

Representaciones de la memoria: la Arquitectura como espacio de significación simbólica

Claudia Mandel

Docente en diversas universidades del país. Directora de la Galería de Arte Amón.

RECIBIDO: 05-06-07 • APROBADO: 15-05-07

RESUMEN

El propósito de este ensayo es indagar el tema de la representación de la memoria por medio de la arquitectura, entendida como construcción de un espacio de significación simbólica. Para ello, propongo analizar, como estudios de caso, el Museo Judío, de Berlín (1999), de Daniel Libeskind y el Parque de la Memoria (1999), de Buenos Aires, en homenaje a las víctimas del terrorismo de estado de 1976. Consideramos que tanto el Museo Judío como el Parque de la Memoria son textos arquitectónicos. Al constituirse en programas mnemotécnicos que tienden hacia la significación simbólica, se convierten en símbolos integrales.

Palabras claves: memoria • arquitectura • significación simbólica.

ABSTRACT

The purpose of this essay is to explore the subject of the representation of memory through architecture, understood as the construction of a space of symbolic signification. For this, I propose to analyze as case studies the Jewish Museum, of Berlin (1999), of Daniel Libeskind and the Parque de la Memoria (1999), of Buenos Aires, in homage to the victims of the terrorism of state of 1976. Considered that the Jewish Museum as well as the Parque de la Memoria are architectural texts. By constituting themselves in mnemonic programs that tend to the symbolic signification, they convert into integral symbols.

Keywords: memory • architecture • symbolic signification.

Introducción

A partir de autores como Halliday, Eco, Barthes, Lotman, y Todorov, me interesa abordar el tema de la representación de la memoria a través de la arquitectura, entendida como construcción de un espacio de significación simbólica. Propongo analizar, como estudios de caso, el Museo Judío, de

Berlín (1999), de Daniel Libeskind y el Parque de la Memoria (1999), de Buenos Aires, en homenaje a las víctimas del terrorismo de estado de 1976.

Según Peter Eisenman (2005), los aspectos materiales que definen la arquitectura son necesarios pero no suficientes. El arquitecto deconstructivista afirma:



Museo Judío, de Berlín.

“Las condiciones suficientes de la arquitectura a mi entender están más allá del lugar, del programa. Condiciones que teorizan sobre algo distinto. Esto es para mí la arquitectura. Mis proyectos siempre surgen de una idea sugerida por el programa, el lugar y su historia”.

El proyecto arquitectónico, en este sentido, podría ser definido como un texto encapsulado en un contexto de situación. El texto, es como sostiene Halliday: *“lo que se quiere decir”, seleccionado entre una serie total de opciones que constituyen lo que se puede decir; es decir, el texto puede definirse como un potencial de significado realizado*” (1982: 144). El texto surge siempre en un contexto de situación, es decir, en el entorno que da vida al texto. Y es solo mediante los textos, como afirma Umberto Eco (2000), donde se produce la significación, generando

múltiples sentidos y, hasta podría decirse, infinitas lecturas. Dicha idea es ilustrada por Eisenman (2005) cuando, al referirse al Museo Judío, de Berlín, dice que lo que pretendía era: *“...crear un edificio que en el momento en que uno lo usa abre un texto que nos conduce hacia otras direcciones y perspectivas”.*

Existe un vínculo entre la arquitectura y la escritura, dado por la espacialidad, el pensamiento del camino, de esa apertura de una senda que va inscribiendo sus rastros sin saber a dónde llevará. Derrida (1986) afirma que:

“...abrir un camino es una escritura que no puede atribuirse ni al hombre ni a Dios ni al animal, ya que remite a un sentido muy amplio que excede al de esta clasificación: hombre / Dios / animal. Tal escritura es en verdad laberíntica, pues carece de inicio y de fin. Se está siempre en camino. La oposición entre tiempo y espacio, entre el tiempo del discurso y el espacio de un templo o el de una casa carece de sentido. Se vive en la escritura... Escribir es un modo de habitar”.

Si cada lenguaje sugiere espacialidad, es posible compararlo con una especie de colonización, con la apertura de un camino. Una vía no por descubrir sino que debe crearse. Y la arquitectura no es en absoluto ajena a tal creación. Todo espacio arquitectónico, habitable, parte, según Derrida, de la siguiente premisa: que el edificio se encuentre en un camino, en una encrucijada en la que sean posibles el salir y el retornar. Este constante *estar en camino*, esta habitabilidad del camino que no nos ofrece salida alguna, señala el filósofo, *“nos atrapa en un laberinto sin escapatoria; o, de un modo más preciso, en una trampa, en un artificio deliberado como el laberinto de Dédalo del que habla Joyce”* (1986).

La cuestión de la arquitectura es de hecho el problema del lugar, de *tener lugar* en el espacio. El establecimiento de un lugar que hasta entonces no había existido, es un acontecimiento, lo cual supone la implementación de una técnica que, en absoluto, es natural. De la diferencia entre los signos que son naturales y los que son intencionales, se ha ocupado muy bien Todorov basado

en San Agustín. Los primeros –signos naturales–, son “los que, sin intención ni deseo de significar, permiten conocer por sí algo más de lo que ellos mismos son. Los ejemplos de signos naturales son el humo con relación al [sic] fuego, la huella del animal, el rostro del hombre”. Los segundos –signos intencionales–, son “los que todos los seres vivos se dirigen unos a otros para mostrar, en la medida en que pueden, los movimientos de su alma, es decir, todo lo que sienten y lo que piensan” (1991: 54-55). Es así que la arquitectura no es extraña al pensamiento, sino que, por el contrario, el problema arquitectónico entraña la posibilidad del pensamiento mismo.

Las ciudades de Berlín y de Buenos Aires evocan hechos históricos y crímenes de Estado distantes entre sí. A diferencia de una guerra, la desaparición de personas, llamada la “Muerte Argentina”, fue un método represivo diseñado para no dejar rastros visibles en la ciudad. Sin embargo, ambas ciudades registran las marcas de los distintos momentos de su confrontación política con el pasado, así como interrogantes acerca de cómo representar la memoria colectiva en el espacio urbano. En el caso alemán, el intento por fijar los sentidos de la historia estuvo asociado a proyectos políticos concretos, mientras que, en el caso argentino, su materialización en el espacio urbano fue

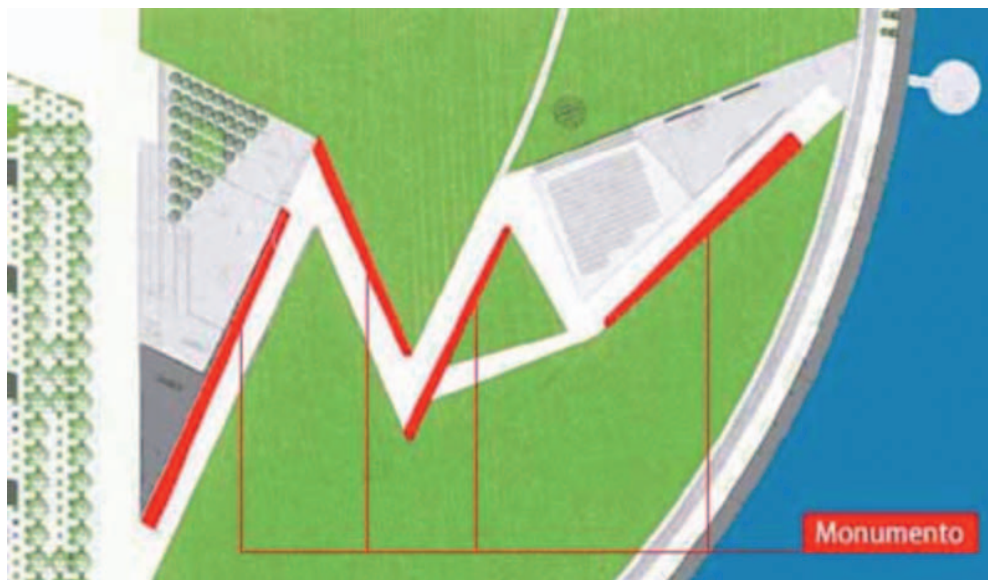
impulsada por organismos de derechos humanos.

Las luchas por la representación simbólica, colocadas en el centro del análisis social, proporcionan una mejor comprensión de las tensiones que atraviesan (y desgarran) tanto la sociedad actual como la del pasado. Se trata, entonces, de reflexionar, en este marco, acerca de varias cuestiones: qué se elige recordar y cómo hacerlo; cuál es la mejor manera de desafiar el olvido; de qué depende la eficacia de la memoria, dónde y cómo se la materializa, cuál aspecto debe privilegiarse del recuerdo: el aspecto conmemorativo, el político, el pedagógico, o el afectivo. Por último, cómo construir una narración de un pasado doloroso y reciente, para poder pensar el

presente y el futuro. En cuanto a los gestores, se plantea la cuestión de quiénes son los actores indicados para impulsar los proyectos sobre la memoria, de qué modo negocian, cooperan o luchan los distintos actores entre sí. La cartografía de la fijación de sentidos es índice, también, de un mapeo de la construcción social de la memoria que expresa el estado de los debates axiológicos dominantes en la sociedad.

El Parque de la Memoria, de Buenos Aires

El monumento a las víctimas del terrorismo de estado se levanta frente al Río de la Plata, porque muchas de ellas fueron



Parque de la Memoria, de Buenos Aires.

arrojadas en sus aguas. Fue diseñado como un corte, una herida abierta en una colina de césped, despojada de cualquier otro elemento. Los nombres se asentarán sobre estelas de pórfido patagónico a lo largo de un recorrido que comienza en una de las plazas y termina en la rambla, sobre el río. Un recorrido en rampa, procesional, que alcanza los seis metros, lleva al encuentro con los nombres de cada uno de los desaparecidos y asesinados. Muchas placas no llevarán nombre alguno, conmemorando así, de manera indirecta, el vaciamiento de identidad que precedió la desaparición. Un grupo de esculturas distribuidas a lo largo del parque apunta a generar la reflexión de los visitantes en torno al pasado reciente. Doce de ellas fueron elegidas mediante el concurso internacional "Parque de la Memoria".

Según Andreas Huyssen (2000), el diseño clásicamente modernista por su configuración geométrica minimalista, lejos de estetizar una memoria traumática, ofrece un sitio de reflexión sobre el nexo entre río y ciudad, historia y política. La vieja estrategia de memoria de inscribir los nombres, en este caso, para el autor, no trata de recordar a héroes o mártires por la patria, sino a hombres y a mujeres comunes, estudiantes, trabajadores quienes luchaban por los ideales de la generación del



Vietnam Veterans Memorial.

68. De este modo, la dimensión global de la lucha social y política de una generación se refleja en la arquitectura y en el diseño del monumento que Huyssen relaciona con otros dos lugares de memoria de las últimas décadas del siglo XX: el Museo Judío, de Berlín, de Daniel Libeskind, y el *Vietnam Veterans Memorial*, de Maya Lin, en Washington.

El Museo Judío de Berlín

El diseño que Daniel Libeskind llama *between the lines* (entre las líneas), describe las tensiones de la historia judeoalemana a partir de dos ejes visuales: uno recto pero quebrado en varios fragmentos y otro articulado con final abierto. En los cruces entre ambos se encuentran los vacíos (voids), espacios huecos que atraviesan todo el museo. La estructura en zigzag del edificio, atravesada por una línea recta, remite a una estrella de David quebrada. Huyssen dice: "El edificio pide ser leído "entre las líneas". La arquitectura se convierte en inscripción. De modo análogo, pero diferente, el monumento de Buenos Aires atraviesa el espacio entre dos líneas; la línea recta de un sendero peatonal que separa el monumento y el parque respecto de la ciudad, y la línea curva del paseo sobre la orilla del río. El monumento puede ser leído entre



Museo Judío, de Berlín.

dos líneas, en uno de cuyos lados está la ciudad y, en el otro, el río. La memoria de los desaparecidos yace entre esas líneas: entre Buenos Aires y el Río de la Plata, pero el espacio entre las líneas, el espacio de memoria, siempre será frágil y dependerá de la interpretación de los visitantes. Es un espacio de lectura –la lectura de los nombres sobre los muros y la lectura del pasado– (2000: 28).

La idea del vacío se simboliza de diferentes maneras. En el caso de Berlín, hay vacíos arquitectónicos. En el caso argentino, el vacío o ausencia está en la vida de la ciudad, en el flujo del río, y marcados en las placas que se dejen en blanco. El zigzag evoca la torturada discontinuidad que sugiere la fragmentación. El monumento, al ser una hendidura en la tierra y no un volumen que surge encima de ella como edificio, añade la significación de cicatriz en el cuerpo de la nación. Otra resonancia que marca el autor es que, en ambos casos, tanto al Museo Judío, de Berlín, como al monumento del Parque de la Memoria, de Buenos Aires, se ingresa por abajo, como un descenso a un submundo, el mundo de los espectros, de los recuerdos dolorosos que deben ser conservados para asegurar la plenitud y la continuidad de la vida social. También el monumento diseñado por Maya Lin está bajo nivel, aunque su topografía de ángulos abiertos no remite a la violencia de una herida. En ambos sitios, Washington y Buenos Aires, los visitantes caminan a lo largo de un trayecto delimitado por muros que se convierten en espacio de contemplación. Otro paralelo que uniría el Parque de la Memoria, el Museo Judío y el *Vietnam Veterans Memorial* podría trazarse en cuanto al encarnizado debate y las controversias públicas que provocaron durante su diseño. En este sentido, el discurso sobre un hecho histórico, según Barthes:

“es esencialmente elaboración ideológica, o, para ser más precisos, imaginario, si entendemos por imaginario el lenguaje gracias al cual el enunciante de un discurso (entidad puramente lingüística) «rellena» el sujeto de la enunciación (entidad psicológica o ideológica)” (1987: 174).

Autores como Bajtín o como Nietzsche, reconocen la violencia ejercida a través del discurso como afirmación de valores o perspectiva del mundo que expresan la lucha ideológica por el poder. Todorov (1991) incluye dentro de lo simbólico a todo lo que estimula la interpretación, al plantear, de manera semejante a Eco, que es simbólico todo lo que admite la interpretación y la producción de un sentido indirecto. La clave semántica para reconocer los aspectos simbólicos en los estudios de caso analizados, podemos encontrarla en Eco para quien, *“hay símbolo cada vez que determinada secuencia de signos sugiere –más allá del significado que ya cabe asignarles sobre la base de un sistema de funciones sígnicas– la existencia de un significado indirecto”* (2000: 244).

Precisamente, el Museo Judío posee signos topográficos con indicaciones biográficas que forman una matriz a partir de las conexiones humanas, que existían entre los berlineses y los judíos quienes vivían en los alrededores de la Lindenstrasse. Este entramado de relaciones socio-semióticas es lo que Libeskind materializa en la estructura del edificio.

Los vacíos del texto arquitectónico nos remiten al texto musical inconcluso de Arnold Schoenberg: *“Moisés y Aarón”*. Tal intertextualidad, Libeskind (2003), la explica de la siguiente manera:

“Solamente hay una voz, la orquesta toca una sola nota, sesenta instrumentos tocan una nota y luego permanecen en silencio. La voz llama, pero no cantando, invoca a la palabra, a la verdad de esta palabra ausente. Creo que esto no es solamente la experiencia musical más conmovedora del siglo XX, inalcanzable, insuperable, sino que también tiene una dimensión arquitectónica. Una dimensión topográfica que fue creada por la destrucción devastadora de la humanidad”.

De acuerdo con Lotman, uno de los conceptos fundamentales del carácter semióticamente delimitado es el de frontera semiótica, definida como *“la suma de los traductores «filtros» bilingües pasando a través de los cuales un texto se traduce a otro lenguaje (o lenguajes) que se halla fuera de la semiosfera dada”* (1996: 24). Cómo traducir,

entonces, a formas arquitectónicas, el vacío que ha dejado la ausencia de la historia, la cultura y la tradición judías y que, a través de los siglos, han dejado de ser *periferia* para integrar sus propias estructuras semióticas a la esfera nuclear del *centro* cultural alemán. La función de frontera de la semiosfera que describe Lotman, es representada arquitectónicamente por Libeskind, mediante dos espacios culturales particulares en tensión. Por una parte, la cultura del Berlín alemán, y por otra, la cultura del Berlín judío. Dicha ausencia o desaparición, se traduce arquitectónicamente a través de dos elementos visuales: el primero, dado por los vacíos o espacios huecos que se refieren al silencio, a aquello que nunca más podrá ser exhibido, tratándose de la historia del Berlín judío, porque de esto no queda nada más que cenizas. El segundo elemento, la estrella de David quebrada, sería el signo con el que los judíos eran identificados. Según Eco, este signo es un emblema que remite a un campo definido de significados indefinidos y es icónico porque *“al igual que los diagramas y dibujos, permiten manipulaciones de la expresión que influyen en el contenido”* (2000: 25). Libeskind (2004) explica:

“Luego de descubrir las diferentes conexiones entre las tradiciones judías y la cultura alemana dibujé una irracional matriz que hace referencia a los emblemas y que es una estrella distorsionada, la misma que marcó a los judíos”.

En 1995, se hizo el primer concurso en Berlín para el Monumento a los Judíos Asesinados de Europa, al que se presentaron unos 500 proyectos. La propuesta de Horst Hoheisel consistió en un “monumento invisible” que resultaría de la destrucción de la Puerta de Brandeburgo, la reducción a polvo de sus piedras y bronce, que se esparcirían sobre una zona de recordación del Holocausto. Según palabras de Hoheisel (2007), el memorial consistiría en un vacío que pondría de manifiesto:

“...la casi completa imposibilidad de expresar el Holocausto por medio del arte. Después del Holocausto, es necesario indicar que no existe más una continuidad histórica ni una identidad

nacional alemana. Esa identidad estará marcada para siempre por una ruptura que los alemanes no deberán reconstruir”.

La elección de la Puerta de Brandeburgo provino, precisamente, de su carácter de representación simbólica de la identidad nacional. La propuesta centralizaría, de forma radical, la idea de una ruptura entre dos esferas semiótico-culturales. Siguiendo a Lotman, *“tomar conciencia de sí mismo en el sentido semiótico-cultural, significa tomar conciencia de la propia especificidad, de la propia contraposición a otras esferas. Esto hace acentuar el carácter absoluto de la línea con que la esfera dada está contorneada”* (1996: 28).



Proyecto para Zona Cero, Daniel Libeskind.

Vinculado a la representación de la memoria, Libeskind (2004) presentó su proyecto para la Zona Cero para conmemorar el atentado contra las torres gemelas de Nueva York. Como en los casos analizados anteriormente, el proyecto ha sido objeto de disputas ejercidas a través del discurso que, como afirmación de ciertos valores o perspectivas del mundo, expresa la lucha ideológica por el poder. En consecuencia, no existe desinterés o ingenuidad en el discurso, ya que todo conocimiento o categorización indica una confrontación de diferentes ideologías en pugna. Su proyecto contempla la construcción de cinco torres en la zona, un museo conmemorativo y un monumento en homenaje a las víctimas. El monumento llamado "Reflejando la ausencia", fue diseñado por el israelí Michael Arad y el estadounidense Peter Walker. Libeskind (2004) explica que:

"A modo de inspiración pedí permiso para bajar a lo más profundo, hasta llegar a las rocas que habían sido las fundaciones de las Torres Gemelas. A un cierto punto vi el epicentro de la catástrofe pero también del futuro. Debido al significado de este trágico hecho, el proyecto es rico en simbolismos. Por ejemplo, la "Freedom Tower" –el edificio central– tendrá una altura de 1776 pies, número que alude al año de la Independencia de Estados Unidos (unos 540 metros). Otro elemento es la "Antenna Tower", con muchos jardines como constante afirmación de la vida".

Conclusión

Según Iuri Lotman, el texto posee tres funciones. Además de su función comunicativa, cumple también una función generadora de sentidos en la cadena semiótica –conciencia individual-texto-cultura–. Pero, para concretar su posibilidad de generar sentido, el texto debe estar sumergido en la semiosfera. Así, el mínimo generador textual operante "no es un texto aislado, sino un texto en un contexto, un texto en interacción con otros y con el medio semiótico" (1996: 90). La tercera función del texto está ligada a la memoria de la cultura. Lotman afirma que "La cultura, en correspondencia con el tipo de memoria inherente a ella, selecciona en toda

esa masa de comunicados lo que, desde su punto de vista, son «textos», es decir, está sujeto a inclusión en la memoria colectiva" (1996: 85).

En este sentido, los textos arquitectónicos analizados en el presente ensayo se constituyen en programas mnemotécnicos que tienden a la significación simbólica y se convierten en símbolos integrales. Al plantearse la pregunta sobre si es posible lograr un consenso sobre la manera de recordar un trauma nacional, la tarea parece de difícil resolución. Los debates públicos sobre los monumentos y los proyectos memorialísticos constituyen la dimensión cultural de las políticas de la memoria y son esenciales para configurar el imaginario colectivo de una nación.

Bibliografía

- BARTHES, ROLAND
1987 *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- DERRIDA, JAQUES
1986 *La metáfora arquitectónica*. En: <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/arquitectura.htm>.
- ECO, HUMBERTO
2000 *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Editorial Lumen S. A.
- EISENMAN, PETER
2005 *El arquitecto Peter Eisenman*. Entrevista realizada por Fredy Massad y Alicia Guerrero Yeste. En: <http://www.arqa.com/informacion.cfm/n.6446.cfm>
- HALLIDAY, M.A.K
1982 *El lenguaje como semiótica social*. México: Fondo de Cultura Económica.
- HOHEISEL, HORST
2007 *La destrucción de la Puerta, Brandeburgo*.

- En:
http://www.bazaramericano.com/ultnum/revistas/nro_83_hoheisel.htm, abril/mayo.
- HUYSEN, ANDREAS
2000 "El Parque de la Memoria. Una glosa desde lejos". En: *Punto de vista*. Año XXIII, N.º 68. Diciembre. Buenos Aires.
- LIBESKIND, DANIEL
2003 *El museo judío de Berlín*. Entrevista a Daniel Libeskind con Doris Erbacher y Peter Paul Kubitz. En:
<http://www.elementos.buap.mx/num52/htm/15.htm>
- 2004 *Obras para la memoria*. En:
<http://www.arq.com.mx/noticias/Detalles/6154.html>
- LOTMAN, IURI M.
1996 *La semiosfera I*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- TODOROV, TZVETAN
1991 *Teorías del símbolo*. Caracas: Monte Ávila Editores.