardado silencio sobre el sufrimiento del pueblo judío ya sea perpetuando los mitos del heroísmo, u omitiendo detalles claves en sus narraciones. Con el tiempo, ha ganado prevalencia el discurso nacional sobre el Holocausto y la atención se centró en el duelo de las víctimas judías. Alemania aceptó también la responsabilidad. Sin embargo, a diferencia de Yad Vashem, el museo-memorial del Holocausto en Jerusalén, el Memorial a los judíos de Europa asesinados de Berlín, según la autora, es una actuación monumental de modernidad y progreso, pero no representa el proceso significativo que Alemania ha realizado en la remodelación de su narrativa del Holocausto. Aún así, se especula que ambos memoriales dedicados al Holocausto han tenido un efecto terapéutico para los dos países, dando a Alemania la posibilidad de demostrar su deseo de paz y ofreciendo a Israel la ocasión de duelo público.

Durante la conferencia *Museums and Politics* de 2014 en Rusia, Orit Engelberg-Baram (2014), investigadora, comisaria y especialista en la historia judía, hacía un análisis comparativo entre el Museo Yad Vashem y el Museo Memorial del Holocausto en Estados Unidos. Los museos como almacenes de conocimiento, destinados a promover las agendas culturales, sociales y políticas, construyen narraciones que, efectivamente, pueden diferir de uno a otro a pesar de que ambos museos aborden el mismo acontecimiento histórico. La narración de cada museo en

particular refleja el sistema de valores y los intereses políticos fundacionales o de la institución. Si bien hay muchos lugares en todo el mundo dedicados a la memoria del Holocausto, cada uno apoya “un Holocausto diferente”. En los Estados Unidos, el diseño del museo planteaba la difícil pregunta: ¿cuál es el mensaje que queremos que se lleven los visitantes al salir del museo? El acontecimiento tenía que presentarse a un público cuyos conocimientos sobre el Holocausto eran muy limitados. Para Michael Birnbaum, el director del proyecto, el museo tendría que provocar una experiencia del Holocausto estableciendo una relación con el pueblo estadounidense y con su entendimiento, conectando así los dos mundos a través de un lenguaje, a la vez racional, emocional y simbólico que explicase el acontecimiento en términos inteligibles para este pueblo.

Sin embargo, el propósito del nuevo museo Yad Vashem fue el de dar voz propia a cada víctima como una persona individual y no simplemente como una víctima. El museo utilizó varios dispositivos, como fotografías personales, grabaciones de video de los supervivientes y una base de datos en la Sala de los Nombres que permite buscar información personal sobre cada uno de los individuos exterminados. Esta orientación hacia la «individualización de la historia» fue posible gracias a los avances tecnológicos que se habían producido desde la creación del museo anterior, pero también un cambio conceptual que se produjo con la decisión de escuchar las voces de los supervivientes describiendo sus experiencias como parte del proyecto museográfico (Engelberg-Baram, 2014).

Los distintos conceptos, en cuanto a la representación de la historia, se basan generalmente en unos estándares culturales del “público” al que están dedicados los museos donde puede subyacer un intento de manipulación de la opinión pública. Martin Schaerer (2006), vicepresidente de ICOM (Comité Internacional para la Museología), consideraba que en la representación de la historia, lo que constituye “una construcción del presente”, es deseable la diversidad y es necesario un alejamiento de lo “absoluto”. Los museos son parte de la memoria colectiva pero también responsables de las visiones de la historia que transmiten. No existe una versión única de la historia sino interpretaciones diferentes. Sería acertado decir que tras el conflicto, “el vencedor escribe la historia y es ¡también quien la paga!”. Según Schaerer, la representación también cambia si se trata de un pasado glorificado o de un pasado estigmatizado que se intenta negar o que “debería ser olvidado”.

La reinterpretación de la historia desde un punto de vista arquitectónico, en el contexto actual, impone un enfoque abstracto que ofrece una mayor libertad formal, dejando a los receptores la libertad de la interpretación final. De los primeros dispositivos arquitectónicos que adoptaron esta forma de comunicación fueron los dedicados a la conmemoración del Holocausto. El Museo Judío de Berlín, Yad Vashem, el Memorial de los Judíos de Europa asesinados aplicando los símbolos de manera discreta, crearon unas atmósferas donde los visitantes están guiados a ciertas conclusiones, pero estas conclusiones no son necesariamente impuestas, sino más bien sugeridas. El enfoque del objeto arquitectónico se dirige al subconsciente y al inconsciente según los principios desarrollados por Freud y los estudios en el campo de la psicología arquitectónica.

## 2. Monumentos, memoriales y museos. Entre lo sensorial y lo simbólico

A la hora de hablar de lugares de la memoria, hay que distinguir entre las edificaciones conmemorativas y subrayar las diferencias conceptuales y formales que surgen entre los monumentos (y la monumentalidad), los memoriales y los museos, entre los cuales existen varias categorías. Aunque desde un punto de vista etimológico la palabra “monumento” alude al “mnemosynon” griego y el “moneo” latín cuyo significado procede de “recordar” y “avisar”, la palabra “monumental” ha llegado a significar una construcción de gran escala. Pero según Pierre Nora (1997) la diferencia subyace en la interpretación de la “memoria” como “historia”, pues mientras que la memoria está ejercitada por quien la vive, la historia queda bajo el control y el ejercicio de quienes la crean o la sancionan. La memoria cambia en el tiempo mientras que la historia es la versión impuesta. Se podría decir que los memoriales son la representación física y espacial de la memoria, siendo sujetos a diversas interpretaciones y reinterpretaciones, permitiendo diferentes formas de apropiación por los individuos y los colectivos. Los monumentos, sin embargo, representan la historia que pertenece a todos, pero, a la vez, a nadie, representación estática del pasado, versión oficial de lo que el poder llama “memoria”. Tanto los monumentos como los memoriales buscan una respuesta inmediata, afectiva e instintiva, mientras que los museos presentan pruebas y plantean cuestiones que requieren un análisis más profundo. Para ello, “recogen vestigios” tangibles e intangibles que patrimonializan, noción que implica la transmisión de un “bien cultural” de una generación a otra.

En su artículo *The Wall, the Screen, and the Image: The Vietnam Veterans Memorial*, Marita Sturken (1991, p. 119) subraya cómo el Vietnam Memorial, frente a los otros monumentos del Washington Mall, es evidentemente distinto. Estos últimos, contruidos en piedra blanca, tienen una altura para ser vistos desde lejos. Recordando las palabras de Arthur Danto (citado por Sturken, 1991, p. 120), “construimos monumentos para recordar siempre y construimos memoriales para no olvidar jamás”. Un monumento cimenta un discurso, muchas veces triunfal, mientras que un memorial alude a las vidas perdidas.

El memorial encarna el dolor, la pérdida y el tributo o la obligación; al hacerlo, sirve para enmarcar narrativas históricas particulares. [...] Los visitantes no vienen para ver el muro en sí, sino más bien los nombres inscritos en él. No lo ven tanto como una obra de arte moderno. En su lectura formal se privilegia su función textual conmemorativa. (Sturken, 1991, pp. 120-121).

En otro artículo, *On «Reflecting Absence»: Negativity and the Sacred at Ground Zero*, David Lê (2013, p. 452) analiza las metáforas del vacío, de la ausencia y de la deconstrucción como códigos de lo sagrado universal. En este contexto de la representación de la violencia terrorista, las estrategias estéticas de la negatividad definen el memorial del 11S como un “contra-memorial paradigmático”. En las bases del concurso para el proyecto se hacía “una declaración poderosa de respeto hacia un espacio sagrado”. Pues el espacio sacralizado en la estrategia proyectual se configura como “ausencia”. “La forma negativa de un contra-memorial es, de hecho, la forma positiva bajo la cual ha aparecido lo sagrado contemporáneo, pluralista y cívico.” (Lê, 2013, pp. 455-456). Un “contra-memorial es un tipo de memorial

que reconoce el “anti-monumentalismo” poniendo en discusión los riesgos éticos de los monumentos. “Los monumentos son socialmente sospechosos de idolatrar figuras, llamémoslos Grandes Hombres Blancos, cuya raza, clase, género y sexo privilegiados son incompatibles con los imperativos pluralistas y democráticos actuales”. La tradición anti-monumental empezó a formarse durante la Segunda Guerra Mundial, cuando la monumentalidad empezó a asociarse con una “estética fascista”. Los “contra-memorials” logran conmemorar sin llegar a sacralizar una sola visión o ciertos recuerdos, historias o identidades hegemónicas (Lê, 2013, pp. 460-462).

La que parece una obsesión del pueblo estadounidense por los problemas de la memoria, lo que la profesora Erika Doss (2011, pp. 27-30) llama “manía de conmemorar”, es realmente “el deseo de representar su opinión” a través de las diversas formas del arte y la manifestación pública. Los debates sobre el memorial de 11S de Nueva York, si algo debería estar edificado sobre el “Ground Zero” o no y de qué manera debería ser conmemorado el acontecimiento, qué historia debería contar este memorial y a quién o quién debería ser conmemorado o sobre la forma de poner los nombres, han sido continuos e incluso hubo asociaciones de familias de fallecidos que han insistido en que su trauma personal les daba el privilegio de decidir sobre el sitio de “Ground Zero”. Aunque los acontecimientos de 11S han servido en un principio como catalizador de la unidad nacional, en cuanto a la manera de conmemorarlos, no hubo una narrativa común y “quizá sea el turismo trágico que ayude a definir el sentido histórico de 11S en las próximas décadas y dar la interpretación adecuada a la forma del memorial”.

Los museos-memorials, que son habitualmente una especie híbrida, se construyen con intención de lograr al mismo tiempo tanto una respuesta afectiva como una reflexión intelectual ulterior. Para conseguirlo, el proyecto arquitectónico ha de combinar diferentes elementos. Un ejemplo es Yad Vashem, que constituye un recorrido ritual que enlaza las diferentes piezas-lugares de rememoración en un conjunto de museo-memorial. En palabras del arquitecto del museo Moshe Safdie, “la historia del Holocausto es demasiado terrible, cruel y vergonzosa como ninguna otra en los anales de la civilización, para contarla en «galerías» normales, construcciones arquitectónicas tradicionales con puertas, marcos de ventanas y otros detalles” (Murphy, 2011, p. 94-95).

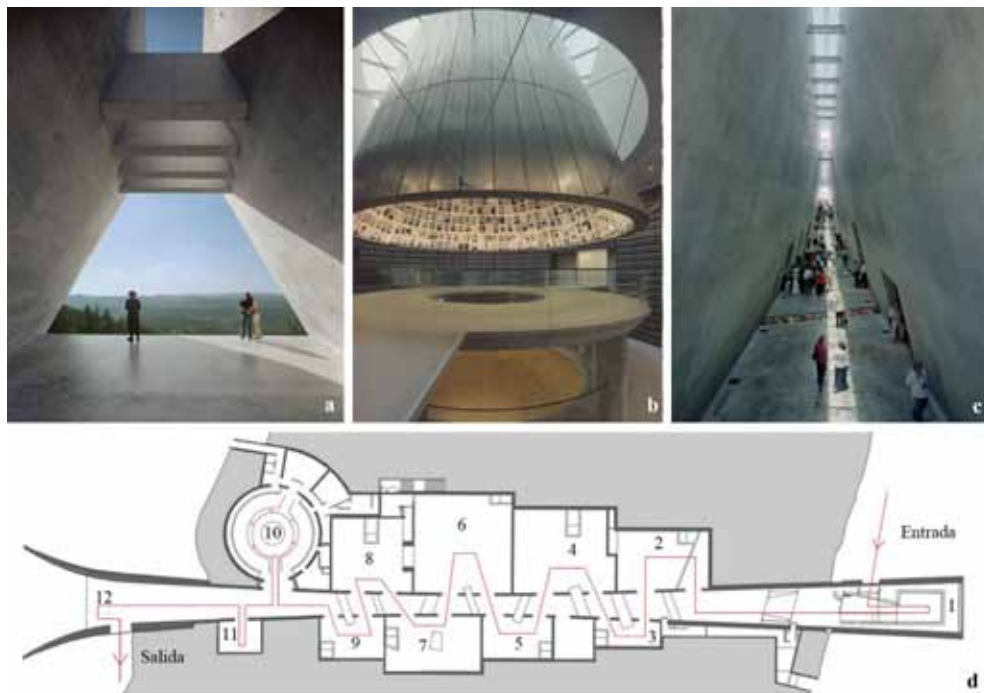


Figura 1A. La terraza del Museo Histórico de Yad Vashem (Fotografía de Timothy Hursley, recuperada de <https://www.archdaily.com/179679/yad-vashem-holocaust-museum-safdie-architects/50163bcb28ba0d1598001256-yad-vashem-holocaust-museum-safdie-architects-photo>); B. La Sala de los Nombres (Fotografía de Timothy Hursley, Murphy, 2011, p. 81); C. El pasillo central (Fotografía de Timothy Hursley, recuperada de <http://www.timothyhursley.com/architecture-retrospective/hpzhdgat7v4fqdcwf9hk87u1t90v0f>); D. Planta del Museo Histórico de Yad Vashem (Recuperada de <https://architizer.com/projects/yad-vashem-holocaust-memorial-museum/media/1313412/>)

Legenda: 1. La vida de los judíos antes del Holocausto (1900-1933); 2. La Alemania nazi y los judíos (1933-1939); 3. Desde el comienzo de la guerra hasta los guetos; 4. Los guetos y el destino de los judíos en la Europa Occidental; 5. Desde Barbarossa hasta Wannsee; 6. La “Solución final” y la resistencia en los guetos; 7. La reacción mundial, partisanos, resistencia, intentos de reto y los gentiles justos; 8. Los judíos en los campos de concentración y las marchas de la muerte hasta la liberación; 9. Desde la liberación hasta la rehabilitación; 10. La sala de los nombres; 11. Exposición final “Reflexiones sobre el Holocausto”; 12. Terraza abierta hacia Jerusalén.

El Museo del Holocausto, la pieza principal de Yad Vashem, es una excavación con sólo un prisma-lucernario aparente. Es en sí un recorrido que conduce a los visitantes, de modo que impide completamente “saltar” algún “capítulo”, “atajar” y perderse algo de la historia desarrollada frente a ellos (Murphy, 2011, p. 97). A las diferentes salas se accede a través de un corredor lleno de sincopas en forma de barreras físicas, que guía al visitante a una incursión cronológica del Holocausto. Las salas de exposición son contenedores de objetos, leyendas, audiovisuales y ámbitos



recreados fielmente. Contrastando con el minimalismo arquitectónico obedecen al proyecto museográfico de Dorit Harel y Avner Shalev, director y comisario de Yad Vashem. Una gran variedad de técnicas de exposición se utilizan para crear un catalizador de conocimiento y empatía. Las salas recuerdan cavernas excavadas en la roca y se distinguen unas de otras por su forma, tamaño e, incluso, la dimensión de las entradas. Algunas reciben luz natural a través de unos *canons lumières* esculturales que penetran la tierra. La luz cenital, omnipresente en el recorrido arquitectónico, juega un papel central en la composición induciendo a los visitantes hacia un sentimiento de esperanza y no de desesperación (Murphy, 2011, p. 22).

El punto más estrecho de la forma prismática del museo entronca con la narrativa sobre Auschwitz-Birkenau y el exterminio de 1,1 millones de judíos allí, el capítulo más oscuro de toda la historia presentada. Desde este punto, el prisma se ensancha gradualmente hasta el final, donde las dos paredes que, inicialmente parecían oprimir al visitante, se abren como dos alas, en una explosión de vida. El público no tiene posibilidad de desviarse del recorrido establecido, ya que el pasillo iluminado cenitalmente que conduce hacia el exterior, siempre a la vista, está “cortado” al nivel del suelo y las grietas están llenas de objetos, de modo que está forzado a moverse hacia las salas laterales. Este movimiento parece ser simbólico del inexorable camino del sacrificio de los judíos y hace que los visitantes empaticen con la falta de elección sobre el camino y, finalmente, la vida del pueblo judío hacia el Holocausto.

En la sala principal, la Sala de los nombres, proyectada por Moshe Safdie y Dorit Harel, cuya forma consiste en dos conos especularmente situados, se depositan unas páginas-testimonio de más de 2 millones de víctimas del Holocausto. Lugar y nombre, son las dos claves, que se representan, por un lado, por la narrativa estética y espacial y, por el otro lado, por la narrativa histórica, documentada, fría y científica, con hechos, listas, mapas, estadísticas, noticiarios, números de víctimas, etc.. Ambas formas de representación llegan a su límite absoluto en Yad Vashem según Murphy (2011, p. 24). Esta simbiosis entre hechos y sentimientos, entre pensar y sentir, convierte el complejo en un lugar cargado de significados más allá de un museo histórico o de un memorial

El Museo Judío de Berlín es otro ejemplo de contenedor que integra los horrores del Holocausto y ofrece al visitante el estado de terror, de pérdida y de impotencia. En él se acentúa la dimensión sensorial que atraviesa la configuración abstracta del espacio, potenciada aun más aquí por la incidencia dramática de la luz que recrea atmósferas de un impacto emocional profundo. En el Museo se experimentan las sensaciones de enclaustrar y oprimir mediante la arquitectura que culminan en la Torre del Holocausto, donde el visitante tiene la sensación de que se encuentra en el tubo de una chimenea, sensación ampliada por la luz cenital.

El arquitecto Daniel Libeskind subraya la dimensión simbólica en el proceso del proyecto del museo. La planta del nuevo edificio se basa en una estrella de David distorsionada y rota, aunque es bastante difícil percibir dicha conexión. La construcción de Libeskind crea “vacíos” que cortan el edificio a lo largo de su eje vertical y, al evitar el uso de la luz artificial, logran reproducir la sensación de pérdida y vacío representada de forma visible y tangible a través de la arquitectura (Andenmatten et al., 2011, p. 62).

El llamado eje del Holocausto, que atraviesa el museo y tiene como punto final la Torre del Holocausto o el “vacío vaciado” (“*Voided Void*”), topa con una puerta negra

que conduce a la torre. Una estructura impresionante de hormigón completamente vacía y separada del resto de la construcción. Es quizás el punto más impactante sensorial y psicológicamente, ya que, conforme a los datos recuperados desde la web oficial del museo, un gran número de visitantes tienen sensaciones de opresión o ansiedad mientras se encuentran en su interior. El simbolismo del horror que provoca el Holocausto es casi tangible en este espacio sin calefacción, sin apenas luz salvo la poca luz cenital que entra por una pequeña ventana situada en la parte superior, completamente desnudo sin ningún aditamento. La sensación de impotencia es aún más aguda por el silencio, ya que apenas se puede oír muy tenuemente el ruido de la ciudad. A diferencia de los otros dos ejes del museo, los ejes denominados del Exilio y de la Continuidad, el recorrido por el Eje del Holocausto no deja ninguna posibilidad de sentir esperanza y es un fuerte símbolo de la muerte en la manera en que elige acabar el recorrido y obligar a los visitantes volver sobre los mismos pasos que dieron para llegar. Este espacio pretende condensar toda la desesperación y toda la impotencia de un pueblo condenado a la muerte. De allí, la estrella de David distorsionada y rota que sigue todas las fases del diseño según Andenmatten (2011, p.80).

El otro eje del museo, el llamado Eje del Exilio, conduce los visitantes al Jardín del Exilio, que evoca un laberinto simbólico del tortuoso e incierto camino de los judíos lejos de sus hogares y de sus vidas asentadas (Bianchini, 2017). El tercer Eje, el de la Continuidad, lleva a las galerías de exposición y sugiere la continuidad de la historia. Al final de este eje, los visitantes suben 82 escalones para llegar a la exposición permanente. La escalera llamada “la escalera de la continuidad” produce el efecto de un camino iniciático o ritual, que lleva desde el espacio oscuro y enclaustrado del sótano, ascendiendo de una forma simbólica y transcendental hacia la larga galería de la exposición permanente con iluminación natural. Al final de la subida, los visitantes perciben la estructura de vigas de hormigón que parecen derrumbarse provocando la sensación de que acaban de escaparse de un derrumbe. El Eje de la Continuidad es el único de los tres ejes que no se acaba en una barrera (simbólica o física) y conecta con la ciudad, tanto visualmente como físicamente. A través de sus ventanas, el mundo exterior está presente durante todo el recorrido (Andenmatten, 2011, p. 84).

Los ambientes sobrecogedores de ambos museos tienen el efecto de modificar la experiencia corporal del visitante en su recorrido a través de estos espacios. La dimensión sensorial en el nexo entre memoria y espacio se hace evidente reforzando así la función cognitiva de la memoria. El espacio concebido de tal manera constituye el más fuerte anclaje y soporte material de la memoria. Ricoeur (2010) denomina “mundaneidad de la memoria” el componente sensorial existente en el vínculo entre el espacio y la memoria que denota el nivel primario, elemental, con el cual los seres humanos nos vinculamos con el mundo.



Figura 2. El Museo Judío de Berlín (a. Fotografía de Britter Brendt, recuperada de <https://i0.wp.com/www10.aeccafe.com/blogs/arch-showcase/files/2012/04/Main-Staircase-with-Structural-Beams-c-BitterBredt.jpg>, b. Fotografía de David Wong, recuperada de <https://theculturetrip.com/europe/germany/articles/perplexing-monuments-germany-s-holocaust-memorials/>)

Según Ricoeur (2010, pp. 62-63), la memoria corporal es una memoria de lugares. Mientras que los recuerdos transmitidos con palabras y documentos se mueren, los lugares permanecen en la memoria. Con el espacio se relacionan los cuerpos a un nivel básico y se puede aseverar que la dinámica espacial es resultado de la interacción de corporalidades. En consecuencia, los cuerpos edifican lugares, los cuales, a su vez, los condicionan. La función principal de estos memoriales y museos dedicados a los acontecimientos violentos es sacudir los cuerpos, impactar los sentidos, hacer que afloren las emociones antes que transmitir valores y conocimiento. El espacio, por otro lado, como parte de la cultura material, tiene una dimensión simbólica vinculada tanto a las formas de la materia como a las formas de apropiación y de interacción de los sujetos (Pierre Bourdieu, 1999). Como forma simbólica, el espacio inscribe valores e ideales de un colectivo o de una comunidad así como sus prácticas y rituales. Pero también, como hemos visto, la memoria se registra en la forma espacial como construcción del poder. En el devenir histórico y cultural, el poder se objetiva en el espacio a través de artificios que instituyen y sacralizan espacios para la celebración de un determinado pasado como “memoria”.

### 3. Señalizar el territorio, construir el paisaje

Un dispositivo como el Valle de los Caídos, construido durante el franquismo para conmemorar a los muertos de la Guerra Civil de 1936-1939, ocupa un lugar de primer

orden en esta escala de poder y apropiación del espacio por sus impresionantes dimensiones, su monumentalidad y alardes técnicos. Pues entre los monumentos de guerra erigidos a lo largo del belicoso siglo XX, destaca como concepción en la que se funden con un trasfondo simbólico de resonancias altomedievales, planteamientos arquitectónicos que surgen de ideas del siglo XVIII con aspectos escenográficos románticos impregnados de las corrientes simbolistas y expresionistas de finales del XIX y principios del XX.

La cruz es el monumento principal que domina el entorno y señala el territorio. Pero la cruz es también la forma simbólica que organiza la planimetría de la cripta donde se encuentran los restos de los caídos en la Guerra Civil Española. Aunque la idea de la cruz monumental se atribuye a Franco, hay voces, incluida la del escultor Juan de Ávalos (Plataforma 2003, 06.03.2010) que atribuyen el concepto original a Carlos Fernández Shaw (1966, p. 532), encontrado en su “Poema de las Montañas. Siete Picos: la Cruz soñada”.

El decreto fundacional de 1 de abril de 1940 es una muestra del lenguaje que reza así:

“La dimensión de nuestra Cruzada, los heroicos sacrificios que la Victoria encierra y la trascendencia que ha tenido para el futuro de España esta epopeya, no pueden quedar perpetuados por los sencillos monumentos con los que suelen conmemorarse en villas y ciudades los hechos salientes de nuestra historia y los episodios gloriosos de sus hijos. Es necesario que las piedras que se levanten tengan la grandeza de los monumentos antiguos que desafíen al tiempo y al olvido (...)”

La elección del lugar situado en la vertiente de la sierra del Guadarrama con el nombre de Cuelgamuros se justificaba por “lo grandioso de la naturaleza” que “ponga un digno marco al campo en que reposan los héroes y mártires de la Cruzada”, un “lugar perenne de peregrinación”.

En los años 50, se da un cambio de objetivos, en torno a una visión más reconciliadora que triunfal, acentuándose más el plano religioso. La memoria se adapta a formas del lenguaje, se fisura y cambia en el tiempo. Resulta así algo no sólo constituido, sino también constituyente de visiones del mundo y expectativas. Pero muchas veces, las ideologías y las utopías políticas y sociales que alentaron movimientos violentos y guerras a lo largo de la historia —en aras de construir otro orden sociopolítico presumiblemente “mejor”—se alimentaron de experiencias políticas y sociales pasadas.

Las prácticas conmemorativas ligadas al Valle de los Caídos son reflejo de la construcción social de la memoria cuya evolución puede ser analizada desde la perspectiva de transformación de la memoria intersubjetiva. La manifestación del 20 de noviembre, fecha oficialmente reconocida como la del fallecimiento de Francisco Franco en 1975, y siendo la misma del aniversario de la muerte de José Antonio Primo de Rivera, tuvo como escenario el Valle de los Caídos. El lugar de una celebración oficial religiosa, al principio, perdió esta connotación convirtiéndose en lugar donde los nostálgicos del régimen franquista y los falangistas se manifestasen en contra de la democracia, hasta que, en 2007, la ceremonia fue cancelada. La Ley de la Memoria Histórica ha ido cambiando el rumbo de dichas ceremonias que, a partir de 2009, se convirtieron en exequias para los caídos de ambos bandos, celebrándose fuera de la fecha simbólica, el 3 de noviembre.

Según el arquitecto del monumento a los Caídos, Diego Méndez (1982, p. 11), su significado profundo “para las generaciones venideras debería ser recuerdo tangible de una tragedia que no podrá volver a repetirse [...]. Y para que no se repitiese la hora atroz no bastaba el mero recuerdo. Era necesario que, junto a sus muertos, España investigase a fondo los problemas que originaron la catástrofe”. De ahí el centro los estudios sociales en el Valle de los Caídos y las investigaciones en torno a las causas y consecuencias de la contienda.

Sin lugar a duda, un símbolo religioso como la cruz, no representa todos los caídos a pesar de que, en las palabras del arquitecto en la memoria del proyecto, la mayor preocupación era, precisamente, la de hacer algo tan irreprochable cuya pureza de símbolo, las líneas sobrias y escuetas no quedasen desvirtuadas por ninguna otra exigencia. “Que la Cruz fuese, sencillamente, Cruz, y que tuviese por base, la base inamovible de nuestra religión: los cuatro Evangelios y las cuatro virtudes cardinales, a través de las cuales puede el hombre elevarse al símbolo de la Cruz.” (Méndez, 1982, p. 174). Más allá de estas consideraciones en un mundo que se encontraba en plena revolución de las formas arquitectónicas, la cruz del Valle de los Caídos con su escala, monumentalidad, dimensión territorial y dominación simbólica del paisaje, representa un acto de violentar el *genius loci*, y no sólo, sino también el *genius tempus*.

El Valle de los Caídos sigue provocando un debate, debate que ha ido cambiando con el tiempo y se prolonga hasta nuestros días con esta última voluntad política, la de exhumar los restos del dictador que allí están enterados.

La localización es también la clave principal de la propuesta arquitectónica de Yad Vashem. Pero en este caso, se opta por soterrar la mayor parte de la edificación, de modo que no se alterase violentamente la fisionomía del lugar. Distribuyendo en diferentes terrazas los accesos de vehículos y peatones, el proyecto permite un ‘paseo arquitectónico’ hacia la cima. El emplazamiento y la relación con el entorno fue efectivamente uno de los principales retos, tal y como su propio arquitecto reconoce. Su intención fue la de evitar construir en la cima del monte y reemplazar el bosque de pinos por aparcamientos. Aquí, al contrario que en el Valle de los Caídos, para evitar cargar el panorama con una construcción, el museo se ha concebido “cortando” el monte desde el sur, para que, en palabras de Moshe Safdie, hacer “explotar” el conjunto hacia el norte, siendo la claraboya la única señal de la presencia del museo (Murphy, 2011, pp. 93-94).



Figura 3. Yad Vashem, vista aérea y entrada al complejo (a. Fotografía de Timothy Hursley, recuperada de <http://ndagallery.cooperhewitt.org/gallery/35796649/Yad-Vashem-Holocaust-History-Museum>; b. Fotografía recuperada de <http://www.pmp-projects.com/images/yadvashem3.jpg>)

La inspiración preliminar, como reconoce el arquitecto, se encuentra en las ciudades subterráneas de Capadocia y en las cuevas de Beit Guvrin que marcan las directrices del proyecto para contar la historia del Holocausto, “demasiado terrible para ser contada en lugares convencionales” (Murphy, 2011, p. 95). En palabras de Joan Ockman, debido a que la experiencia del Holocausto no trata sobre el lugar (*place*) sino sobre el desplazamiento (*displacement*), se ha renunciado la idea de contextualizar el proyecto; es más, se ha puesto en cuestión la misma idea del contexto. Por eso, en vez de utilizar la caliza obligada por las normas urbanísticas de Jerusalén, el proyecto ha introducido excepcionalmente el hormigón, un elemento ajeno al paisaje controlado de la ciudad (Murphy, 2011, p. 23).

La entrada monumental al complejo, inspirada en los acueductos romanos marca el límite de un espacio sagrado con el resto de la ciudad creando una “pantalla” donde están escritas las palabras bíblicas (de Ezequiel): “Y pondré mi Espíritu en vosotros, y viviréis, y os haré reposar sobre vuestra tierra” (Murphy, 2011, p. 96). Con esta “barrera”, Safdie define las dos dimensiones de la *hierotopia* (lugar sagrado): la física y la psicológica (Murphy, 2011, p. 20). La evocación de la arqueología en todo el conjunto, seguramente, es una manera de reflejar el arraigo de las formas arquitectónicas, las formas eternas en construir–habitar y los valores permanentes del ser humano.

Este marco común, material y significativo forma parte de la memoria intersubjetiva. La memoria en su objetivación espacial — en el monumento - museo — busca visiones del pasado para inscribir en él una visión de la historia nacional y para erigir así su hegemonía y legitimidad en el espacio. Estos lugares de la memoria no sólo conmemoran los caídos y el holocausto, sino que son concebidos para marcar el territorio y construir el paisaje como la representación pétreo de unos valores y unos ideales. La soberanía nacional, la legitimidad del Estado, la independencia, el amor a la patria y la identidad son acordes no sólo con un sentimiento sino con una racionalidad y unos intereses políticos.

#### **4. Espacio público y arte urbano**

El Memorial de los Veteranos de Vietnam, es después del Valle de los Caídos, la construcción más antigua y la primera en romper los cánones clásicos de la representación arquitectónica optando por una forma abstracta. Iniciando así una nueva etapa en el diseño de memoriales con un lenguaje abstracto, hace que el mensaje arquitectónico llegue directamente a sus receptores para su propia descodificación. Está dedicado a las vidas perdidas en la Guerra de Vietnam y está emplazado en un espacio público, a diferencia de los monumentos conmemorativos que se erigían en el espacio del acontecimiento conmemorado o en parajes naturales. Con este cambio se ha dado un futuro rumbo en la ubicación de las edificaciones de la memoria que empezarían así a entrar en el espacio público y negociar su posición y su perspectiva con la ciudad y con los ciudadanos. Dicha reubicación se realiza concomitante al “proceso de interiorización de traumas colectivos por grupos cada vez más amplios” (Ioan, 2013, p. 12).

El Memorial es un monumento nacional de los Estados Unidos en el pleno centro de Washington D. C. y se compone de 3 partes segregadas: la escultura de los tres soldados, el monumento a las mujeres de Vietnam y la pared conmemorativa, que es la parte más conocida como *The Wall* y la más visitada por los estadounidenses. Recibe cerca de 3 millones de visitantes al año.



Figura 4. El Memorial de los Veteranos de la Guerra de Vietnam (a. Fotografía recuperada de <https://www.art.com/products/p33234180493-sa-i9224857/orhan-washington-dc-a-veteran-looks-for-a-name-at-vietnam-veterans-memorial-wall-at-sunrise.htm?upi=PYI2Q70&PODConfigID=13929614&sOrigID=19052>; b. Fotografía recuperada de <https://www.gettyimages.es/detail/fotograf%C3%ADa-de-noticias/vietnam-veterans-memorial-at-sunrise-washington-fotograf%C3%ADa-de-noticias/144071144>)

La Pared Conmemorativa es un proyecto de la arquitecta estadounidense Maya Lin después de arduos debates en los que la propia Lin, defendió su posicionamiento teórico frente a todos los medios e incluso ante al Congreso norteamericano. No es precisamente una edificación. Más que una obra arquitectónica es una obra de *land-art*. Es un gran tajo en la tierra con forma de V apuntando hacia los monumentos de Washington y de Lincoln y un muro de granito negro pulido, donde se grabaron los nombres de más de 58.000 americanos, miembros de las Fuerzas Armadas de los Estados Unidos que perdieron la vida o se dieron por desaparecidos en la Guerra de Vietnam. El memorial actúa como una herida en la tierra que simboliza la gravedad de la pérdida. La autora se imaginó “tomando un cuchillo y cortando la tierra, abriéndola; una violencia y un dolor inicial que se cura con el paso del tiempo” (Klein, 2015). Su recorrido ofrece la sensación de bajar, de entrar en un mundo subterráneo, movimiento que potencia la experiencia del visitante al verse reflejado en la superficie del granito negro pulido.

La decisión de Lin fue la de no informarse sobre la controversia política de la Guerra de Vietnam, para evitar la influenciara de una narración u otra. Su obra según Sturken (1991, p. 126), es un ejercicio sereno de arte contemporáneo hecho en el vacío y sin conocimiento de su tema. La controversia sobre la estética del memorial, acabada ya con su construcción, ha sido reemplazada por una multiplicidad de discursos culturales sobre la conmemoración y la curación.



La obra se constituye así en anclaje y soporte de la memoria en el espacio público como terreno definido por la heterogeneidad social, cultural y política donde los diversos agentes pretenden marcar su visión. En él se graba una experiencia del pasado desde los requerimientos del presente. Desde este punto de vista, se explica mejor la apropiación del Vietnam Memorial. De forma casi instintiva y natural cada receptor dependiendo de su contexto socio-cultural tiene su interpretación. El enfoque del Vietnam Memorial es claro, en el sentido que habla de los veteranos y de las víctimas de la guerra y no de la guerra en sí. Construye así una narrativa nueva que, teniendo sus raíces en un nacionalismo clásico americano, logra romper los cánones clásicos de la representación triunfalista, centrándose en la tragedia humana de la guerra.

El Memorial de los judíos de Europa asesinados, situado en Berlín, es otra obra que se puede categorizar entre una obra escultórica y un espacio público. El arquitecto Peter Eisenman creó una estructura laberíntica desarrollada sobre 19.000 metros cuadrados. Formada por 2.711 estelas de hormigón de 2,38 m de largo y 0,95 m de ancho, que están variando en su altura desde 0,2 m hasta 4,8 m, constituye una malla que se deforma en altura presentando un alabeo en forma de ola. En la experiencia sensorial de los visitantes es relevante, tal como Eisenman y también los guías cuentan, el silencio (Eisenman y Rauterberg, 2005). El silencio es el factor determinante en la percepción del memorial. La privación o disminución de uno de los sentidos para enfatizar y agudizar los sentimientos que se quiera sean experimentados, es aquí también manejado como en la Torre del Holocausto.



Figura 5. El Memorial de los judíos de Europa asesinados (a. Fotografía recuperada de <http://www.spiegel.de/international/germany/bild-956574-665902.html>; b. Fotografía de Martin U. Waltz, recuperada de <https://streetberlin.net/holocaust-memorial-berlin/>)

Como el mismo Eisenman dijo, “este no es un espacio sagrado” (Åhr, 2008, p. 286). Al ser preguntados los visitantes “¿qué piensan que significa el memorial?”, ellos han dado varias respuestas: “es como una ciudad dentro de la ciudad”; “es como un cementerio o un laberinto”; “es como una pared rota en trozos y dispersada” o, incluso “es terrible” Dekel (2009, p. 81). El tema del cementerio surge por el silencio y el tema del laberinto, más complejo, se asocia a los sentimientos de inseguridad, desorientación y extrañamiento, sobre todo, al encontrarse con otros visitantes repentinamente donde las estelas llegan a alturas superiores a la del cuerpo humano. La planimetría del memorial es cartesiana, haciendo alusión, según Dekel, a la obsesión del régimen nazi con el orden. Pero su volumetría variada en forma de una ola, frente a la sensación de enclaustrar logra una sensación de levantarse e imponerse. La memoria, finalmente, vencerá y permanecerá.

El uso del hormigón, en su construcción igual que en el Museo Judío de Berlín o en el Museo Histórico de Yad Vashem, puede explicarse por su color y su impacto físico y psicológico. Según estudios, el gris, al encontrarse entre el blanco y el negro, está considerado neutro, un color que tiene la cualidad de ser inactivo pero que, a la vez, tiene connotaciones psicológicas y fisiológicas que lo definen como un color que, en grandes cantidades, produce turbación, y una disposición a la tristeza y la desolación. Pero siendo relacionado con la depresión crea, a la vez, ciertas expectativas. El hormigón siendo un material pesado y a la vez dúctil, puede producir tanto estructuras monolíticas, cuyo simbolismo se relaciona con el carácter pesado de dicho material, como en el Monumento a los judíos de Europa Asesinados o La Torre del Holocausto, así como estructuras incorpóreas tal como está utilizado en Yad Vashem.

Otra característica del monumento, bastante paradójica, que se revela, es que siendo la vista el sentido privilegiado en su percepción, debido al gris omnipresente, se crea confusión. En las fotografías tomadas en el interior del monumento, es difícil distinguir si se ha aplicado un filtro para dejarlas en una escala de grises. Si no hay otra cosa que las estelas y el pavimento, si no hay nada que relaciona el memorial con las personas que lo visitan, con la naturaleza o con la ciudad, todo queda en un estado indeterminado

El Ground Zero de Nueva York es también un espacio público pero diferente. No tiene ni la conceptualización de Maya Lin en el Vietnam Memorial (que induce la imaginación de los cuerpos al otro lado del muro reflectante) y tampoco la del Memorial de las víctimas del Holocausto de Berlín (que no habla, ni directamente, ni indirectamente sobre este acontecimiento particular). En su significado más extendido es un *cementerio*, lugar donde todavía quedan restos de las víctimas y no sólo en un sentido figurado.

El Memorial del 11S en Nueva York es otra pieza abstracta y minimalista que resalta la ausencia de las torres gemelas, el vacío que dejaron, conservando sus huellas. El lugar proyectado por el arquitecto Michael Arad, se plantea como un teatro de la memoria en el lugar de la tragedia. Arad reflexiona sobre su capacidad de reunir a la gente y, al mismo tiempo, ofrecer a cada uno un momento de “aislamiento íntimo” (*intimate isolation*). El espacio de la plaza no es solamente un espacio memorial, según su autor, sino también un espacio público; un lugar donde no solamente vengan las personas para conmemorar sino donde cualquiera pueda venir porque, por ejemplo, vive cerca. Habría que “encontrar un equilibrio entre las necesidades del memorial y de la ciudad, para tratar de rehabilitar este sitio...”.

“No es solamente un memorial, también es un museo, es una estación de tren, es una explanada de compras, son torres de oficinas. Todos estos factores tienen que trabajar juntos (...). El principal objetivo ha sido el de señalar la ausencia, creando un vacío significativo y claro encontrando un espacio para la reunión de las personas y la contemplación” (Arad, 2009, pp. 45-50).



Figura 6 – El Memorial del 11 de Septiembre en Nueva York (Fotografía de Dave Z, recuperada de <https://www.cheapflights.com/news/911-memorials-around-the-world-photos>)

La rememoración se objetiva así en espacios que no son convencionales, que adoptan formas y lenguajes que los acercan a las obras de arte donde resuenan símbolos y arquetipos. Los nuevos lenguajes, en este sentido, habilitan nuevos significados y posibilitan diferentes acciones y comportamientos en estos espacios, algunos de ellos, incluso, considerados “inadecuados” por los que otorgan a esos espacios un significado de “sagrados”. Se pretende, por lo general, que la materialización del propio espacio donde la memoria es objetivada resulte de modo que los hechos violentos del pasado sean significados subjetivamente. Es así como se va fraguando el proceso de objetivación/subjetivación con el cual se articula socialmente la realidad y el presente. El espacio público, en estos casos, es un espacio de verdadera interacción y comunicación ciudadana.

## **5. A modo de conclusión sobre la representación de los acontecimientos violentos del pasado**

Como sostienen Paul Ricoeur (2010) y Marc Augé (1998), la memoria no es el pasado, sino una (re)presentación del pasado, una huella, un signo o un indicio de lo acontecido.

Ricoeur señala que la (re)presentación del pasado se refiere a un doble proceso: por un lado, a ver hacia atrás; mientras que, por otro, a ver de nuevo. A estas dos variables, es posible sumar una tercera: la memoria como (re)creación del pasado, es forjada a partir de los dilemas, preguntas y requerimientos de diversa valencia que surgen en el presente, hecho que conduce a pensar cómo la memoria es selectiva. Mientras el pasado es algo cerrado, inmodificable y finiquitado, recordar es una dinámica abierta y plural, siempre sujeta a nuevas reinterpretaciones por parte de los actores sociales y políticos. El pasado incide en el presente configurándolo de diversas maneras; no obstante, el presente también dispone al pasado de acuerdo a las expectativas y necesidades que van emergiendo. Pero este juego de temporalidades trasciende si además se toma en cuenta la forma en que el tiempo pasado como representación, memoria, establece vínculo con el espacio y fomenta una configuración espacial para la rememoración y las prácticas sociales. La experiencia espacio-temporal de estos lugares — memoriales, museos contenedores de la memoria, espacios públicos, arte urbano y paisajes — en tanto que espacios donde se ancla la memoria, se atraviesa por vectores de distinta dimensión: intersubjetiva, sensible, afectiva, simbólica, y también instrumental, cultural, política y normativa en cierto modo. El tiempo, el espacio, el poder, la cultura, la historicidad que se experimentan en estos espacios son algo no sólo constituido, sino también constituyente del hacer político, cultural y social.

Observar estos fenómenos de inobjetable complejidad implica someterlos en diferentes tipos de análisis, metodologías y disciplinas. La pluralidad cultural, política y social que caracterizan nuestras sociedades contemporáneas constituye, por otro lado, el campo de cultivo que alimenta las ideas que rigen el proyecto arquitectónico de estos lugares de la memoria. La arquitectura abstracta resulta polisémica, tiene una interpretación y unos significados intersubjetivamente construidos. Es por eso que la arquitectura de estos lugares como *marco físico* para los rituales de la rememoración de cada acontecimiento violento y traumático, nos hace sentir y nos hace reflexionar sobre la violencia, la injusticia, el abuso, la condición humana. Tal vez, el recuerdo tangible de las personas que ya no están, las víctimas, puede ser explicable como un mecanismo terapéutico que resulta al asumir el pasado para mirar hacia el futuro. Tal vez, sea un mecanismo necesario para prevenir la violencia y no volver a acometer los mismos errores del pasado y a largo plazo, tal vez, no sea un impedimento para que funcione el mecanismo psicológico del olvido, el que da sentido en la historia de la evolución humana.

## Referencias

- Achugar, H. (2003). El lugar de la memoria: a propósito de monumentos (motivos y paréntesis). En Jelin E. y Langland V. (Ed.). *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, (pp. 191-214). Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Åhr, J. (2008). Memory and Mourning in Berlin: On Peter Eisenman's Holocaust-Mahnmal (2005). *Modern Judaism*, 28(3), 283-305. doi: 10.1093/mj/kjn015
- Allier, E. (2008). Lugar de memoria: ¿un concepto para el análisis de las luchas memoriales? El caso de Uruguay y su pasado reciente. *Cuadernos del CLAEH* 31 (96-97), 87-109.

- Andenmatten, S. Walsh, C. y Wisniewski, J. (2011). *Jewish Museum Berlin*. Rensselaer Case Studies Project. Recuperado de <https://issuu.com/stephenandenmatten/docs/casestudy>.
- Arad, M. (2009). Reflecting Absence. *Places*, 21(1), 42-51. Recuperado de <https://escholarship.org/uc/item/5nf4t3k6>.
- Augé, M. (1998). *Las formas del olvido*. Barcelona, España: Gedisa.
- Bastide, R. (2006). Memoria colectiva y sociología del bricolaje. En Gilberto Giménez (Ed.) *Teoría y análisis de la cultura*. (pp. 131-157). México: CONACULTA.
- Bianchini, R. (2017, 25 de noviembre). Daniel Libeskind/ Jewish Museum – part 1. *Inexhibit*. Recuperado de <https://www.inexhibit.com/case-studies/daniel-libeskind-jewish-museum-berlin>.
- Bourdieu, P. (1999). *La miseria del mundo*. Buenos Aires, Argentina: FCE.
- Dekel, I. (2009). Ways of looking: Observation and transformation at the Holocaust Memorial, Berlin. En *Memory Studies*, 2(1), 71-86. doi: 10.1177/1750698008097396
- Doss, E. (2011). Remembering 9/11: Memorials and Cultural Memory. En *OAH Magazine of History*, 25(3), 27-30. doi: 10.1093/oahmag/oaro18
- Eisenman, P. y Rauterberg, H. (2005). *Holocaust memorial Berlin: Eisenman Architects*. Baden, Suiza: Lars Müller.
- Engelberg-Baram, O. (2014). A “Glocal” Memory. The Collective Memory of the Holocaust from a Global and Local Perspective. The “Holocaust Martyrs’ and Heroes’ Remembrance Authority - Yad Vashem” and the “United States Holocaust Memorial Museum”. En Henker, M., Pardue, D., Dowyer Southern, K. y Tolstoy, V. (Eds.) *International conference “Museum and Politics”*. ICOM Russia, 295-306
- Fernández Shaw, C. (1966). *Poesías completas*. Madrid, España: Gredos.
- Halbwachs, M. (2008). Una visión clásica y actual de la ideación conceptual de la sociología. El proyecto de una memoria colectiva y su radicación en el espacio. En *Revista Anthropos*, 218, 3-15.
- Huffschnid, A. (2012). Los riesgos de la memoria. Lugares y conflictos de memoria en el espacio público. En Huffschnid A. y Durán V. (Ed.) *Topografías conflictivas: memorias, espacios y ciudades en disputa*, 369-388. Buenos Aires, Argentina: Trilce.
- Ioan, A. (2013). *Arhitectura Memoriei*. Bucarest, Rumania: IglooMedia
- Jelin, E. y Langland, V. (2012). *Los trabajos de la memoria*. Perú: Instituto de Estudios Peruanos.
- Klein, C. (2015, 10 de noviembre). The Remarkable Story of Maya Lin’s Vietnam Veterans Memorial. *Biography*. Recuperado de <https://www.biography.com/news/maya-lin-vietnam-veterans-memorial>.
- Kuri Pineda, E. (2017). La construcción social de la memoria en el espacio: una aproximación sociológica. En *Península*, 12(1), 9-30. doi: 10.1016/j.pnsla.2017.01.001
- Lê, D. (2013). On «Reflecting Absence»: Negativity and the Sacred at Ground Zero. En *Literature & Theology*, 27(4), 452-471. doi:10.109/litthe/frt040
- Méndez, D. (1982). *El Valle de los Caídos. Idea, proyecto y construcción*. Madrid, España: Fundación Nacional Francisco Franco.
- Murphy, D. (Ed.). (2011). *Yad Vashem. Moshe Safdie – The Architecture of Memory*. Jerusalén, Israel: Yad Vashem publications
- Nora, P. (1997). *Les lieux de mémoire I*. París: Quarto Gallimard
- Plataforma 2003. (06.03.2010). Juan Ávalos, escultor del Valle de los Caídos. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Kw7VOgKXuyA>.

- Ricoeur, P. (2010). *La memoria, la historia, el olvido*. México: FCE.
- Rivaud, F. (2010). *El hacer cotidiano sobre el pasado*. México: UNAM.
- Schaerer, R. M. (2006). Museología e Historia. En Viereg, H. K, Risnicoff de Gorgas, M., Schiller, R. y Troncoso, M. (Ed.) *ICOFOM Study Series – ISS 35*, Munich, Alemania y Alta Gracia, Córdoba, Argentina, 39-44.
- Schindel, E. (2009). Inscribir el pasado en el presente: memoria y espacio urbano. *Política y Cultura*, 31, 65-87. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26711982005>.
- Sturken, M. (1991). The Wall, the Screen, and the Image: The Vietnam Veterans Memorial. En *Representations*, 35, Special Issue: *Monumental Histories*, 118-142. Recuperado de [https://www.jstor.org/stable/2928719?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/2928719?seq=1#page_scan_tab_contents). doi: 10.2307/2928719
- Trager, S. (2013). Shaping Memory with Monuments: Diverging Representations of Holocaust Commemoration. En *Student Library Research Awards*. Paper 4. Recuperado de [http://repository.wellesley.edu/library\\_awards/4](http://repository.wellesley.edu/library_awards/4).
- Von Meiss, P. (2012). *De la forme au lieu + de la tectonique*. Lausanne, Suiza: Presses polytechniques et universitaires romandes.