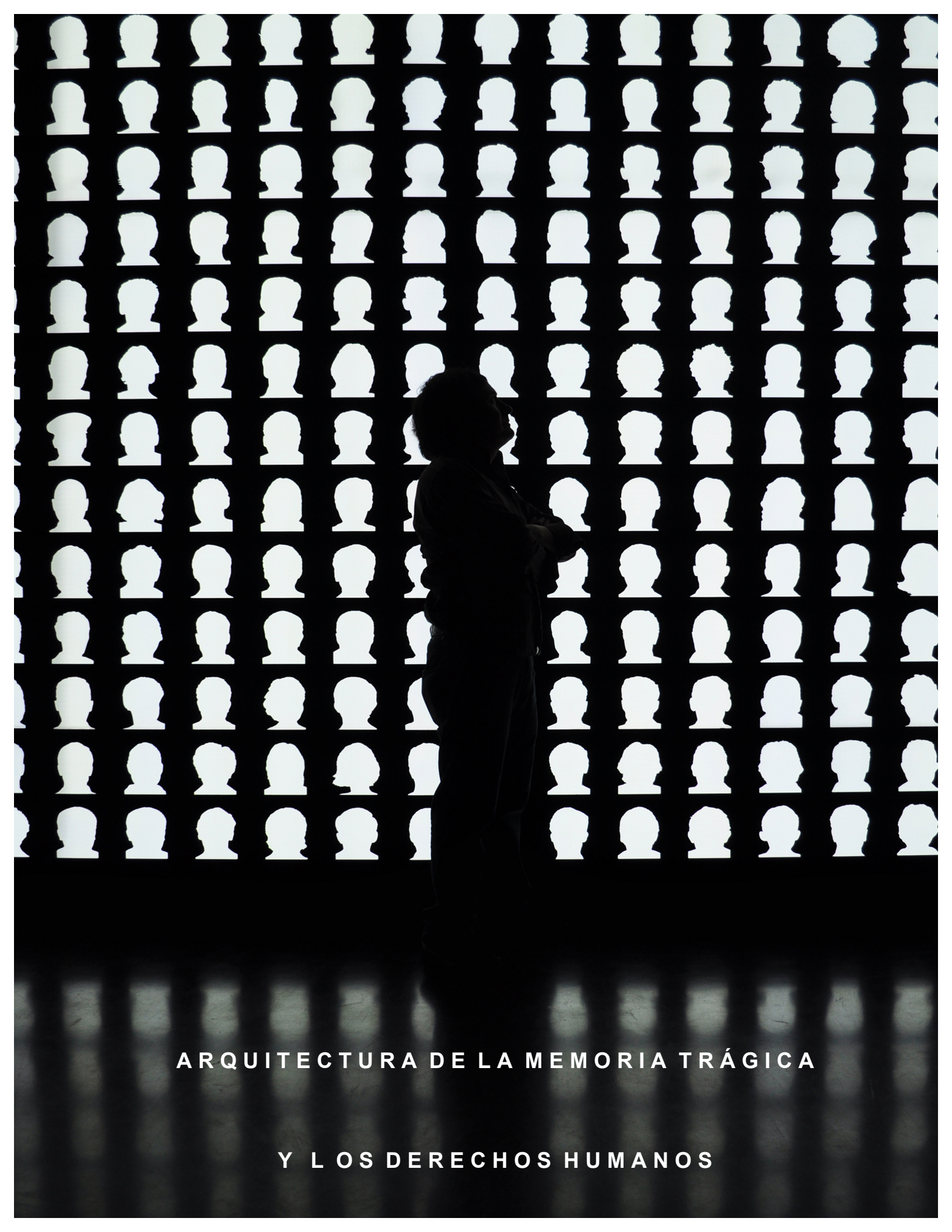




ARQUITECTURA DE LA MEMORIA TRÁGICA

Y LOS DERECHOS HUMANOS

*“Podemos vivir sin
ella, adorar
sin ella,
pero no podemos recordar sin
ella.”*

John Ruskin, “Las siete lámparas
de la arquitectura” Cap. 6 : La lámpara
del recuerdo



MEMORIAL (voz inglesa): del inglés antiguo: del Latín “memoriale”: “recuerdo, memoria, monumento”. Del Latín “memoralis”: “que sirve como recordatorio, memoria”

MONUMENTO: del latín “monumentum: “recordar”

IGNACIA MATURANA GAJARDO – ORIELLI DOMÍNGUEZ ZAPATA
ESCUELA DE ARQUITECTURA, UNIVERSIDAD DEL BÍO-BÍO

ÍNDICE	Pág.
1.- Introducción	5
2.- Marco Teórico	
Contexto histórico del siglo XX	7
Derechos Humanos, reacciones y conflictos posteriores	10
Sociedad actual	14
3.-Desafíos de la Arquitectura de los DD. HH.	
Rol social e identidad local	16
Evocaciones de la memoria	20
Medios de comunicación	22
4.- Arquitectura: dos formas de aproximarse a la memoria	
Arquitectura para la memoria	25
Arquitectura desde la memoria	28
5.-Ejemplos arquitectónicos	
Ejemplos internacionales	
Monumento a los judíos asesinados de Europa	32
Museo del	41

	Apartheid	
	ESMA	48
Ejemplos nacionales		
	Museo de la	58
	Memoria	
	Londres 38	87
6.- Conclusiones		107
7.- Bibliografía		113

Introducción

El ser humano tiene la capacidad psíquica de retener y recordar el pasado; dicho proceso es conocido como “memoria”. La relación entre “memoria”, “identidad” y “aprendizaje” ha sido profundamente estudiada por diversas áreas. Asimismo, el trauma, definido por la RAE como “choque emocional que produce un daño duradero en el inconsciente”, forma también parte de los procesos cognitivos del Hombre. Memoria y trauma, recuerdo y olvido van de la mano.

Sin embargo, la “memoria” alcanza una dimensión mayor a la psicológica para convertirse en un hecho cultural. Su existencia contribuye enormemente a la definición de la identidad de una nación, pueblo o colectivo; podemos establecer que la memoria, en su sentido más amplio (esto es, incluyendo la idea de “trauma”) es, entonces, una responsabilidad social, sobre todo, cuando se recuerda hechos trágicos donde el instinto natural del Hombre es reprimir u olvidar.

En tanto sociedad, somos los encargados de construir el presente, tanto metafórica como literalmente, para ello uno de los métodos ha sido la Arquitectura. Es válido entonces preguntarnos, ¿cuál es la relación entre la Memoria, como elemento vital para la identidad, y la Arquitectura, como presente y legado de la sociedad?

La relación entre los conceptos de memoria, identidad y arquitectura da lugar a una serie de interrogantes que serán la guía de esta investigación, enfocada a la manera de recordar los traumas relacionados con violaciones a los Derechos Humanos durante el siglo XX. El objetivo será definir el rol de la memoria en la sociedad actual, su impacto y cómo se expresa eso en la disciplina arquitectónica; descubrir cuáles son los factores que influyen al momento de concebir una “arquitectura de memoria”. También se definirán cuáles son los desafíos a los que se enfrenta y si logra efectivamente ayudar a la preservación de la memoria. Finalmente, se observarán proyectos arquitectónicos representativos nacionales e internacionales.

Las respuestas serán fruto de una revisión bibliográfica, de análisis de obras significativas relacionadas con la memoria en el mundo y visitas a obras destacadas nacionales. Además, se realizaron entrevistas y se entablaron diálogos con distintos tipos de organizaciones con diferentes métodos de preservar la memoria y se permitió acceder a archivos privados y públicos. Para terminar, las visitas fueron registradas a través de fotografías.

Contexto histórico del siglo XX

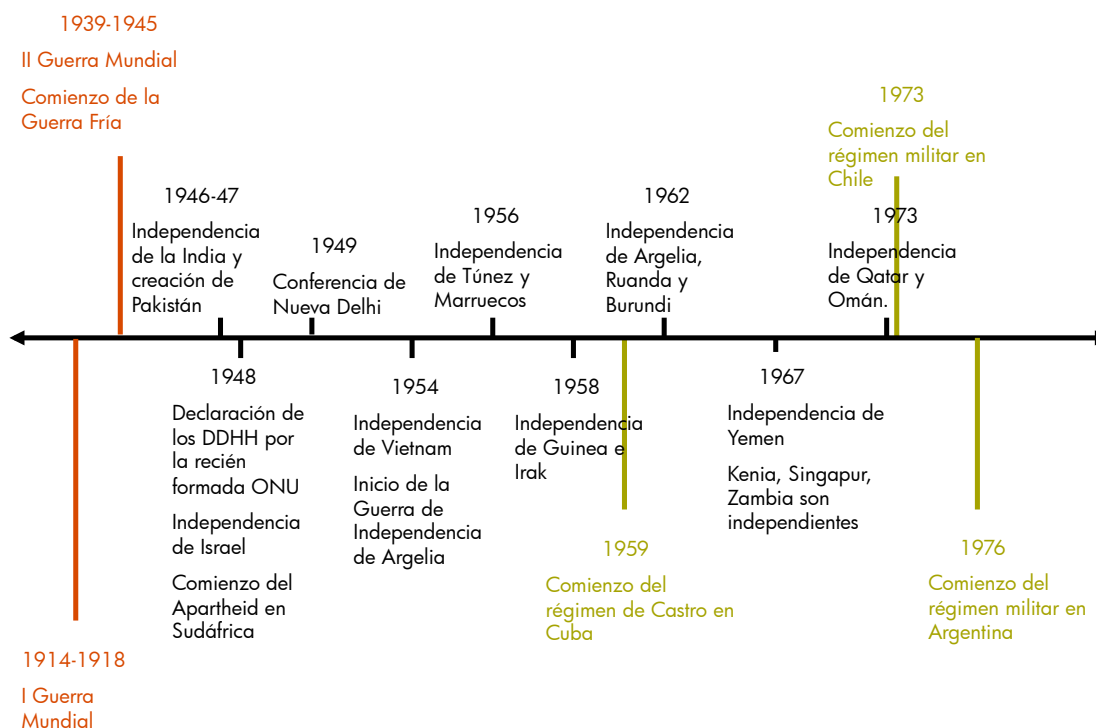
El siglo XX pasará a la Historia como un siglo violento y de profundos cambios sociales; una de sus consecuencias más importantes es la Aprobación y Declaración de los Derechos Humanos, el día 10 diciembre de 1948. En 1914, estalla la Primera Guerra Mundial, que involucra a los países más poderosos del mundo, entonces Imperios. Con 10 millones de bajas, su violencia sólo sería superada unos cuantos años después. En 1918, finaliza la “Gran Guerra” y dentro de sus consecuencias se encuentra la reconfiguración de Europa y la caída del Imperio Ruso. Estas transformaciones prepararon el escenario para la Segunda Guerra Mundial, que no sólo superó en magnitud a su antecesora, sino que cobijó crímenes contra la Humanidad. La Alemania Nazi se convirtió en la máxima expresión de eliminación sistemática del Hombre por el Hombre jamás vista: torturas, experimentos, campos de concentración, deportaciones y exilio. Europa quedó destruida tanto física como moral y económicamente y es necesario una nueva reorganización, un nuevo orden mundial. Con la, hasta entonces, primera potencia mundial (Europa) destruida, surgen dos grandes polos que dominarían al mundo hasta la década del 90: el Capitalismo a cargo de Estados Unidos y el Comunismo, de mano de la URSS. Este conflicto indirecto, silencioso, pero no menos tenso, es conocido como la Guerra Fría. Por otro lado, los actos de violencia se trasladaron desde el Viejo Continente a África gracias a los procesos de descolonización en la década de los 60's, no siempre pacíficos (Argelia), tensiones raciales (Apartheid) y otros. La descolonización era un síntoma de naciones que luchaban por una identidad propia, por una independencia y por el derecho de gobernarse a sí mismas. Estos motivos se reproducen, en cierto modo, en los países post comunistas, una vez disuelta la URSS, en 1990. Las nuevas naciones producidas por la división del bloque soviético también vivieron la violencia y atropellos a los Derechos Humanos. Finalmente, Asia y el Medio Oriente tuvieron sus propios procesos de emancipación de lo que quedaba de los antiguos Imperios, situación no exenta de conflictos. América Latina, mientras tanto, se debatía entre dictaduras militares e intentos de democracia

destinados a fracasar; fue testigo de detenidos desaparecidos, torturas y exilio. En todo el mundo, las sociedades se dividen en 2 : los opresores y los oprimidos.¹

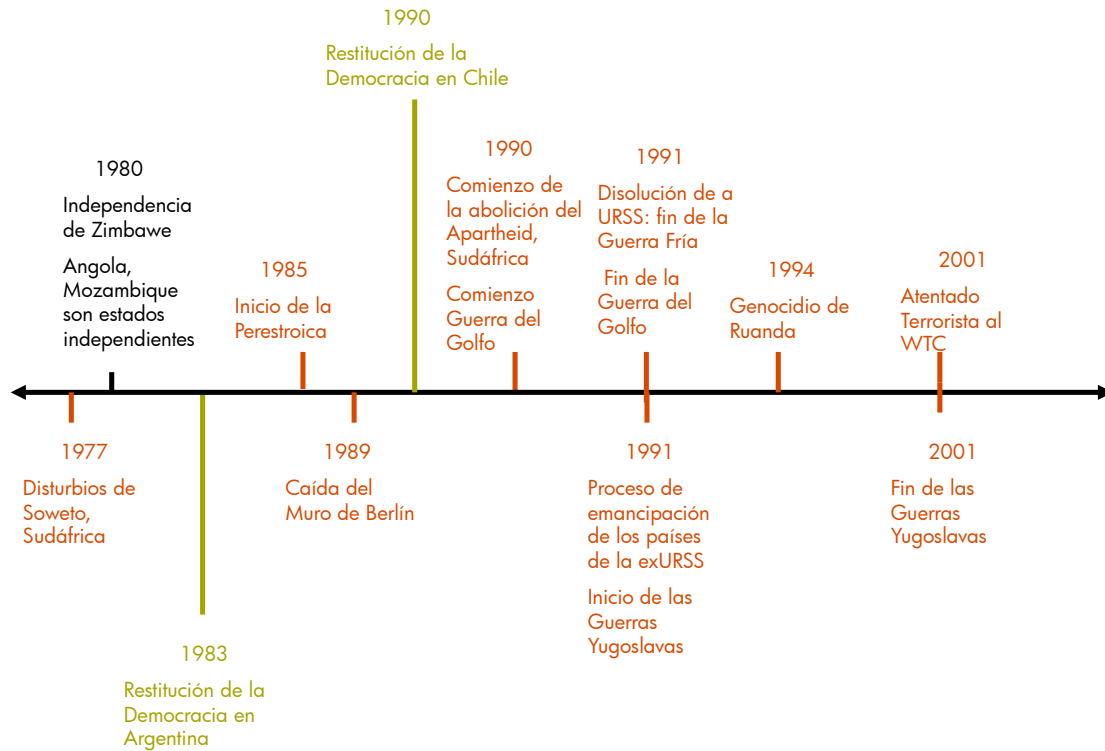
Esta breve reseña histórica, por muy sencilla que sea, sólo apunta a ilustrar el carácter bélico que dominó el siglo XX y cuyas repercusiones son visibles hasta el día de hoy, haciendo énfasis en la cantidad de conflictos en menos de un siglo.

La línea del tiempo siguiente muestra los conflictos más importantes del Siglo XX y aquellos que tienen relación con los Ejemplos Arquitectónicos (Capítulo IV); para ello, los hechos se dividieron en 3 grandes grupos:

- Guerras y Conflictos Armados
- Descolonización de África y Asia
- Dictaduras Latinoamericanas



¹ Ver: HOBBSAWM, Eric, "Historia del Siglo XX", Primera Parte (cap. I a V, VII), Segunda Parte (cap. VIII a XIII) y Tercera Parte (cap. XIV a XVI), editorial CRÍTICA (Grijalbo Mondadori), tercera reimpresión, mayo 1999.



Línea de tiempo de elaboración propia

Así como la sociedad sufrió profundos cambios durante el siglo XX, también lo hizo el Arte en general. En el caso particular de la Arquitectura se destaca la irrupción de la Modernidad que generó un punto de inflexión en su historia. Como toda corriente artística o movimiento, ésta se vio influenciada por su contexto: la Modernidad plantea una manera más conceptual de ver el mundo, se influencia por los adelantos tecnológicos, propone nuevas estéticas y maneras de concebir el Arte y la Arquitectura. Además de crear una nueva vanguardia, impulsa una forma distinta de ver el tiempo, pues parte de sus postulados propone una ruptura con el pasado y una fijación con el futuro y el progreso; finalmente esto se traduce en la ruptura de la manera lineal y consecuente en que hilaba la Historia.

Derechos Humanos, Reacciones y conflictos posteriores

En 1948, se crea la Declaración de los Derechos Humanos (tal como los conocemos hoy aunque su raíz provenga de la Declaración de los Derechos del Ciudadano, luego de la Revolución Francesa, en 1789) gracias a la entonces recién creada O.N.U., sucesora de la Sociedad de las Naciones². Esto genera el puntapié inicial para lo que Andreas Huyssen denomina la “política de culpa” surgida por la falta de acción durante las décadas de 1930 y 1940 de parte de las potencias mundiales; asimismo, esta política valida, en cierto sentido, el intervencionismo de países “protectores” en conflictos locales, de los que seríamos testigos en las décadas siguientes, según el autor.³

Si la primer mitad del siglo XX fue principalmente bélica, la década de lo 60's marcó el comienzo de un proceso de reconciliación: las dictaduras y los movimientos nacionalistas caídos son criticados por la “opinión internacional”. Existe un oficialismo dispuesto a despegarse de crímenes y atrocidades. Con esto, comienza también la “cultura de la memoria”, donde el recordar es parte de sanar una herida hecha a pueblos y naciones, de algún modo, busca dar voz a aquellos que fueron reprimidos. Los movimientos artísticos vanguardistas son los primeros en llevar a otra dimensión el recuerdo, a través de una recodificación del pasado. A partir de los años 80's, el discurso de la memoria se acentúa en Estados Unidos y Europa, provocando un auge en la construcción de memoriales y museos, coincidente intencionadamente con los cuadragésimos y quincuagésimos aniversarios de la Segunda Guerra Mundial.⁴ Des esto se desprenden dos importantes ideas: en primer lugar, el recordar forma parte de un proceso mayor

2 Fuente: <http://www.un.org/es/aboutun/history/>, consultado el 15 de diciembre 2010 a las 20:13 hrs.

3 Ver: HUYSEN, Andreas, “En busca del futuro perdido, cultura y memoria en tiempos de globalización”, editorial Fondo de Cultura Económica (FCE), 1ª edición 2002.

4 Ver: HUYSEN, Andreas, “Después de la Gran División”, Parte III “Hacia los posmoderno”, capítulos 8 y 9, p. 245-306, editorial Ariadna Hidalgo Editora, 2002, 2006.

de sanación a nivel social; en segundo lugar, se hace patente la idea de buscar un nuevo lenguaje para recordar u homenajear. En este sentido, el Arte propone una recodificación de los hechos; es decir que lo atroz se transforma de un acto a una obra, se sublima y trasciende.

Es más, aunque el discurso de la memoria en los gobiernos e instituciones se enfoca a los conflictos recientes, buscando sanar las heridas provocadas por los atropellos a los DDHH, la intención de conservar se extiende e incluye recuperar bienes mucho anteriores. Esto indica que hay una búsqueda que trasciende la reconstrucción y la reconciliación y se amplía a la conservación del “pasado” en general. La rehabilitación de los cascos históricos en muchas ciudades de Europa es un ejemplo de ello.

Sin embargo, así como la Modernidad tuvo un impacto en la primera mitad del siglo XX más allá de lo netamente artístico, como lo mencionamos anteriormente, la Posmodernidad irrumpió en la segunda mitad (luego de las dos Guerras Mundiales y el Holocausto). Estas dos tendencias son, en cierto sentido, antagónicas, para explicar su contraposición, Andreas Huyssen maneja los conceptos de “futuros presentes” y “pretéritos presentes” para ilustrar esta dualidad: el primer concepto se refiere al optimismo de la Modernidad al mirar al futuro, como la promesa de mejorar, mientras el segundo señala el cambio del foco de atención de la cultura hacia el pasado. Entonces, el pasado, aunque atroz, se convierte en algo cierto, el presente, acelerado por medios de comunicación y nuevas tecnologías que no se entienden del todo, se vuelve cada vez más fugaz, y el futuro alberga dudas y preguntas⁵. Se produce así una nueva concepción del tiempo social y culturalmente.

El cambio de óptica y la incertidumbre no fueron las únicas consecuencias. Una vez conocido el Holocausto, generó tal impacto que se transformó en el ícono de las violaciones a los DDHH del siglo XX. Andreas Huyssen lo llama el “tropos universal” refiriéndose, precisamente, a su carácter simbólico. Lo particular de este caso y que sería posteriormente replicado por muchos

⁵ Ver: HUYSEN, Andreas, “En busca del futuro perdido, cultura y memoria en tiempos de globalización”, editorial Fondo de Cultura Económica (FCE), 1ª edición 2002.

otros es que, en una primera instancia, la expansión de la historia de las víctimas del Tercer Reich y del horror Nazi había traspasado las fronteras de Alemania, gracias a los judíos exiliados, deportados, a los que habían escapado de la Guerra dejando atrás a sus familias y amigos y a los relatos de los sobrevivientes en distintas latitudes del mundo, es decir una historia contada en primera persona. Posteriormente, este relato se universaliza, ya no es simplemente un testimonio, sino que se difunde como un libro, serie de televisión o película. Lo importante es que ya no hablamos de una expansión simplemente geográfica, sino de una expansión de disciplinas. Así, el “trauma” (casos de violencia o atrocidades cometidas por el Hombre hacia otros) empieza a compartir los soportes destinados tradicionalmente al entretenimiento y cultura; esto produce que, a partir de un hecho real, comience una mitificación del mismo, donde la línea entre realidad y ficción se vuelve, cada vez, más borrosa; por otro lado, adquiere un “diálogo personal” al dotarlo de un rostro con el que el espectador se relacionaba directamente, apelando a las emociones.

Bajo esta premisa, la de llevar los traumas a formatos más cotidianos, la disciplina de la Arquitectura también se vio afectada pues fue la encargada de erigir memoriales, museos, reconstrucciones y distintas otras formas de soporte en pos de la sanación. El caso más claro es el de los museos, si bien Lübke, según Huyssen⁶, recalca la similitud etimológica entre “museo” y “mausoleo”, lo cierto es que estas instituciones destinadas tradicionalmente a la cultura y dirigido al público general comienza a albergar contenidos relacionados con el “trauma” (archivos, condenas, material visual, artículos personales, etc.) y los pone en el espacio público, al igual que lo ha hecho con pinturas, esculturas, máquinas, etc.

En el caso de América Latina, y a diferencia de Europa y África, los móviles a los atropellos de los ya declarados DDHH fueron políticos y se materializaron bajo dictaduras militares, especialmente durante las décadas del 70 y 80. Es decir, mientras en el resto del mundo occidental dominada la idea de reconciliación y superación de eventos trágicos sucedidos, en Latinoamérica se estaban desarrollando. Chile, Argentina, Perú, Guatemala, República Dominicana, Bolivia, Ecuador, Cuba y muchos más, sufrieron, en mayor o menor grado, de

6 Ver: HUYSEN, Andreas, “Después de la Gran División”, parte II, capítulo 6, p. 170-204, editorial Ariadna Hidalgo Editora, 2002, 2006.

regímenes totalitarios. A su favor, la existencia de organismos internacionales, nombrados anteriormente, seguía de cerca los procesos y condenaba inmediatamente la tortura y prisión bajo premisas políticas⁷. Los medios de comunicación, a su vez, permitían enviar una imagen con un retardo mínimo a cualquier parte del mundo. Esto es clave para entender los procesos vividos posteriormente al Holocausto: existe una aceleración que favorece el conocimiento de los crímenes contra la Humanidad, evidencias más sólidas y una opinión internacional que, aunque no sea definitiva, hace contrapeso al totalitarismo local, obligándolo a pronunciarse ante el mundo o, por lo menos, denunciándolo.

A continuación, se muestra una tabla que muestra las principales dictaduras en América Latina durante el siglo XX.

PAÍS	DICTADOR	PERÍODO
Chile	Augusto Pinochet	1973-1990
Argentina	Junta Militar (3)	1976-1986
Uruguay	Aparicio Méndez	1976-1981
Perú	Juan Velasco Alvarado	1968-1975
Paraguay	Alfredo Stroessner	1954-1989
Rep. Dominicana	Rafael Leonidas Trujillo	1930-1961
Haití	François Duvalier	1957-1971
Bolivia	Hugo Banzer	1971-1978/1997-2001
Brasil	Humberto Branco	1964-1967
Colombia	Gustavo Rojas Pinilla	1953-1957
Guatemala	Carlos Castillo Armas	1954-1957

Tabla de elaboración propia

⁷ Ver: HALPERÍN DONGHI, Tulio, "Historia contemporánea de América Latina", Segunda Parte: "El orden neocolonial" (cap. 5: "Madurez del orden neocolonial"), Tercera Parte: "Agotamiento del orden neocolonial" (cap. 6: "La búsqueda del nuevo equilibrio" y cap. 7: "Una encrucijada decisiva y su herencia: Latinoamérica desde 1960"), pág. 288- 764, Alianza Editorial, tercera reimpresión de la sexta edición, 1999.

Sociedad Actual

Entender las distintas dimensiones de la memoria es esencial para poder hablar de la Arquitectura de la misma. En este aspecto, y en muchos otros, la Arquitectura cobra otro significado más allá de los aspectos técnicos.

Aunque nos separen décadas de los hechos más violentos y de sus consecuencias, las nuevas generaciones podemos acceder a la información gracias a una serie de soportes (TV, películas, modas, etc.) Todos ellos constituyen lo que denominamos “vehículos de memoria”. En el caso de la memoria trágica, éstos tienen por rol salvar la brecha temporal y llevar el trauma a una dimensión más ligera, aliviando su carga, a la vez que potencialmente abren nuevas reflexiones y perspectivas sobre la Historia. La memoria se filtra en la vida cotidiana.

Así como individuos, parte de nuestra identidad se relaciona con la memoria, con el entender de dónde venimos, sucede un fenómeno similar con la sociedad. Refiriéndose a la relación memoria/ciudad, Ariadna Castellarnau explica el fenómeno colectivo de la siguiente manera: *“La ciudad como teatro de recuerdos es una idea esencial al trabajo arquitectónico. Si la relación entre el hombre y el lugar fuera meramente accidental, las casas, incluso las ciudades, podrían destruirse sin problemas. Sin embargo, el hombre muestra una tendencia particular a aferrarse a lugares que considera propios (porque es en ellos donde ha alojado sus recuerdos)(...) El arquitecto transforma el sitio en lugar; redefine el espacio para dotarlo de una acción y un sentido determinados. Un lugar es un espacio vivido, recorrido y habitado. De este modo, la construcción arquitectónica no es sinónimo de lo inamovible o de lo atemporal. La ciudad (y las construcciones arquitectónicas) consideradas como organismos vivos y sensibles a ser alteradas por el transcurrir del tiempo, deberían estudiarse como un capítulo más de la historia cultural pues es en ellas donde se erige la memoria de las gentes”⁸.*

8 CASTELLARNAU, Ariadna, artículo “La retórica del memorial”, revista LARS nº9, 2007, p. 9-13.

Según lo anterior, podemos decir que una ciudad es un organismo con memoria, un conjunto de recuerdos que dotan de significado a lo físico (lo construido). En este sentido, es un deber “recordar con responsabilidad social” a la hora de vivir e intervenir la ciudad pues es ella quien ha albergado la vida, esto es incluyendo los traumas.

Es así como la Arquitectura, entendida como algo tangible, construido, forma parte de los procesos de sanación, es más, de algún modo, el construir algo pensando en su existencia por siglos, habla de una finalización, del cierre de un proceso. Sin embargo, esta idea es igualmente controversial. Respecto a la situación en Chile, Gloria Elgueta(2005) dice: *“Hay pues en todo esto una paradoja. Por una parte, los esfuerzos dirigidos a hacer memorables hechos, personajes o situaciones a través de formas públicas y perdurables, buscan hacer presente el pasado, superarlo con una intención pedagógica para que no vuelva a repetirse o, simplemente consolar, en el caso de las memorias dolorosas. Pero el resultado de ese esfuerzo – el monumento, la placa o cualquiera que sea la forma que adopte -, parece estar condenado muchas veces al olvido ya que en el gesto conmemorativo o patrimonial suele estar implícita también una clausura, a toda lectura o mirada posterior, un cierre al propio trabajo de la memoria. Por tanto, una de las consecuencias posibles del gesto conmemorativo es, justamente, lo que se intenta conjurar, esto es, dar por cerrado un tema (...)”*⁹

D e s a f í o s d e l a A r q u i t e c t u r a d e l o s D D H H

Como en toda obra de arquitectura, la construcción de un memorial tiene desafíos propios a la disciplina (terreno, presupuesto, limitantes constructivos, normativas, etc.) y otros de índole emocional. Éstos último se acentúan al enfrentarse al tema sensible de compatibilizar el dolor, lo terrible y traumático con la necesidad de recordar para generar una identidad y ser parte

⁹ ELGUETA, Gloria, VII Seminario sobre Patrimonio Cultural “Territorios en conflicto, ¿por qué y para qué hacer memoria?”, 16 y 17 de noviembre de 2005, Santiago de Chile, “La ciudad: olvido y conmemoración”, p. 108-111. Elgueta, Licenciada en Filosofía y jefa de Gabinete, a la fecha, de la Dibam, pronuncia el discurso en calidad de presentadora.

de un proceso que sobrepasa la obra en sí, sea reconciliación, sea democracia. También, cada obra debe hacer una mirada local y entender cuál será su rol y sus desafíos particulares.

R o l S o c i a l e I d e n t i d a d L o c a l

Como construcción, la Arquitectura siempre está sujeta a un contexto. Cuando el rol de la Arquitectura es recordar y advertir, la época en la que se construye forma también parte de un contexto. Como toda obra, los memoriales cuentan con un mandante; en este caso, no es extraño encontrar que muchas obras han sido encargadas bajo gobiernos que buscan transmitir un mensaje de reconciliación. Entonces, la Arquitectura tiene un peso institucional, determinado por la fuerza gobernante de turno: por ejemplo, después del terremoto del 60, en Concepción se erigieron obras con un carácter cívico que transmitieran el mensaje de seguridad de parte del gobierno, de solidez y estabilidad o la arquitectura de Hitler, que entregaba un mensaje de poderío, soberanía y superioridad inspirada frecuentemente en modelos greco romanos, una arquitectura “digna de la raza aria”.

En el caso de los memoriales, evidentemente, el primer mensaje es el de recordar y la intención de sanar de parte alguien. Si consideramos que la mayoría de los crímenes se han realizado bajo regímenes autoritarios y totalitarios podemos decir que el espacio público, entendido como un espacio donde cada uno tiene el derecho a manifestarse y expresarse frente al otro, desaparece virtualmente. El totalitarismo desplaza el debate y la manifestación de reflexiones personales o colectivas al ámbito de lo privado e incluso, de lo clandestino, por ende todo espacio público construido bajo estos sistemas, carece, paradójicamente, de la expresión ciudadana o por lo menos de una fracción de ella. Una vez alcanzada la democracia, por la vía que sea, es necesario generar la confianza y el lugar para recuperar estos espacios públicos y reubicar el debate y diálogo como conceptos que pertenecen a todos. Julián Bonder reflexiona sobre el espacio público y su relación con la arquitectura; para él, los memoriales deben incorporar la idea de “espacio democrático” en la mayor dimensión posible; no pueden transformarse en lugares estáticos y pasar al olvido dentro de la ciudad, sino que deben generar roce, espacio para la

discusión, tanto física como simbólicamente. En palabras del propio Bonder, *“El espacio público democrático es un tipo de espacio vacío, no homogéneo, texturado. Es un tipo de espacio complejo, está basado en la disputa, la incertidumbre, el debate.”*¹⁰

Por otro lado, lo universal y lo local han sido tema de debate en distintos puntos de la Arquitectura; bajo el alero de la Arquitectura moderna, por ejemplo, nace el denominado “estilo universal”, que apunta, precisamente, a una manera “universal” de proyectar, dejando de lado los rasgos locales. Sin embargo, en términos de Derechos Humanos, lo universal no se refiere a una manera única de construir ni a una tendencia estética, sino que se relaciona con la capacidad de borrar fronteras y llevar a un plano mundial la memoria dolorosa, siendo capaces de involucrarnos en situaciones ajenas a la nacionalidad, raza o credo simplemente por el hecho de ser humanos. Ahora bien, cuando hablamos de traumas, si bien existe una idea general de qué constituye uno, es inevitable distinguir unos de otros: no es lo mismo la segregación racial en Sudáfrica en el marco del Apartheid, que el antisemitismo en la Alemania Nazi ni la persecución política en América Latina, tampoco deberían ser iguales las respuestas de la Arquitectura.

Esto pasa por notar las diferencias entre un trauma y otro, de dónde nace el dolor: ¿cantidad de muertos? ¿Brutalidad de los crímenes?. Son precisamente estas distinciones que le dan el regionalismo, la identidad local a lo universal de la memoria y no quién o dónde se construya. En sociedades donde el número de víctimas fue tal, se produce la desaparición de una parte de la misma y del legado de ella, por una desestructuración del orden social anterior. Por ejemplo, en el caso de los judíos en Alemania, Eisenman crea una secuencia de bloque de hormigón de altura variable para generar *“estelas (...) diseñadas para producir una atmósfera incómoda y confusa, y todo el monumento busca representar un sistema supuestamente ordenado que ha perdido contacto con la razón humana”*¹¹. Otra interpretación es que el arquitecto toma precisamente el argumento del vacío producido por exterminio de 6 millones de miembros de la sociedad Alemana para ilustrarlo en su memorial gracias los bloques sólidos (acaso rememorando

¹⁰ BONDER, Julián, artículo “Los trabajos de la memoria: reflexiones y prácticas”, revista Memoria, nº5, 2009, p. 9-26

¹¹ EISENMAN, Peter. Citado por Wikipedia en el artículo “Monumento a los judíos de Europa Asesinados” http://es.wikipedia.org/wiki/Monumento_a_los_jud%C3%ADos_de_Europa_asesinados, consultado el 5-12-2010 a las 15:35 hrs.

tumbas) para reforzar el espacio libre entre una y otra. En el caso de América Latina, particularmente Chile y Argentina, la Arquitectura debe enfrentarse a la falta del cuerpo en sí mismo y a la incertidumbre del paradero de la persona; en muchos relatos, la desesperación por la falta de conocimiento sobre el destino del ser querido, es señalada como peor que saber que fue asesinado.¹²

Macarena Silva y María Fernanda Rojas, arquitectas de la Universidad de Chile, basaron su tesis de grado en el manejo urbano de la memoria, referido a nuestro país. La tesis roza ambos puntos: identidad local y espacio público. Referido al primer tema, existe un reconocimiento de una situación propia a Chile: la desaparición de los lugares de memoria, ya sea por demolición, ocultamiento, apropiación y simulación, aislamiento o desconocimiento.¹³

¹² Fuente: <http://www.desaparecidos.org/arg/conadep/nuncamas/>, consultado el 4 de diciembre 2010, a las 16:30 hrs., <http://www.memoriaviva.com/testimonios.htm>, consultado el 20 de enero 2011, a las 17:40 hrs.

¹³ Ver: ROJAS, María Fernanda y SILVA, Macarena, tesis de grado "Sufrimientos y desapariciones. El manejo urbano- arquitectónico de la memoria urbana traumatizada", Universidad de Chile, 2003.



Fuente tabla: Macarena Silva y María Fernanda Rojas, tesis de grado "Sufrimientos y desapariciones. El manejo urbano arquitectónico de la memoria urbana traumatizada", Universidad de Chile, 2003

Esta tabla resume el trabajo sobre el estado de los espacios que albergaron sufrimiento en Chile, según los criterios aplicados de las autoras. Por otra parte, referido al espacio pública, Silva y Rojas plantean que nuestra sociedad presenta síntomas de un trauma de memoria, patología psicológica y que la exposición de estos espacios son una manera de sanar, por ende las soluciones que presente la arquitectura pertenecen al "espacio público", tal y como le definimos anteriormente.

No es que cada región tenga cualidades exclusivamente propias a ella, ya hemos explicado cómo todas se insertan en una temática mayor, sino que es la Arquitectura la encargada de develar las particularidades de cada lugar y hacer el énfasis en pos de sanar las heridas culturales.

Evocaciones de la memoria

Quizás el desafío mayor que enfrenta la Arquitectura relacionada con los Derechos Humanos está en el campo de la representación, al enfrentar la ética del memorial (recordar, advertir, profundizar la democracia en su calidad de “espacio público”) con la estética (la representación del horror).

Cada memorial y museo construido se enfrenta a dificultades que sobrepasan los desafíos que plantea la misma arquitectura y adquiere conflictos éticos e incluso filosóficos. En un primer lugar, hay que descartar la idea que existe una sola manera de recordar: cada arquitecto y cada persona podría proponer una manera de concebir un espacio memorial y tendría virtudes y defectos. Luego, debemos entender que el dolor y el sufrimiento no deben ser representados literalmente (estética) pero, para que el mensaje perdure, deben tener un impacto en el espectador y quien habita la obra. Este es el punto clave: ¿cómo generar el impacto necesario para ilustrar, aunque sea una parte, del horror?

Para Silva y Rojas, autoras de la tesis citada anteriormente, existen 5 recursos globales para enfrentar el tema: la reproducción morbosa (exhibición del horror, que produce cierto distanciamiento y rechazo), el símbolo (la metáfora del hecho que, al ser conceptualizado, pierde el significado o limita su interpretación a quienes tienen conocimiento profundo del arte o el trauma en sí y pueden reinterpretarlo), la placa recordatoria (que convierte al hecho en un dato y lo archiva como tal), el memorial (cuya única misión es conmemorar) y la museificación (objetualiza el hecho,

destacando lo singular, distanciándolo y congelándolo).¹⁴ La clasificación dada por las arquitectas apunta hacia a las respuestas técnicas dadas, a lo tangible, pero no hace hincapié en las intenciones tras ellas, en lo que se quiere evocar.

Julián Bonder, por otra parte, sí busca establecer una postura ética ante la representación del sufrimiento¹⁵. Bonder considera una serie de factores: en primer lugar, plantea el riesgo de apropiarse de la memoria ajena tras la búsqueda de ponerse en el lugar del otro o en el intento de llegar a mostrar el sufrimiento, banalizarlo u objetivizarlo. Por un lado, podemos intentar que el visitante se ponga en el lugar del otro, pero esta idea es un poco ingenua, sobre todo si consideramos que la memoria, en términos psicológicos, ante un trauma, se “deforma”, se altera, por ende nunca será fiel al hecho en sí, pues tiene una sobrecarga emocional y por tanto, jamás seremos capaces de comprender la real magnitud ni la totalidad de un trauma, incluso si lo experimentásemos. Ante esta comprensión de la vulnerabilidad propia del Ser, surge una segunda postura, que es la más utilizada: a través de la arquitectura, se pretende mostrar el horror a un espectador buscando la comprensión del dolor gracias al entendimiento de este mismo sufrimiento: es decir, de algún modo, darle lo que Emmanuel Levinas llama el “rostro”. Lo que busca finalmente, es establecer una relación directa con el espectador gracias a la humanización, transformándolo en un testigo de su llamado a ser recordado, y por ende, en actor de la continuidad y memoria con un rol en la sociedad con- temporánea. En palabras de Mauer, reflexionando sobre los postulados de Levinas *“estar frente a un rostro es, por lo tanto, escuchar su llamado – su mandato – a una responsabilidad infinita. Habitualmente se dice que uno es responsable de lo que uno mismo hace, sin embargo ante el rostro soy responsable por el otro, es decir aún por lo que no hice”*¹⁶. Bonder define estas dos posturas (la de buscar ponerse el lugar del oprimido y la de tratar de entender la causa del dolor) como “testigo conocedor” y “testigo comprometido”.

14 Ver: ROJAS, María Fernanda y SILVA, Macarena, tesis de grado “Sufrimientos y desapariciones. El manejo urbano- arquitectónico de la memoria urbana traumatizada”, Universidad de Chile, 2003.

15 Ver: BONDER, Julián, artículo “Los trabajos de la memoria: reflexiones y prácticas”, revista Memoria, nº5, 2009, p. 9-26

16 MAUER, Manuel. Citado por Julián Bonder en el artículo “Los trabajos de la Memoria: reflexiones y prácticas”, en la revista Memoria, nº 5, año 2009, p. 17

Es en este punto en que la Arquitectura de la memoria construye un puente más allá de un simple hecho conmemorativo, es aquí donde hace un llamado amplio a la sociedad, no sólo a aquellos que fueron directamente afectados, si no que a aquellos que , en un principio, sienten una desconexión con la memoria. También es aquí donde a ellos mismos les hace un llamado a reclamar una parte de la Historia que, sin su presencia, podría ser olvidada, relegando así, parte de una identidad; finalmente establece que hay hechos que querrán ser olvidados y que no por su sencilla existencia formarán parte de una cultura, sino que a veces estos hechos deben ser reclamados y declarados como propios. En palabras de Rubén Chababo *“El pasado no es algo dado de una vez y para siempre. El pasado es algo que debemos alcanzar y reconstruir cada día. (...) nada de la heredad de la que venimos será del todo nuestra si no nos atrevemos a hacerla propia (...)”*.¹⁷

Medios de comunicación

Anteriormente, habíamos hecho referencia a la aceleración del tiempo debido a las nuevas tecnologías e innovaciones científicas. La velocidad con que se difunden los eventos elimina las fronteras lingüísticas y geográficas: Internet, por ejemplo, permite el acceso a una cantidad inimaginable de información a través de una pantalla en cualquier lugar del planeta. El mundo se concibe, entonces como una unidad conectada.

Esto también ha tenido un impacto en la Arquitectura. En una primera lectura, ha facilitado el conocimiento de lugares e información: para conocer determinada obra en determinado lugar, basta con buscarla en Internet y ya se puede tener una idea general de cómo es y cómo se emplaza, asimismo esto ha ayudado enormemente a la difusión de arquitectos y construcciones, al debate y al intercambio, aunque sea de una manera virtual. Lo mismo ha sucedido con música, películas, fotografías, series de televisión, etc. Las redes sociales y blogs nos convierten en seres

¹⁷ CHABABO, Rubén, charla, VII Seminario sobre Patrimonio Cultural “Territorios en conflicto, ¿por qué y para qué hacer memoria?”, 16 y 17 de noviembre de 2005, Santiago de Chile, “La fuerza de lo invisible”, p. 112-119

anónimos o imaginarios hiperconectados. ¿Es éste acaso el nuevo espacio público al que nos referíamos anteriormente? Es indudable que la tecnología ha cambiado la manera de percibir el tiempo y espacio, sin embargo, hay un problema: para acceder a esta información necesitamos un soporte, un medio, llámese computador, televisor o celular. Ante la ausencia de ese medio, toda esta riqueza queda completamente inaccesible, es abstracta. Pues bien, al ser abstracta, esta memoria no deja huella, y por lo tanto, para compensar lo etéreo, lo físico genera un contrapeso: el rol de los memoriales también pasa por anclarnos en un tiempo y en un espacio.

Hermann Lübbe hablaba de una “musealización” del mundo¹⁸: para él, los museos contribuían a estabilizar al Hombre contemporáneo que había sido absorbido por la velocidad del tiempo e inserto en un presente estrecho, bajo el que la amenaza del olvido era constante, la idea de “presente” es débil y también lo era su identidad cultural, por tanto se vuelve al pasado para ver sus tradiciones. Este es un factor por el que podemos entender esta “cultura de la memoria”: los museos se han vuelto necesarios como una reafirmación, una manera de asegurarnos que existe un legado.

Como los medios han acelerado la percepción del tiempo, en consecuencia han acelerado los procesos. Si bien establecimos que el discurso de la memoria nace en la década de 1960, mucho se comienza a construir en el marco de la conmemoración de aniversarios. El caso del Holocausto, por ejemplo y la Segunda Guerra Mundial: los mayores proyectos arquitectónicos se insertan en los quincuagésimos aniversarios, en la década de los 90's. En un esquema muy sencillo, podemos decir que existió el hecho, una época de conocimiento, una comprobación de los relatos, un juicio legal y moral internacional, un duelo y finalmente una expresión física para recordar. Ahora bien, paralelo a esto se produce un boom tecnológico: la televisión se masifica y los tiempos de traslado de información se acortan. Esto, acompañado de organismos como la ONU, alteraron los conflictos posteriores. Por ejemplo, la dictadura militar chilena se enfrentó en paralelo a la condena por los atropellos de los derechos humanos de parte de las organizaciones

¹⁸ LÜBBE, Hermann. Ref. en Andreas Huyssen, “En busca del futuro perdido Cultura y memoria en tiempos de globalización”, Editorial Fondo de Cultura Económica (FCE), 1era edición, 2002.

internacionales¹⁹, los exiliados tenían mayores recursos para dar a conocer los atropellos cometidos en Chile, la fotografía y videos constituían pruebas de peso que transformaban en innegable la represión. Así, los medios ayudaban a confirmar en el momento la veracidad de los relatos o, por lo menos, a acortar ese proceso. Del mismo modo, en Chile, durante la década de los 80's, movimientos estudiantiles universitarios, entre otros, aumentaron sus esfuerzos por repudiar el régimen militar estando mientras éste aún existía y su fuerza aumentaba gracias a los medios, aún estando sujetos a censura.

19 Ver: "Asamblea General- Cuadragésimo tercer período de sesiones. 43/ 158 Situación de los derechos humanos y las libertades fundamentales en Chile.", 8 de diciembre de 1988, Naciones Unidas; "VI. Resoluciones aprobadas sobre la base de los informes de la Tercera Comisión. 37/ 183 La situación de los derechos humanos y las libertades fundamentales en Chile.", 17 de diciembre de 1982, Naciones Unidas; "VI. Resoluciones aprobadas sobre la base de los informes de la Tercera Comisión. 41/ 161 Situación de los derechos humanos y las libertades fundamentales en Chile.", 4 de diciembre 1986, Naciones Unidas; "VI. Resoluciones aprobadas sobre la base de los informes de la Tercera Comisión. 34/ 179 Derechos humanos en Chile.", 6 de marzo de 1979, Naciones Unidas; "Informe del Consejo Económico y Social. Protección de los derechos humanos en Chile.", 8 de octubre de 1976, Grupo de Trabajo ad hoc para investigar, Asamblea General Naciones Unidas; "Asamblea General- Trigésimo tercer período de sesiones. 33/174 Establecimiento del Fondo Fiduciario de las Naciones Unidas para Chile.", 20 de diciembre de 1978, Naciones Unidas; "VI. Resoluciones aprobadas sobre la base de los informes de la Tercera Comisión.", 16 de diciembre 1976, Asamblea General de Naciones Unidas; "Asamblea General- Trigésimo noveno período de sesiones. 39/ 121 Situación de los derechos humanos y las libertades fundamentales en Chile.", 14 de diciembre 1984, Naciones Unidas; "1981/39 Fondo voluntario de las Naciones Unidas para las víctimas de la tortura.", 18 de mayo de 1981, Consejo Económico y Social de las Naciones Unidas; "VI. Resoluciones aprobadas sobre la base de los informes de la Tercera Comisión.", 15 de diciembre 1989, Naciones Unidas; "VI. Resoluciones aprobadas sobre la base de los Informes de la Tercera Comisión. 33/176 Importancia de la experiencia del Grupo de Trabajo ad hoc encargado de investigar la situación de los derechos humanos en Chile.", 20 de diciembre 1978, Asamblea General de Naciones Unidas; "Asamblea General- Trigésimo tercer período de sesiones. 33/173 Personas desaparecidas.", 20 de diciembre, 1978, Naciones Unidas. Fuente: <http://www.bibliotecamuseodelamemoria.cl/gsd/cgi-bin/library.cgi?a=q&r=1&hs=1&e=p-11000-00-off0busquedaafichesy%2Cfotograf%2Cobjetosm%2Ctextosym%2Cvideos%2Cbusqueda-01-1----0-10-0---0---0direct-10---4-----0-11--11-es-Zz-1---20-about---00-3-1-00-0-0-11-0-utfZz-8-00&fqf=ZZ&t=0&q=ONU&21Submit=Buscar>; consultado el 21-01-11 a las 18:26 hrs.

Arquitectura: 2 formas de aproximarse a la memoria

Stanford Anderson dividía la arquitectura de la memoria en dos grandes grupos: “la memoria a través de la arquitectura” y “la memoria en la arquitectura”. Anderson define el primero como “la arquitectura al servicio de las causas de la memoria en la sociedad” y el segundo como “la operación de la memoria en la disciplina arquitectónica en sí”²⁰. El primer grupo se refiere al tema de esta investigación: los memoriales y monumentos, mientras que el segundo, explica Anderson, trata de poner en evidencia cómo la arquitectura misma tiene una carga memoria (por ejemplo, el traslado del modelo de las villas de Palladio a la campiña inglesa conforma un hecho de memoria en la Arquitectura).

Ahora bien, para explicar las respuestas contemporáneas arquitectónicas de la memoria (lo que Anderson denomina “la memoria a través de la arquitectura”), haremos una operación similar, clasificando las obras en dos categorías: la “arquitectura para la memoria” que se refiere a construcciones nuevas destinadas a contener recuerdos y la “arquitectura desde la memoria”, relacionada con la recuperación de espacios traumáticos.

Arquitectura para la memoria

Llamaremos a “arquitectura para la memoria” a las obras nuevas, construidas con el propósito recordar y albergar la memoria y los artículos relacionados con ella, independiente de su magnitud (desde memoriales a museos).

Ya hemos hablado cómo la culpa y la obsesión con la memoria, han llevado a la sociedad a una explosión de museos y construcciones conmemorativas; generalmente gestada desde

20 ANDERSON, Stanford. “Memory in Architecture”, seminario de Jerusalén, 1994.

políticas públicas, la arquitectura para la memoria refleja la voluntad de los poderes soberanos para sanar las heridas de sus pueblos, ya sean políticas (democracia), raciales (refuerzo de la igualdad de derechos) u otras. En todas, sin embargo, se reconoce la intención de compensar el trauma a través de la solidez de lo físico; este antecedente no es menor, pues de algún modo, todas las tragedias y desastres han sido compensada con el Arte y la Arquitectura, desde cuadros evocando grandes batallas a museos contemporáneos.²¹

Por noble que sea el motivo de reconciliación, sanación y paz, estos contenedores son una expresión de la memoria institucionalizada y una herramienta política, pues contribuyen a legitimizar los nuevos gobernantes, en más de un caso, relacionados más fuertemente con aquellos reprimidos que con los represores (Chile, Sudáfrica). La arquitectura se convierte en una manera de adjudicar los errores del pasado y corregir el curso “natural” de la vida, error por lo demás, profundo pues nada podrá recompensar los atropellos al Hombre por el Hombre, bajo ninguna motivación.

Dentro de este marco, la memoria, ya de por sí frágil, sufre un proceso externo de selección: estos museos tienen curadores encargados de seleccionar las muestras, existe una edición de aquello que se quiere mostrar y olvidar. Es importante entender que, aunque exista una expresión ciudadana sobre la necesidad de generar un espacio de duelo o conmemorativo, estos museos están sujetos a entidades reguladoras designadas por el Estado (en gran parte de los casos) y, a fin de cuentas, lo que se exhibe, lo que se quiere recordar y mantener como parte del pasado estrechamente ligado a la identidad, quedará en manos del poder, por ende la historia contenida dentro de estos soportes puede no “estar completa”.

De este mismo modo, podemos abordar la génesis arquitectónica de la obra en sí. En tanto drama universal, los derechos humanos no responden a fronteras. Por ejemplo, el Museo de

21 Ver: BONDER, Julián, artículo “Los trabajos de la memoria: reflexiones y prácticas”, revista Memoria, nº5, 2009, p. 9-26

la Memoria y los Derechos Humanos en Santiago (Chile), fue realizado por una oficina brasileña: la elección del proyecto se realizó en base a un concurso, con un jurado y la elección de un proyecto de forma anónimo (con un código en vez de los nombres de los participantes). Es quizás la manera más democrática de elegir un proyecto, al menos el concurso como concepto. En un país cuyo trauma más reciente se basa en la opresión política, no es de extrañar que todo en la planificación del Museo, como acto redentor, trate de compensar el silencio y el totalitarismo ejercido desde 1973 a 1990. Por otro lado, existe el caso del Museo del Holocausto en Washington, Estados Unidos; la carga de este país es la pasividad durante la década del 30 y el 40 (en términos de los genocidios cometidos, pues las fuerzas norteamericanas fueron un factor decisivo en el término de la Segunda Guerra Mundial como conflicto armado). La creación del museo trata de equilibrar la falta de acción, al construirlo en su propio terreno, transmitiendo el mensaje que el pueblo judío, junto a su dolor, tiene cabida en suelo norteamericano y que reconocen su sufrimiento.

Los museos responden a una tendencia de parte de quienes ejercen la soberanía; es importante, entonces, conocer dicha tendencia para entender la memoria propuesta por un Estado, una memoria “oficial” que responde a los crímenes de las tiranías. Se produce una estrecha relación entre contenido y contenedor, entendiendo el primero como el material a exhibirse y el segundo, como el soporte para hacerlo. Ahora bien, si consideramos que la Arquitectura puede ser símbolo de poder, se corre el riesgo que la obra domine por el contenido, diluyendo el mensaje y la Historia, o viceversa, que no se construya una Arquitectura ligada con el trauma local, que surja como respuesta, reflexiva, si no que sea meramente una demostración de voluntad o un manifiesto, sin ser realmente un aporte a la disciplina o que sea una obra sin identidad, que falla en representar espacialmente el dolor, pudiendo ser, a simple vista o en términos de estéticas y espaciales, un centro comercial o un banco. En resumen, la obra arquitectónica en sí debe ser coherente con aquello que se quiere recordar.

Sin embargo, la manera de emplazarse en la ciudad, como obra nueva, ofrece ciertas ventajas a la hora de estrechar el vínculo entre pasado y ciudad actual: permite, por ejemplo, contemplar espacios públicos o multisalas, anexas a las exposiciones; como resultado, esto permite

que el lugar (quizás desprovisto de valor anteriormente) tenga una lectura de museo, transformándolo en un espacio cultural (en un sentido más amplio), un punto de encuentro, un referente urbano, etc. De la misma manera, el hecho de construir algo nuevo de carácter público o cívico, ayuda muchas veces (como en el caso de Santiago) a consolidar un barrio o expandir una ciudad, permitiendo que ella mute y avance en el tiempo sin perder parte de su historia.

Arquitectura desde la memoria

Llamaremos “arquitectura desde la memoria” a aquellas obras en la que se ha recuperado un espacio de sufrimiento, poniendo el énfasis en el acontecer del lugar y la construcción física existente.

La primera reacción luego de cometer un delito es ocultar la evidencia, es por ello que muchos de los edificios han sufrido intentos de ser eliminados, ya sea por una desaparición física, por un cambio en su actividad o por la restricción del acceso. La “arquitectura desde la memoria” encuentra su primer reto en hacer reaparecer dichos sitios, en denunciar los ocultos y abrir otros. Es así como plantea que el espacio que acogió al acontecer forma parte de la memoria y por lo tanto debe reconocerse como tal. Además, debe transformar estos lugares de memorias en lugares vigentes dentro de la ciudad e incorporarlos al tejido urbano contemporáneo, con el fin de proyectarlo en el tiempo y que llegue a futuras generaciones.

A diferencia de la “arquitectura para la memoria”, las iniciativas de recuperación de espacios traumáticos son muchas veces impulsadas por colectivos relacionados con las víctimas y de los sobrevivientes, por tanto hay una búsqueda de la verdad separada de lo que se ha declarado como “memoria oficial”. Aunque suelen compartir muchos puntos, la memoria vinculada a este tipo de arquitectura es mucho más emotiva y está más propensa a “deformación” psicológica.

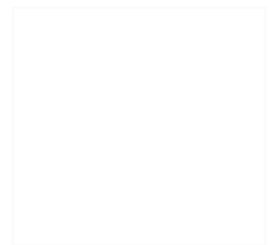
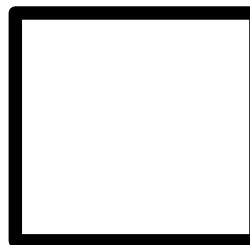
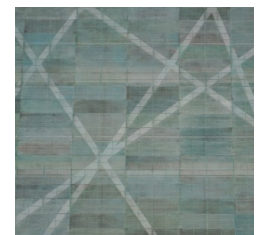
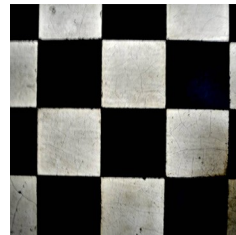
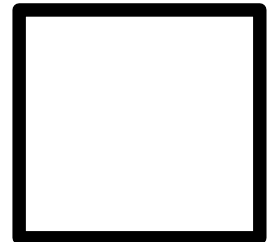
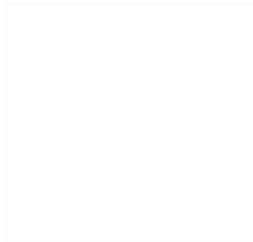
La entrada ante una arquitectura testimonial comprende un equipo interdisciplinario afín de recomponer un hecho a través de huellas y narraciones alteradas por el trauma, en suma, apunta a lograr una imagen gracias a la recomposición de fragmentos, apoyado de evidencia científica²². Existe un proceso de revelación de los elementos significativos; por lo tanto, toda intervención arquitectónica debe integrar las cualidades propias del lugar. En estos casos, aunque existe una raíz histórica, el acto de narración las vuelve una “cuento”, acentuando una u otra cosa para hacer escuchar el mensaje, muta. El pasado histórico se mezcla con las experiencias contadas en primera persona, por lo que compone un “pasado mítico”, no en el sentido de ficticio, sino en el sentido de distante de lo histórico por su fuerte carga emocional. Es por eso que la recuperación de estos lugares apuntan a evocar estímulos sensoriales más que a exponer una serie de archivos, de ahí también, los distintos especialistas que influyen en el proceso.

Recuperar un espacio de tragedia, constituye materializar los recuerdos. El apego emocional de quienes vieron amenazadas sus vidas le da un valor extra al lugar en sí. Es por ello que se requiere la aplicación de un lenguaje simbólico, pero sin llegar a ser incomprensible por el resto de la sociedad. Los espacios adquieren significado gracias al acto del Hombre en él, pero cuando llega a ser algo indescriptible, requiere un proceso de codificación. La relación, en estos casos, de Arquitectura y memoria, es muy estrecha y la “materia prima” son sensaciones y recuerdos. De este modo, no es de extrañarse que el tiempo de desarrollo sea más largo, por la cantidad de personas que relaciona el lugar (desde recopilación de información, selección de memorias, rotaciones en los colectivos, negociaciones con los gobiernos, etc.)

22 En los casos de recuperación de lugares de sufrimiento, se recopilan testimonios, pero también se hace un peritaje general que involucra arqueólogos, antropólogos, pruebas de ADN y Carbono 14 (que determina la antigüedad de un objeto), forenses (arqueólogos y médicos), especialistas en excavaciones, historiadores, etc. Las muestras extraídas son analizadas en laboratorios especializados o en el lugar

EJEMPLOS ARQUITECTÓNICOS DE LA MEMORIA TRÁGICA

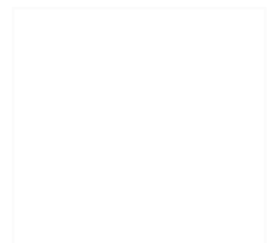
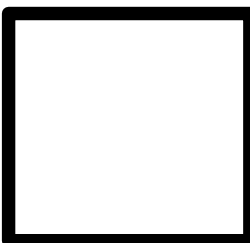
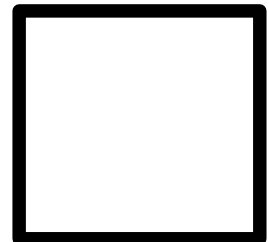
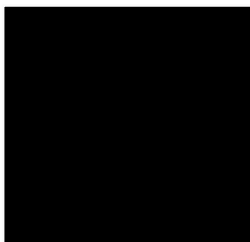
Se analizarán casos de estudio internacionales y nacionales que presenten una relación entre Arquitectura, memoria y DDHH, vinculada a hechos que han marcado la Historia Mundial y particular, a partir de los conceptos,: “para la memoria” y “desde la memoria.”



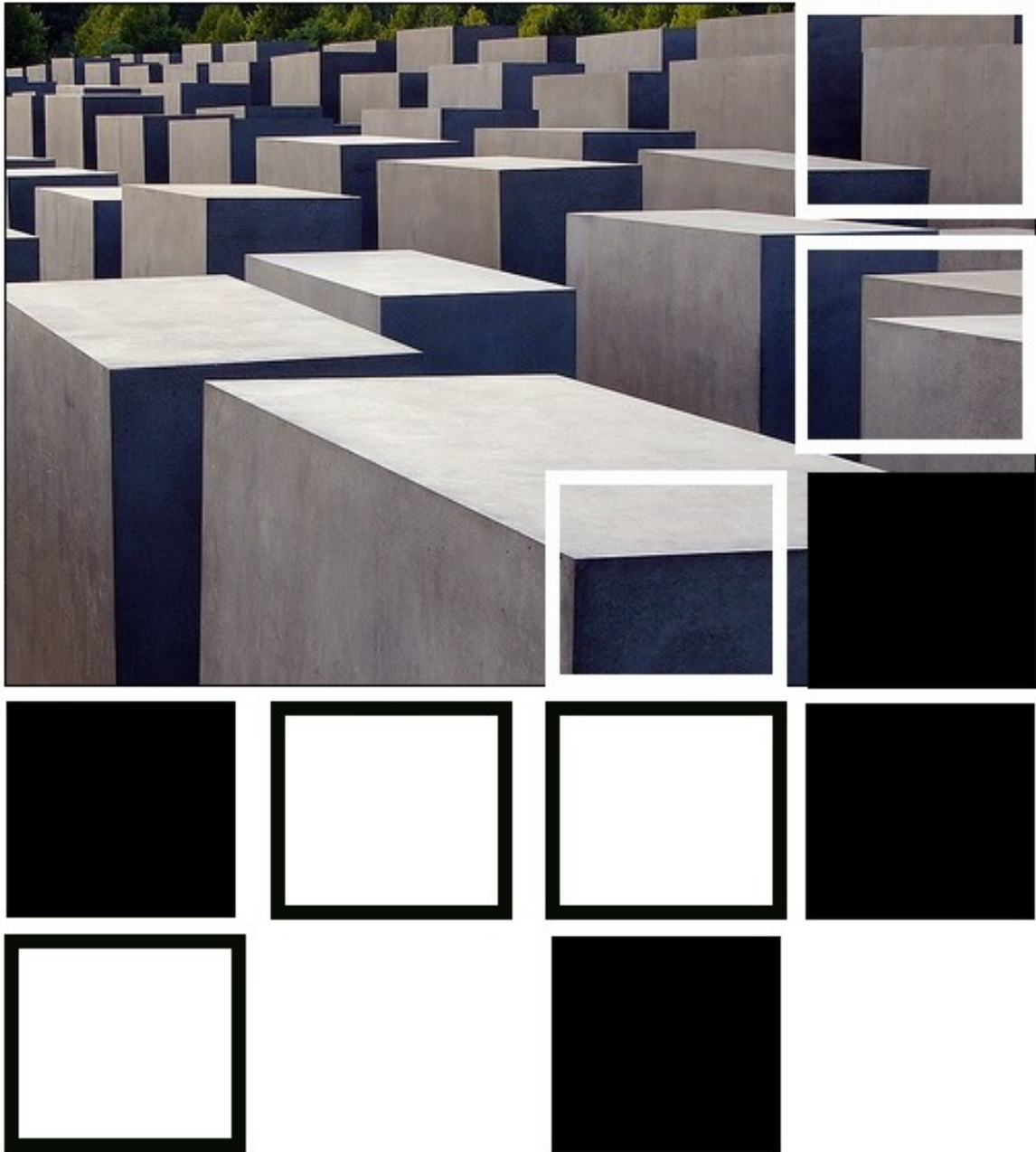
EJEMPLOS

ARQUITECTÓNICOS

INTERNACIONALES



Monumento a los Judios de Europa Asesinados



Ficha Técnica

Ubicación: Cora-Berliner-Straße, Berlín, Alemania. Situado en una manzana próxima a la Puerta de Brandenburgo, al sur de ella en Friedrichstadt.

Arquitecto: Peter Eisenman

Año Inauguración: 2005

Método de Elección: Concurso

Emplazamiento:



Gestación del Proyecto

Aunque el terreno fiscal donde se emplaza era conocido como los "jardines ministeriales" hasta 1945, el interés está puesto en la construcción del memorial como elemento conmemorativo y no se enfoca a la recuperación de un lugar significativo. En este punto, vale la pena destacar que la iniciativa de construirlo fue primeramente encabezada por Lea Rosh, periodista alemana quien creó una fundación para reunir fondos en 1989. Posteriormente, ante el creciente apoyo, el Gobierno se hace presente para, finalmente, en 1998 seleccionar la propuesta de Peter Eisenman, no sin discusión y varios llamados a concurso. Luego de unas cuantas modificaciones y la complementación con el centro de información, comienza la construcción en el 2003.

Descripción del Proyecto

El monumento al Holocausto se compone, a grandes rasgos de dos partes: en la superficie, compuesta de un plano ondulado de 19 mil metros cuadrados, aparecen 2711 losas de hormigón de 2,38 mts de largo y 0,95 mts de ancho y de una altura que varía entre los 0,2 mts a los 4.8 mts. Estas losas, o "estelas" están dispuestas según una cuadrícula.

La segunda parte es un anexo subterráneo ("Punto de Información") de 800 metros cuadrados con una vocación de museo, pues contiene nombre y testimonios de los judíos víctimas del Holocausto. Este espacio fue agregado al proyecto original y quedó en manos del diseñador berlinés de exposiciones Dagmar von Wilcken. Ambas partes fueron construidas bajo el mismo proyecto.

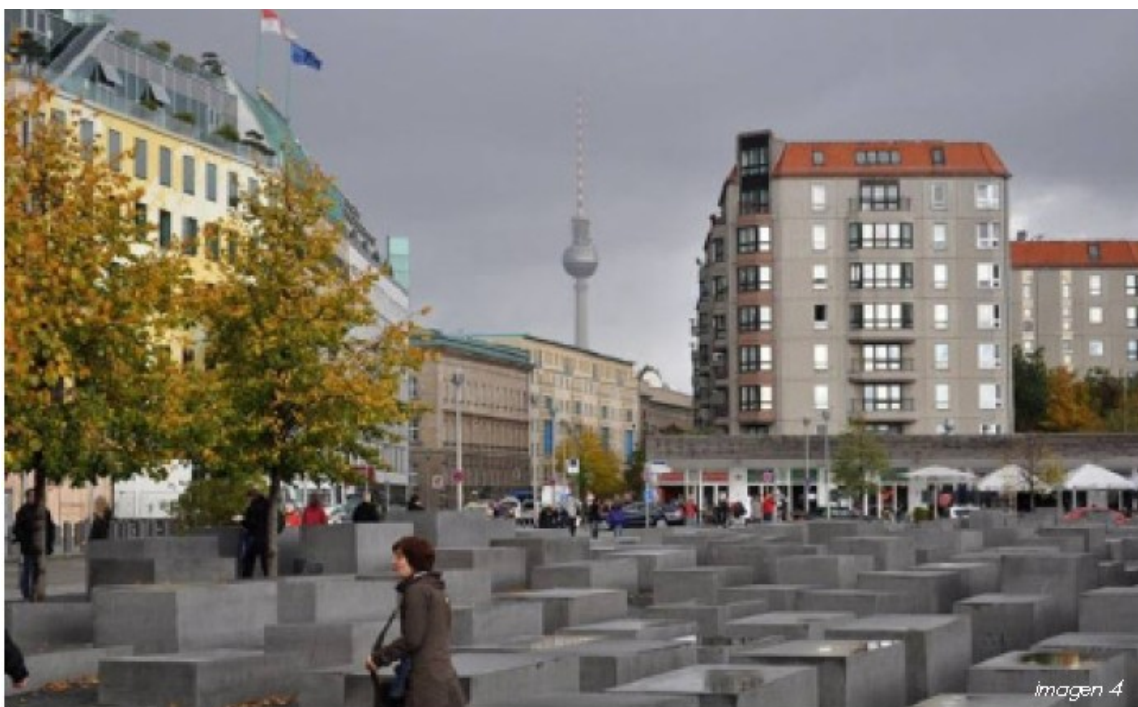


Arquitectura, forma y representación

El memorial constituye un ejemplo de lo que denominamos Arquitectura para la Memoria, pues su intención no es recuperar un lugar de sufrimiento propiamente tal.

En el memorial, Eisenman, renuncia a todo simbolismo tradicional para generar una vivencia sensorial, a través de una desorientación expresada como un plano ondulado y las variaciones del entorno. Crea un laberinto ortogonal, pues el memorial es completamente recorrible. El arquitecto busca ilustrar la pérdida de todo orden humano que significó el Holocausto, creando una atmósfera confusa. Al minuto de recorrer el memorial, cada quien tendrá una forma de entrar, recorrer y salir, volviendo única cada visita.





Cuando le preguntaron a Eisenman por el significado de sus bloques, acaso rememorando tumbas, él responde: *“no tienen ningún significado, se trata de entrar, recorrer el espacio, atravesarlo y experimentar”*²³. Eisenman, en la misma entrevista, dice: *“... sólo ayer vi a la gente entrar en él por primera vez y es maravilloso como las cabezas desaparecen, como si se sumergieran bajo el agua. Primo Levi plantea una idea similar en su libro sobre Auschwitz. En él afirma que los prisioneros ya no estaban vivos pero tampoco estaban muertos. Antes bien parecían descender a un infierno personal. Súbitamente recordé aquel pasaje al aquellas cabezas desaparecer en el monumento. No se ve a menudo desaparecer a la gente en algo que parece plano.”*

Es de esta forma que decimos que el arquitecto utiliza herramientas de interpretación, dejando de lado los simbolismos tradicionales (como la estrella de David o la svástica nazi). En términos del material utilizado, Eisenman opta por crear uno, en vez de utilizar alguno que provenga del suelo alemán u originario; utiliza las sensaciones al momento de recorrer el lugar: el

²³ Fuente artículo de página web, <http://www.holocaust-mahnmal.de/en/thememorial>, consultado el 22 de noviembre 2010 a las 12: 37

suelo se presenta difícil e irregular produciendo desorientación y opresión, el sonido disminuye, todo dentro de una grilla ortogonal perfecta. A partir del juego de sensaciones que busca el arquitecto, varían las interpretaciones de la gente: algunos coinciden con la sensación de laberinto, otros, lo relacionan con un cementerio; sin embargo también están aquellos que les recuerda a los juegos infantiles por la cantidad de recovecos y rincones, viendo una posibilidad lúdica. Por lo mismo, el “lugar de información” fue necesario pues ayuda a comprender la razón del memorial. Las distintas interpretaciones y usos como espacio público permiten una integración a la ciudad actual y un diálogo fluido entre presente y pasado.



Eisenman, como muchos otros, se vio ante lo que, anteriormente, establecimos como "la representación" del horror. Sin caer en lo morboso, logra reinterpretar la angustia de los judíos, codificarla y representarla de manera tal que hoy, un espectador sin ningún vínculo más que la noción histórica, pueda establecer un paralelo emocional de lo vivido. Aún así, la sensación es reforzada por la información puesta a servicio del visitante en el anexo subterráneo.



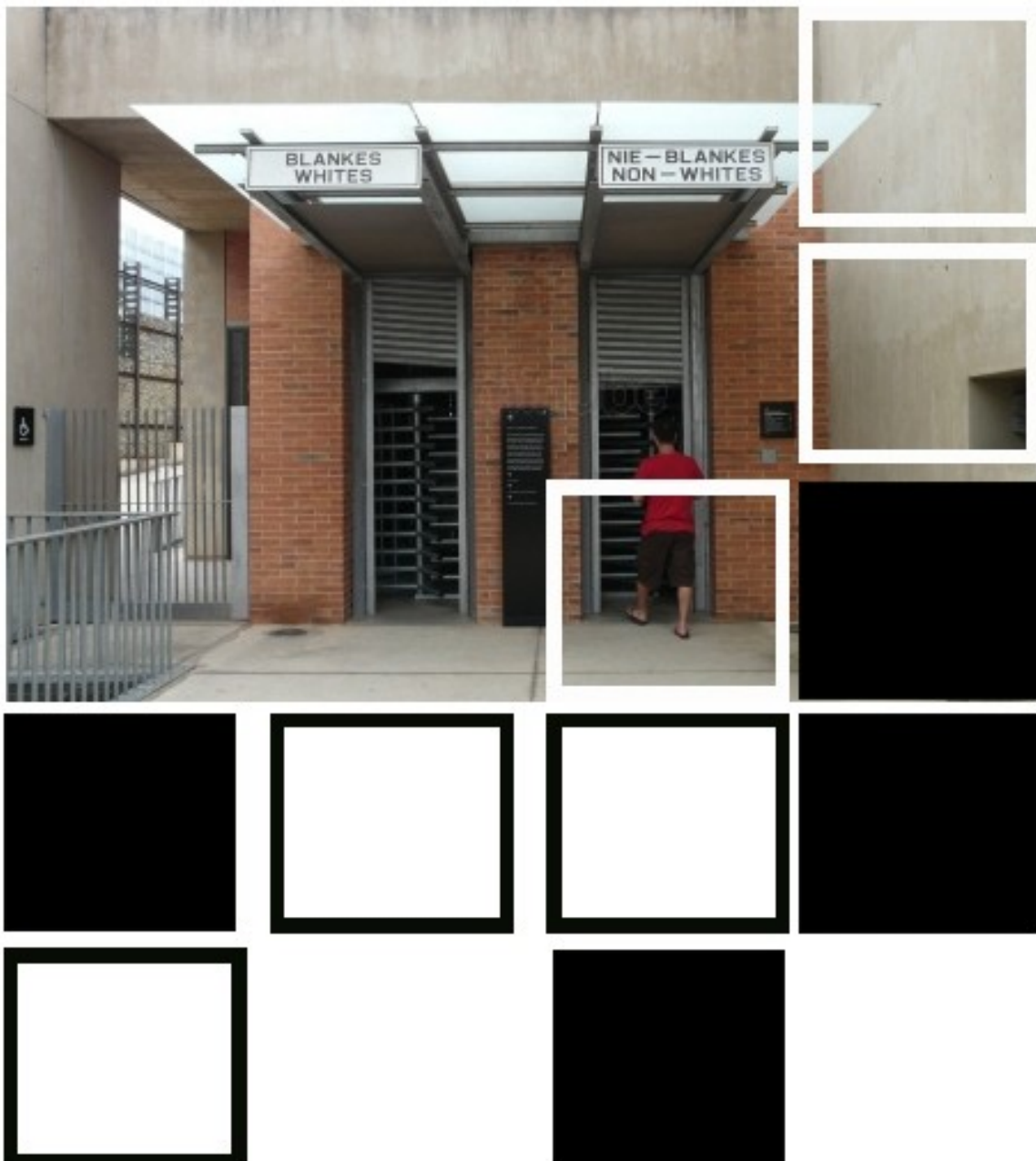
Fuente Plano subterráneo de [sitio web: http://www.holocaust-mahnmal.de/en/thememorial/informationcentre/?zoom=1 & col=2&image=3](http://www.holocaust-mahnmal.de/en/thememorial/informationcentre/?zoom=1 & col=2&image=3), consultado 22 de noviembre 2010 a las 10:23 horas.





Las imágenes corresponden al interior del subterráneo. El trabajo de del diseñador alemán es coherente con la propuesta del arquitecto, pues utiliza las dimensiones de las lozas como módulo, ya sea en forma de proyección, volumen invertido, haz de luz, etc.

Museo del Apartheid



Ficha Técnica

Ubicación: Johannesburg, Sudáfrica.

Equipo de trabajo: GAPP Architecture (equipo líder)

Mashabane Rose Architects

Linda Mvusi Architecture & Design

Britz Roodt Project Association

Año Inauguración: Noviembre 2001

Método de Elección: Concurso

Emplazamiento:



Gestación del Proyecto

"Fuimos y somos víctimas de la codicia de los colonizadores -describe el guión museográfico-. Tan simple y complicada se narra la lucha por la libertad que desde hace siglos libra este continente."²⁴

En Sudáfrica, entre los años 1949 y 1991 se produce el Apartheid, fenómeno de segregación racial, implantado por colonizadores ingleses y holandeses que consistía en la separación del desarrollo entre blancos y negros marcando una diferencia y una discriminación racial hacia los negros, por el interés hacia sus tierras. Mostrando una negación a la cultura africana reprimiendo las voluntades políticas, económicas y sociales, este nuevo sistema provocó revoluciones y resistencia, período de gran tensión en las relaciones cotidianas entre las personas, marcadas por el color. La importancia de Nelson Mandela por la búsqueda de igualdad se traduciría, finalmente, en la realización de un Museo que de cuenta de los crímenes, pero que ayude a crear una sociedad más igualitaria.

Descripción del Proyecto

Construido en un terreno de 6.000 m², ubicado en el corazón de Johannesburgo, El proyecto propone tiene una imagen dura, dada básicamente por la expresión de sus materiales, pero que a la vez pretenden mezclarse con el paisaje, con su escala gracias a la clara tensión horizontal general. Los ladrillos, la madera, el metal oxidado y el concreto se presentan de manera "honesta", sin mayor revestimiento, de forma cruda. Sin embargo, sobresalen 7 columnas que contrastan con la horizontalidad dominante y que llevan inscritos los Pilares de la Nueva

²⁴ Fuente de sitio web: http://www.jornada.unam.mx/2008/07/77_2/index.php?sedion=cultura&article=a04n7_cul, consultado el 22 de

Constitución: Libertad, Respeto, Responsabilidad, Diversidad, Igualdad, Reconciliación y Democracia. Estos elementos se alzan hacia el cielo y toman todos un mismo valor debido a que poseen las mismas dimensiones. Cuenta con una exposición permanente de objetos y archivos relacionados con el Apartheid.



Arquitectura, forma y representación

Entendiendo el museo como un edificio que contiene recuerdos y que es la arquitectura la encargada de conformar espacios para la representación de la memoria, el Museo del Apartheid es parte de una sanación gracias a su construcción física y, por lo tanto constituye un ejemplo de Arquitectura para la Memoria.



El museo del Apartheid se basa en el concepto del Apartheid, en el enfrentamiento entre blancos y negros, en una dualidad que bordea el antagonismo y en él ha basado su lenguaje arquitectónico. No sólo en su fachada se pueden ver 2 grandes conceptos opuestos conviviendo de manera armónica (horizontal versus vertical), si no que han llevado esa dinámica al proyecto en general.

El museo trabaja constantemente con las contraposiciones: enfrenta tensiones, texturas, espacios abiertos y cerrados, horizontal y vertical, natural y construido. Existen constantes dualidades tanto espaciales como formales y con distintos grados de evidencia.



imagen 3



imagen 4



imagen 5

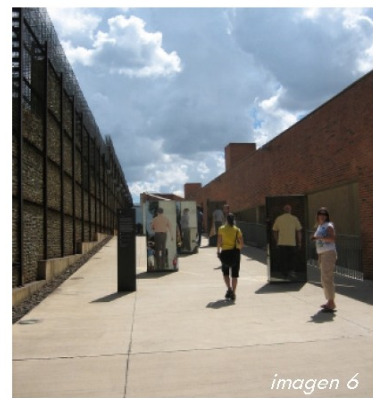


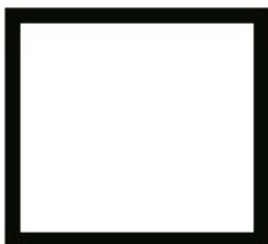
imagen 6

La propuesta de la museografía se adapta conceptualmente al museo. En vez de sencillamente albergar objetos, apuesta a una suerte de “puesta en escena” pero sin llegar a ser incomprensible para el público general: toma objetos cotidianos de la época, los descontextualiza y luego reordena, cambiando su significado y valor, siguiendo, de cierta forma, la idea del urinario de Marcel Duchamp (1917). En esta misma línea, también opta por tomar objetos con un significado universal, como las cuerdas anudadas de la horca y las rejas de cárceles y las integra a la propuesta general, creando un mensaje potente. Esta manera de exponer está complementada por fotografías de distintos formatos en interiores y exteriores y con la recreación de ciertas situaciones como el acceso diferenciado para blancos y no blancos. En el interior, exhiben el material de registro, acercándose a la realidad de la tragedia, al relato, o como mencionamos anteriormente, al concepto de “rostro”.

El museo logra una cooperación fluida entre Arquitectura sensible al trauma, pues se expresa en el edificio en sí, registros y archivos y Arte, logrando narrar la historia en un formato atractivo y no morboso.



Museo de la Memoria, ESMA.



Ficha Técnica

Ubicación: Avenida del Libertador, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Arquitecto: Complejo original: Raúl J. Álvarez

En la rehabilitación: equipo interdisciplinario

Cronología del Edificio:

1930	1976	1983-1984	1998	2000
Escuela de Mecánica de la Armada	Dictadura Militar Argentina: Centro Clandestino de Reclusión y Tortura.	Escuela de Mecánica de la Armada	Aprobación del museo de la memoria en el edificio	

Emplazamiento:



Gestación del Proyecto

Desde sus inicios en la década de los 30's hasta el derrocamiento de María Estela Martínez de Perón (24 de marzo de 1976), el edificio fue la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), destinada a la formación de suboficiales de la rama militar. Durante la dictadura militar argentina, la ESMA se convirtió en un centro de detención, lugar de interrogatorios y torturas; retornó a sus funciones ligadas con el cuerpo castrense una vez reinstaurada la democracia en 1983. Sin embargo, el punto que hace el llamado a definir este lugar como espacio de memoria se agudiza cuando Carlos Menem, en su rol de Presidente de Argentina, el 6 de enero de 1998, durante su segundo mandato, firmó un decreto que disponía el traslado de las instalaciones de la ESMA a la Base Naval de Puerto Belgrano. El mismo decreto destinaba el predio a un espacio verde de uso público donde se emplazaría un “símbolo de la unión nacional”, previa demolición del edificio. Esto gatilló la oposición de las agrupaciones de familiares de detenidos desaparecidos, organismos internacionales de DDHH y un amplio espectro de la sociedad argentina. El decreto se declaró inconstitucional. Es, finalmente, en el año 2004, a partir de las gestiones realizadas por Néstor Kirchner, que se establece la creación de un “Espacio para la Memoria y la Promoción y defensa de los Derechos Humanos” en el lugar.²⁵

Descripción del Proyecto

La ESMA es un complejo militar con carácter académico ubicado en Buenos Aires, Argentina. Dentro de sus recintos comprende: oficinas y despachos de autoridades, casinos, biblioteca, lavandería, dormitorio, enfermería y cantina. Todos los edificios se conectaban a través de una gran explanada.

²⁵ Fuente de sitio web: <http://www.institutomemoria.org.ar/exccd/esma.html> , consultada el día 24 de noviembre 2010 a las 16:33 horas.



Arquitectura, acontecer y espacio

La ESMA es un ejemplo de Arquitectura desde la memoria, pues su eje es la recuperación de un edificio que albergó hechos trágicos y re-significarlo como parte de la ciudad, esta vez en calidad de "Espacios para la Memoria".

En este caso, queda claro el rol de las asociaciones no gubernamentales como fuerza para la preservación de la memoria, pues fue a partir de ellas que ahora existe un espacio dedicado a conservar los crímenes de la Dictadura Militar. Decididas a incluir la tragedia en la Historia de Argentina, a hacer valer el pasado, logran poner el tema en el tapete público.

En tanto herramienta política, los cambios de uso constituye un mensaje sólido de camino hacia la reconciliación, no sólo por el reconocimiento de los atropellos a los derechos humanos en el marco del Terrorismo de Estado y la creación de un espacio dedicado a la memoria, sino que el hecho de despojar a la Armada de sus propiedad para entregársela a las víctimas de la opresión es una acción compensatoria.



Aunque existen huellas que forman parte de evidencias reales (por ejemplo, grietas resultado de pesadas cadenas, visibles y expuestas hasta hoy en uno de sus accesos; otras marcas que aparecieron durante los peritajes), la Arquitectura desde la memoria se nutre esencialmente de recuerdos y testimonios traumatizados. Para hacer la entender el funcionamiento del Centro Clandestino de Detención, en este caso y en muchos otros similares, se recurre a lo que llamaremos “mapas de memoria”. Gracias a los testimonios de los sobrevivientes se logra revelar el uso de los espacios, descubriendo una nueva dimensión de la obra, otra capa de información.

A continuación, el resultado de la recomposición espacial y de uso por relatos fragmentados en el caso de la ESMA:

Sótano: celdas de los detenidos ,salas de tortura, enfermería, laboratorio fotográfico, armería y dormitorios de los guardias.

Planta Baja: "Salón Dorado", comedor, dependencias y salas de reunión destinadas a la planificación de las tareas.

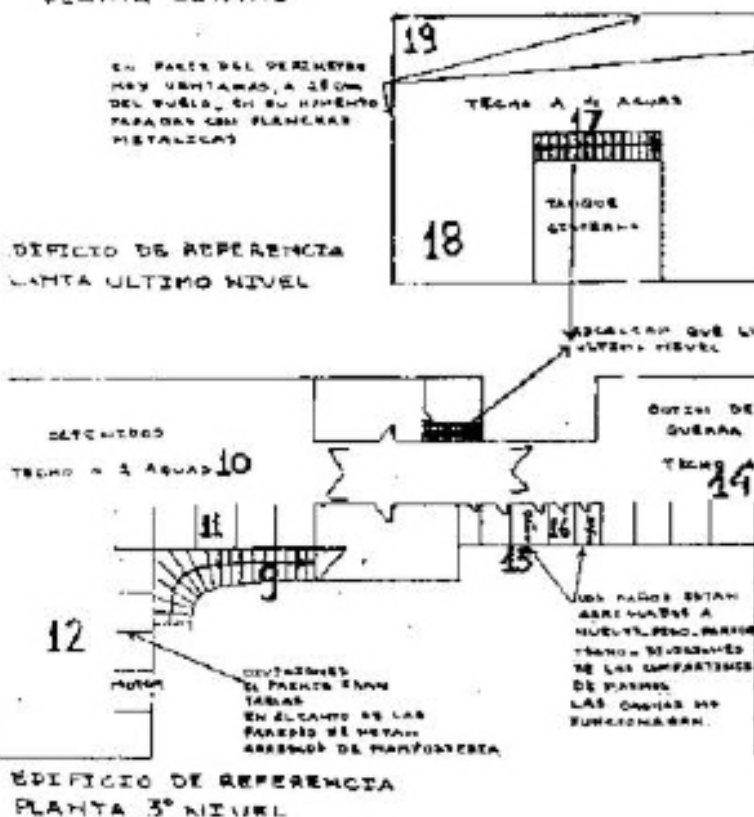
Primer y

segundo piso: dormitorios de los oficiales, zona restringida para los detenidos.

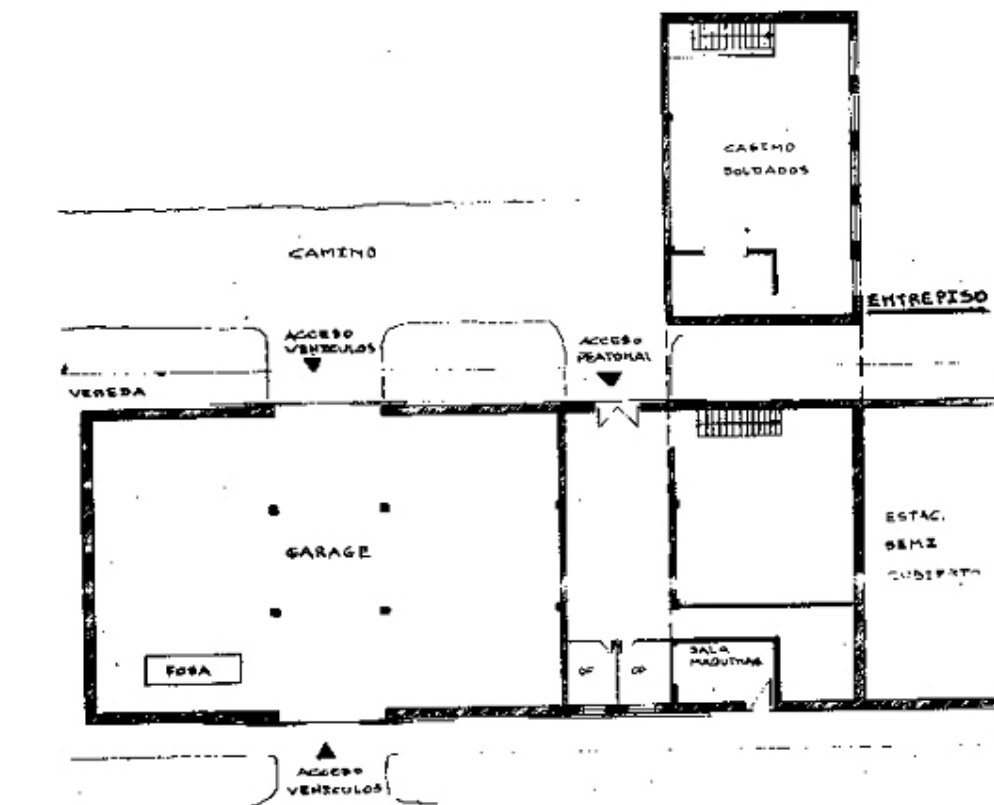
Tercer piso

y altillo: alojamiento de los detenidos, luego de los interrogatorios. Esta área es conocida como "capucha", precisamente porque estaban encapuchados todo el tiempo, incluso meses o años. También estaba el "Pañol", depósito de los bienes robados en los saqueos a casas. Posteriormente, el tercer piso fue complementado con "la Pecera", conjunto de pequeñas oficinas relacionadas con prensa.

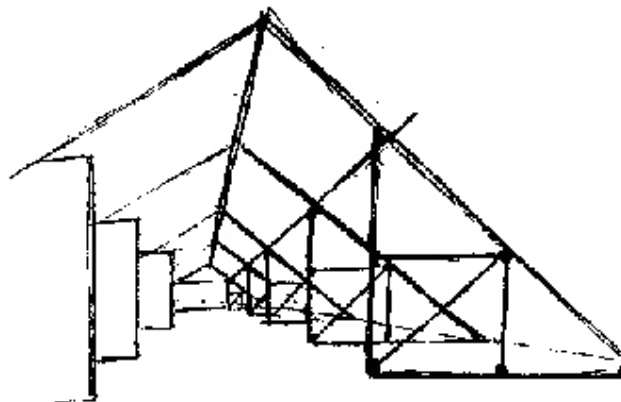
Edificio de Referencia, Planta 3º nivel



Nivel 1

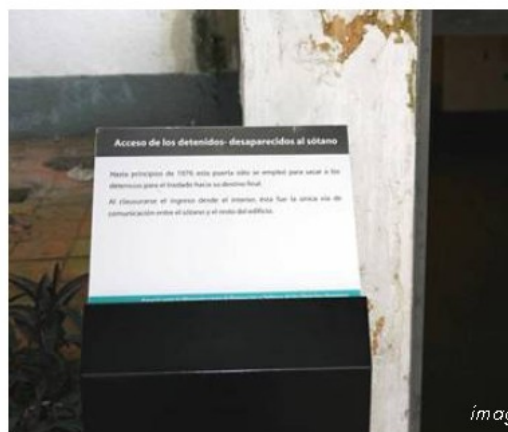
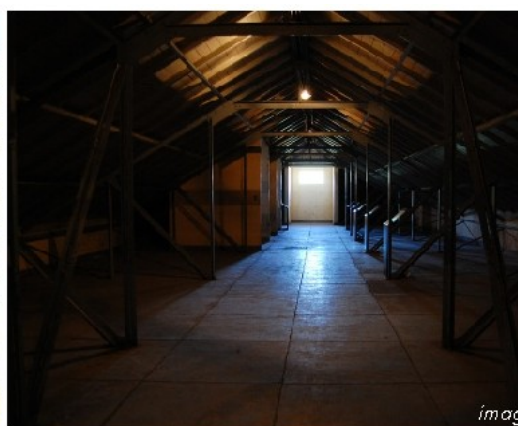


Altílo



Fuente Planos sitio web: http://www.memoriaabierta.org.ar/camino_al_muse

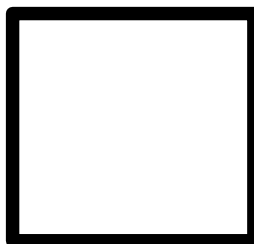
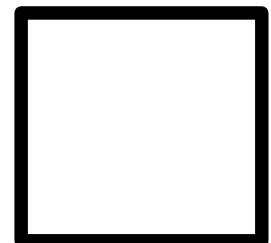
El museo como tal aún está en proceso, en parte porque muchos juicios no han terminado y el edificio es objeto de peritajes en la búsqueda de la identidad de los detenidos y posibles huellas de los desaparecidos. Sin embargo, se reconoce una intervención no invasiva a modo de placas conmemorativas y explicación de los recintos. Además, se ha convertido en el espacio más importante de Buenos Aires de Memoria, ampliando su categoría de ex CCD (centro clandestino de detención) a espacio público de debate e intercambio.



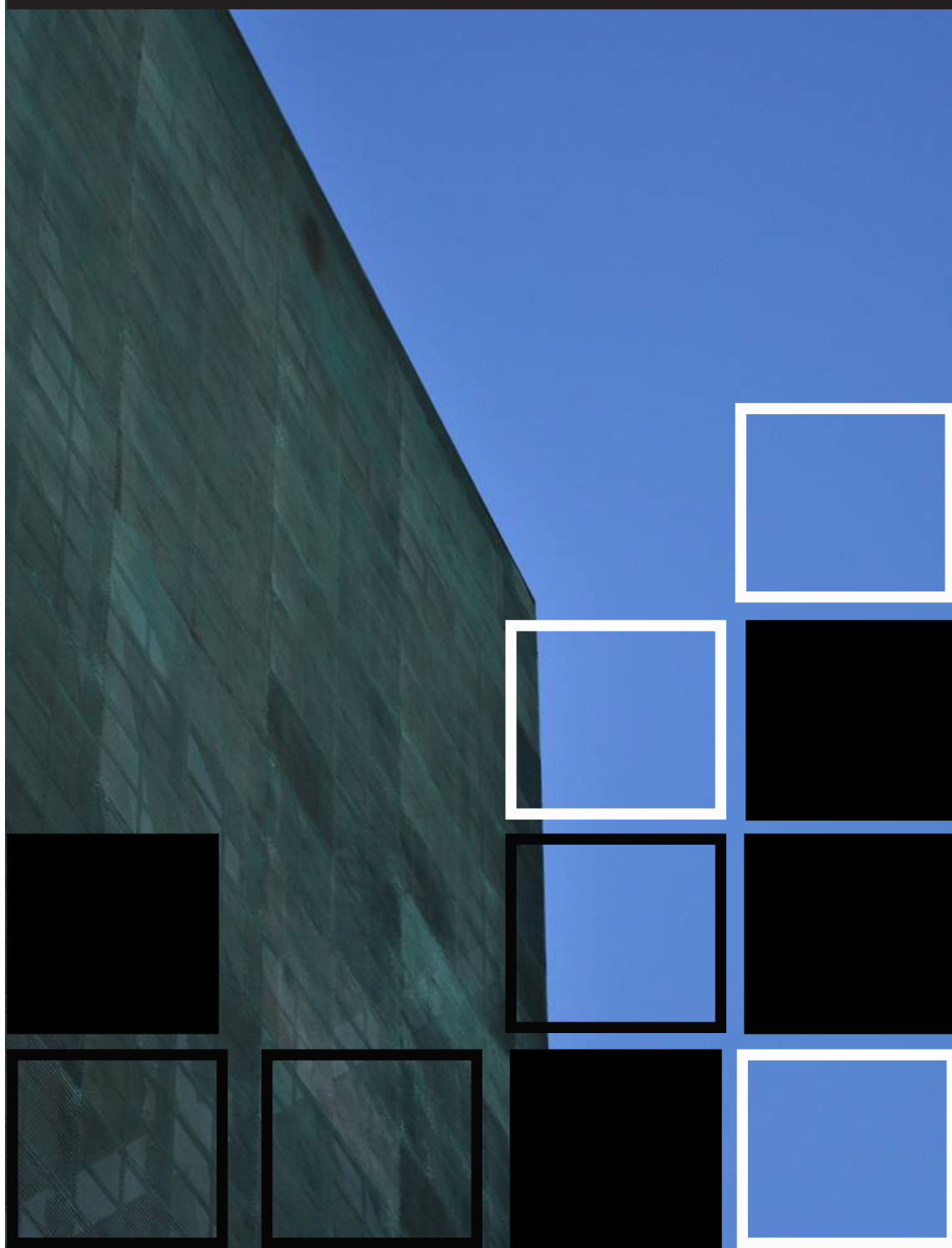
EJEMPLOS

ARQUITECTÓNICOS

NACIONALES



Museo de la Memoria



Ficha Técnica

Ubicación: Matucana 501, Santiago, Chile

Arquitecto: Mario Figueroa, Lucas Fehr y Carlos Dios de Brasil en sociedad con Roberto Ibieta de Chile.

Año Inauguración: 2010

Método de Elección: Concurso (2007)

Construcción: 20 de Diciembre de 2008- 10 de Diciembre de 2009

Mandante de la obra: Dirección de Arquitecturo, Ministerio de Obras Públicas.

Superficie total: 2.200 m2 construidos.

Emplazamiento:



Gestación del Proyecto

El concurso internacional de arquitectura, patrocinado por el Colegio de Arquitectos, tuvo una gran acogida. Se registraron 407 inscritos y 56 participantes finales, resultando ganadora Estudios America, oficina de Sao Paulo, Brasil, liderado por el arquitecto Mario Figueroa.

Como obra impulsada por el Estado, existe una postura oficial respecto al Museo. En la ceremonia de la primera piedra, la entonces Presidente de la República, Michelle Bachellet dijo: *"La destrucción del Estado de derecho en 1973 fue un gran retroceso. Desde el poder absoluto se empujó un proyecto sistemático de destrucción del modo político y social profundamente arraigado en nuestra historia para instalar sobre el miedo y la fragmentación un orden autoritario y a la vez excluyente (...) Para poder seguir construyendo un país cada día mejor para asumir con lucidez las oportunidades y los desafíos del presente pero también los del futuro, tenemos que conocer nuestra historia en su integridad, apreciar todos nuestros logros, pero también asumir los profundos dolores que hemos sufrido como país."*²⁶

Descripción del Proyecto

Ubicado en una propiedad fiscal de 2 hectáreas, el lugar reúne los siguientes criterios:

-Ubicación en eje Matucana que se constituye como de mayor jerarquía por ser parte del primer anillo de Santiago.

²⁶ Ver libro Museo de la Memoria y los DDHH, pagina 35

-Está configurado por edificios de valor cultural como el Centro Cultural Matucana 100, Biblioteca de Santiago, etc.

-La accesibilidad es óptima ya que cuenta con transporte público y el metro.

-La recuperación del sitio fiscal, dando un incremento del valor arquitectónico.

El Museo se presenta como un gran bloque sólido con una piel metálica suspendido sobre dos plataformas con agua. Es rodeado por una gran explanada de cemento sin aparición de especies vegetales, que baja y remata en una plaza soterrada.

El gran volumen se expresa como la memoria emergente, flotante, *“un arca donde se pueden depositar todas las reminiscencias de la historia chilena”*²⁷

27 Ver Memoria de Proyecto “MUSEO DE LA MEMORIA + CENTRO MATUCANA _ SANTIAGO | CHILE”



vistas exteriores del Museo de la Memoria y los DDHH



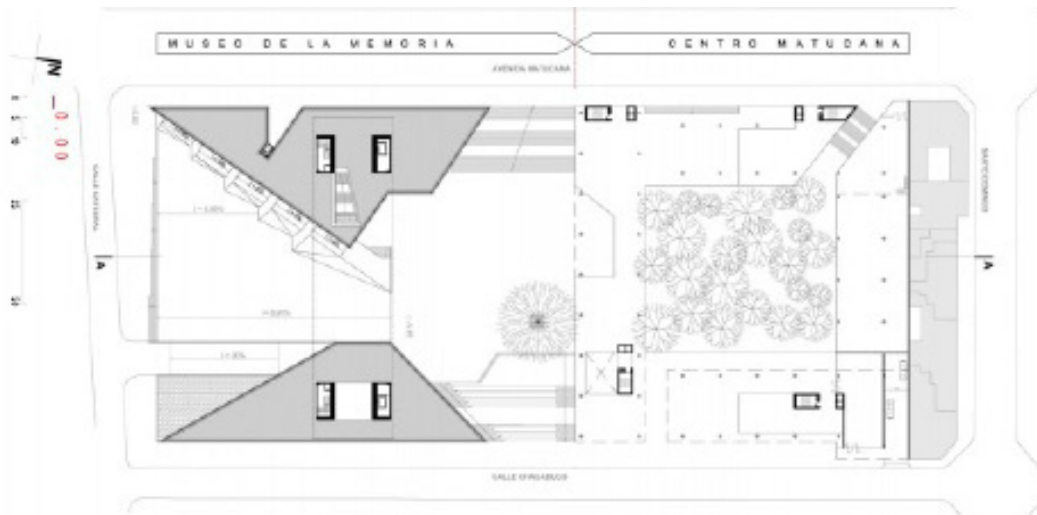
Arquitectura, forma y representación

Este proyecto constituye un ejemplo de "arquitectura para la memoria". El proyecto se adapta al nuevo lugar y es la obra en sí misma que va destinada a crear un espacio conmemorativo, como un gran contenedor receptor de recuerdos, se convierte en un hito para la ciudad dentro de un eje reconocido como cultural.

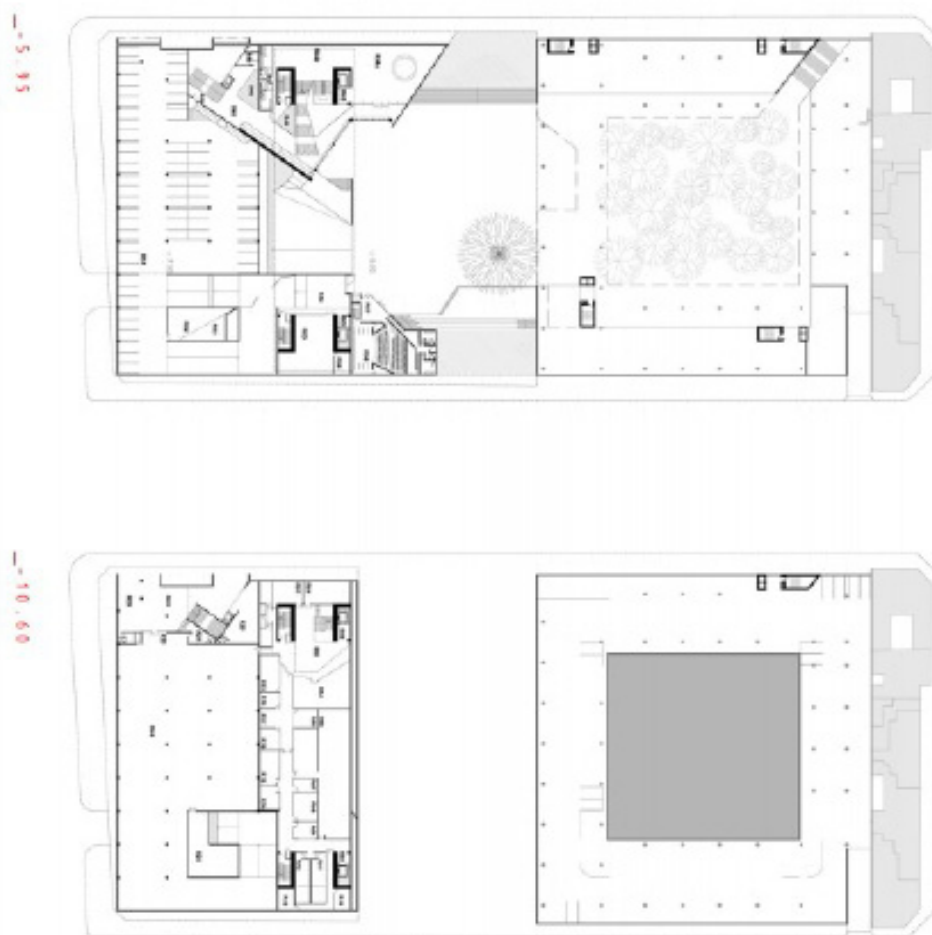
Los arquitectos explicaron lo siguiente: "Las memorias son figuras que viven en un mundo incluso, fragmentos de hechos irrepetibles, que no podrán suceder dos veces. Entendemos como memoria no un deseo juvenil de volver atrás, de sustituir lo insustituible. Para nosotros la memoria no es un arrepentimiento: es mirar el futuro sabiendo del pasado".²⁸

Planimetría

Los planos se muestran las dos etapas correspondientes al proyecto, El Museo de la memoria y El Centro Matucana.

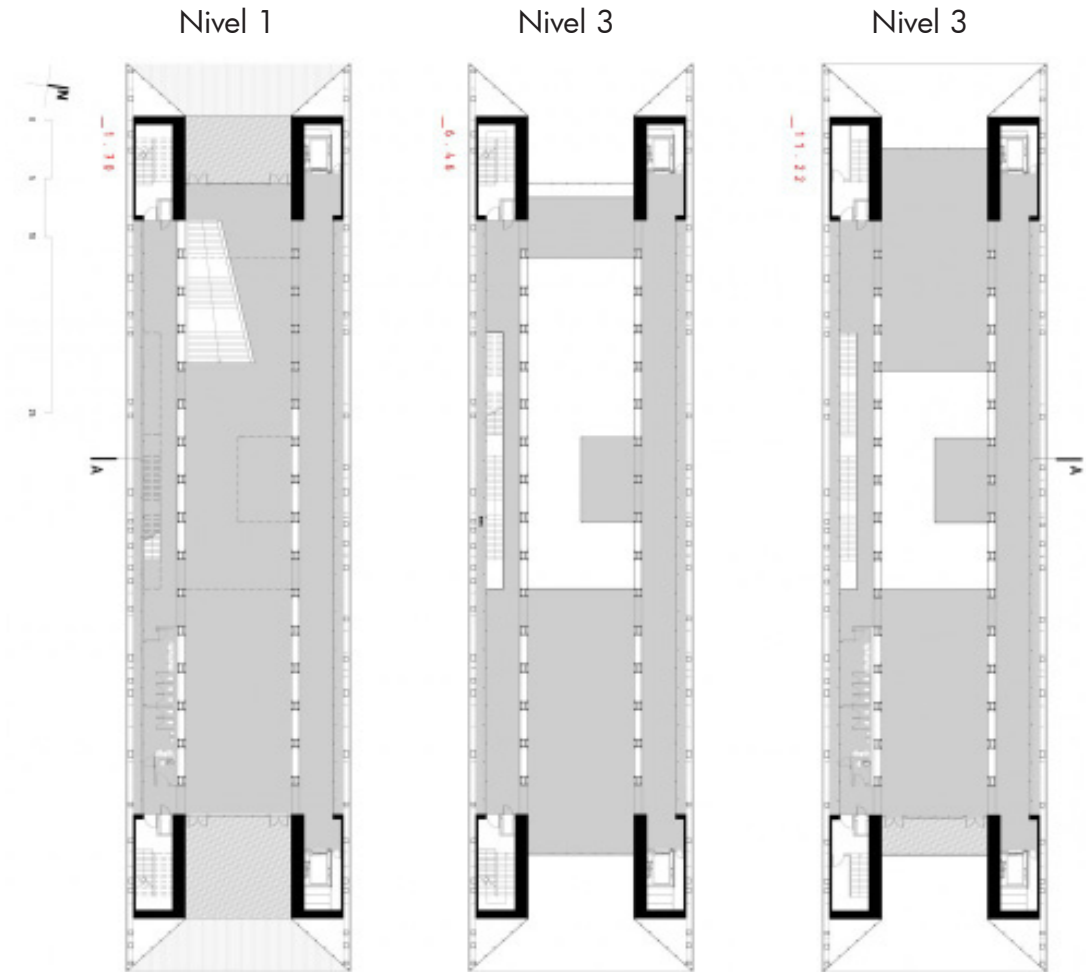


²⁸ Ver Memoria de Arquitectos en sitio web <http://www.plataformaarquitectura.cl/2010/01/22/museo-de-la-memoria- estudio-america/> , consultado el día 18 de noviembre a las 9: 44 horas.

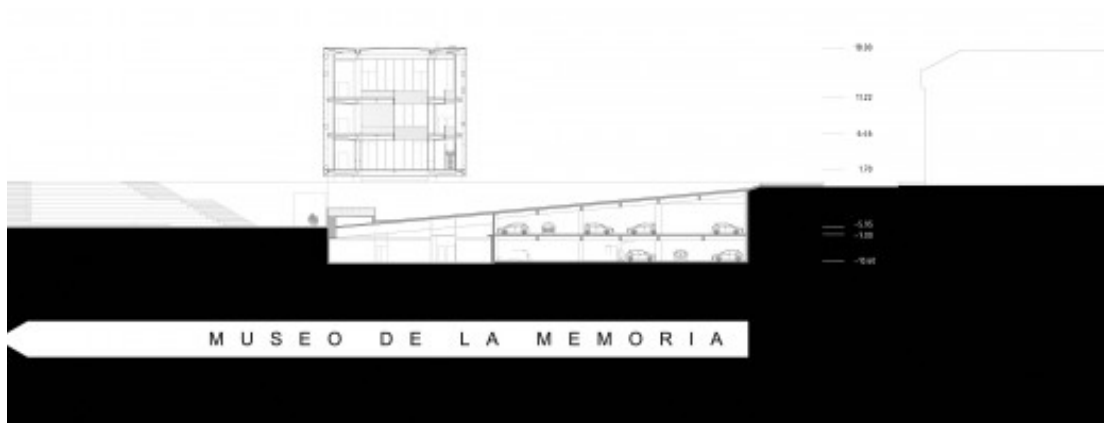


Los planos pertenecen a la página web <http://www.plataformaarquitectura.cl/2010/01/22/museo-de-la-memoria-estudio-america/>

El volumen rectangular (el museo en sí) se compone de 3 niveles



Corte A-A



Los planos pertenecen a la página web

Los planos pertenecen a la página web <http://www.plataformaarquitectura.cl/2010/01/22/museo-de-la-memoria-estudio-america/>

Contexto y accesos

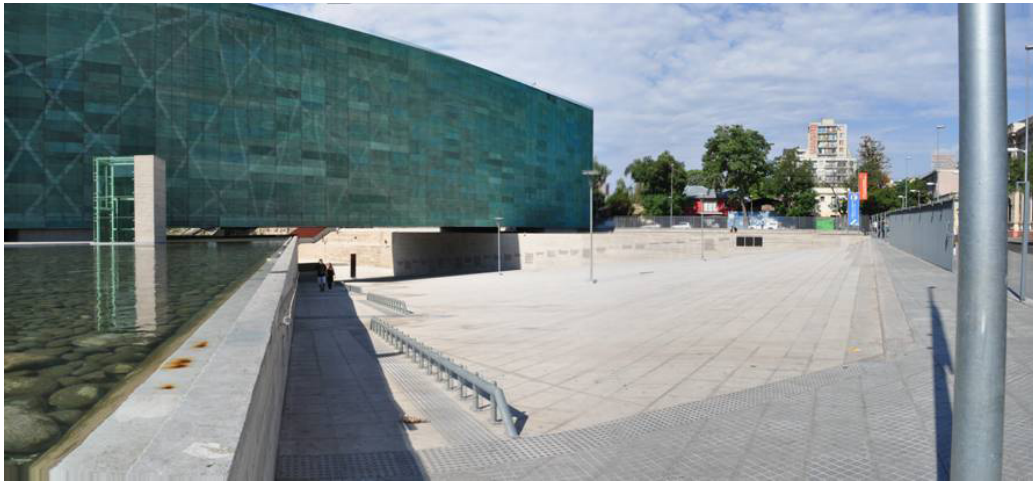
Los elementos urbanos tienen un carácter cívico, que responde a la escala metropolitana: la gran rampa del museo que en su recorrido están escrito en el muro la declaración de los derechos humanos, la plaza de la memoria que tiene un uso para actos culturales y el patio jardín que refresca con la existencia del agua, desde su acceso.

Se puede acceder desde abajo, desde la conexión con el Metro o desde arriba, por sus calles principales, teniendo dos experiencias diferentes. En la primera, el visitante llega directamente al volumen de acceso, sin tener la percepción de la magnitud del proyecto ni de su forma, se encuentra con la exposición permanente de un poema escrito por Víctor Jara y realizado por el artista chileno Jorge Tacla, obra llamada “Al mismo tiempo, en el mismo lugar”.



vista desde ingreso a Museo

La segunda forma de llegar, ofrece una percepción distinta: el edificio se muestra completamente con el “volumen flotante”, se transforma en un hito, el gran volumen al que se tiene acceder descendiendo por las escaleras o una gran rampa en cuyo muro están escritos los Derechos Humanos, hasta llegar a una gran plataforma que sirve, además, de soporte de eventos culturales al aire libre. Existe otra exposición permanente que pertenece a Alfredo Jaar llamada “Geometría de la Conciencia”, un espacio subterráneo que se desconecta del recorrido del museo, una perforación en la superficie, una pequeña sala destinada a una exposición que apela a las sensaciones.



vista desde Av. Matucana.



Muro exterior con la declaración de los Derechos Humanos



Vista hacia acceso desde Av. Matucana y a exposición permanente de Alfredo Jaar

Volumetría, espacio público y texturas

En el exterior, predomina el espacio público y el museo en sí se vuelve un objeto. La plataforma baja generando nuevas perspectivas del volumen. El espacio público, en el caso de los memoriales, está pensado para actos culturales y roce: el hecho que esté más abajo que el nivel de la calle, permite la sensación de un lugar acotado, más íntimo en la escala de la ciudad de Santiago.

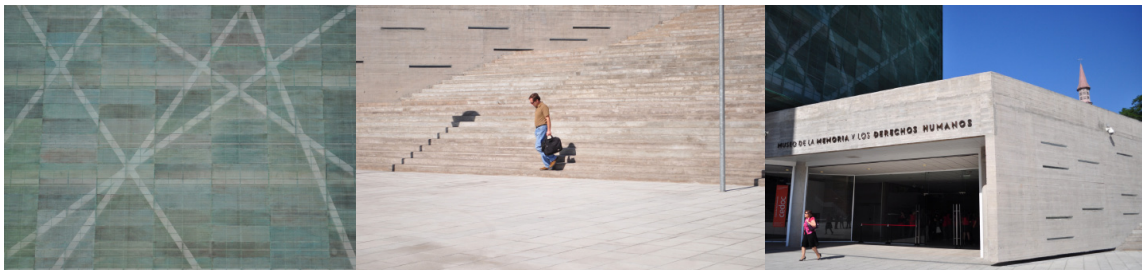


Vistas exteriores



La gran rampa que desciende lentamente provoca una sensación de adentrarse, pero se vincula de manera gradual con la calle, generando un diálogo entre dos tipos de espacios públicos (la calle y el del proyecto).

Los materiales brutos (hormigón, bloques de cemento), el aspecto metálico del bloque suspendido, la insinuación de la estructura y la falta de vegetación, conforman un “paisaje” más bien árido, recordando la dureza y lo áspero de lo sucedido en el país.



La grieta entre el volumen puro y su base enfatizan la idea de “emerger”, en simbolismo de la aparición de la memoria en la esfera pública, así como el rescate de relatos, archivos e imágenes que emergen del pasado, alejándose del olvido.

Finalmente, la plataforma incluye el acceso a la sala de exposición permanente subterránea que aparece como un vacío dentro de la continuidad del pavimento.

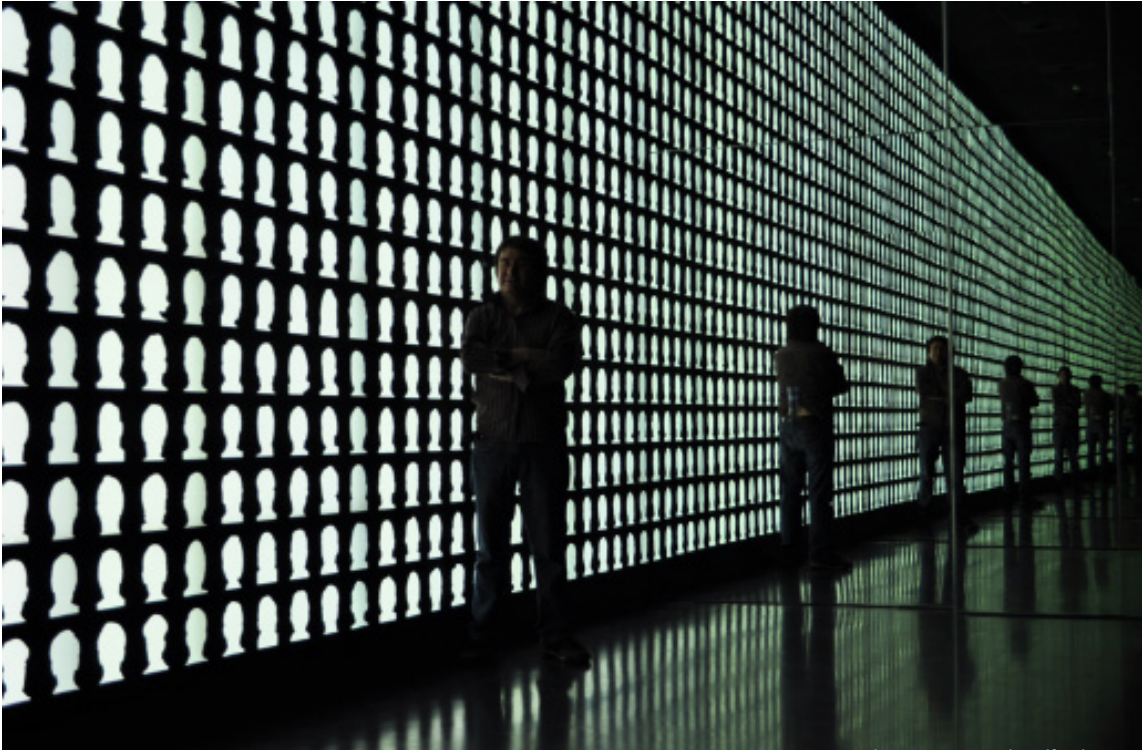


Acceso a subterráneo



Vista desde subterráneo

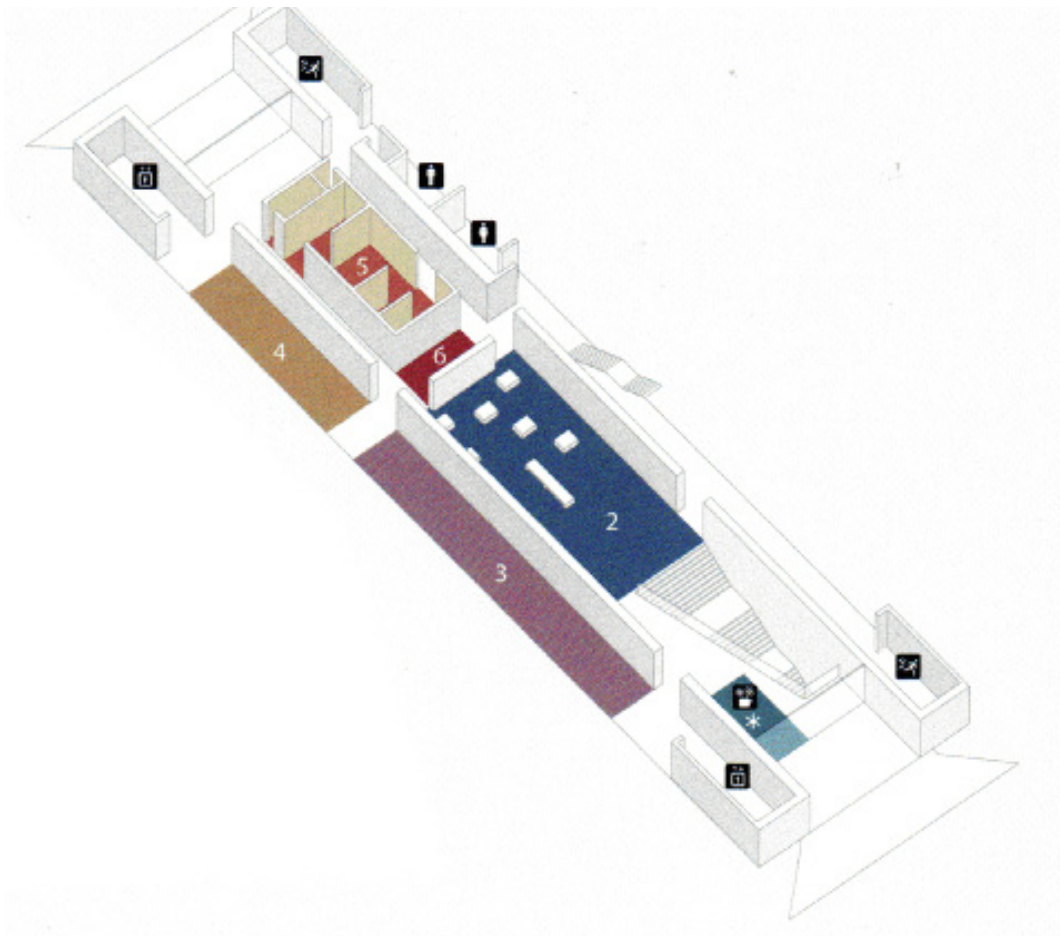
El espacio interior de la exposición permanente, dicho anteriormente, es una pequeña sala a oscuras donde aparecen la repetición de siluetas multiplicadas por efecto del espejo.



Interior de Exposición de Alfredo Jaar

Distribución interior del museo y especialidad

Nivel 1



Sala 2: 11 de Septiembre

Sala 3: Fin del Estado de derecho. Una nueva Institucionalidad

Sala 4: Condena Internacional. La Dictadura traspasa la Frontera

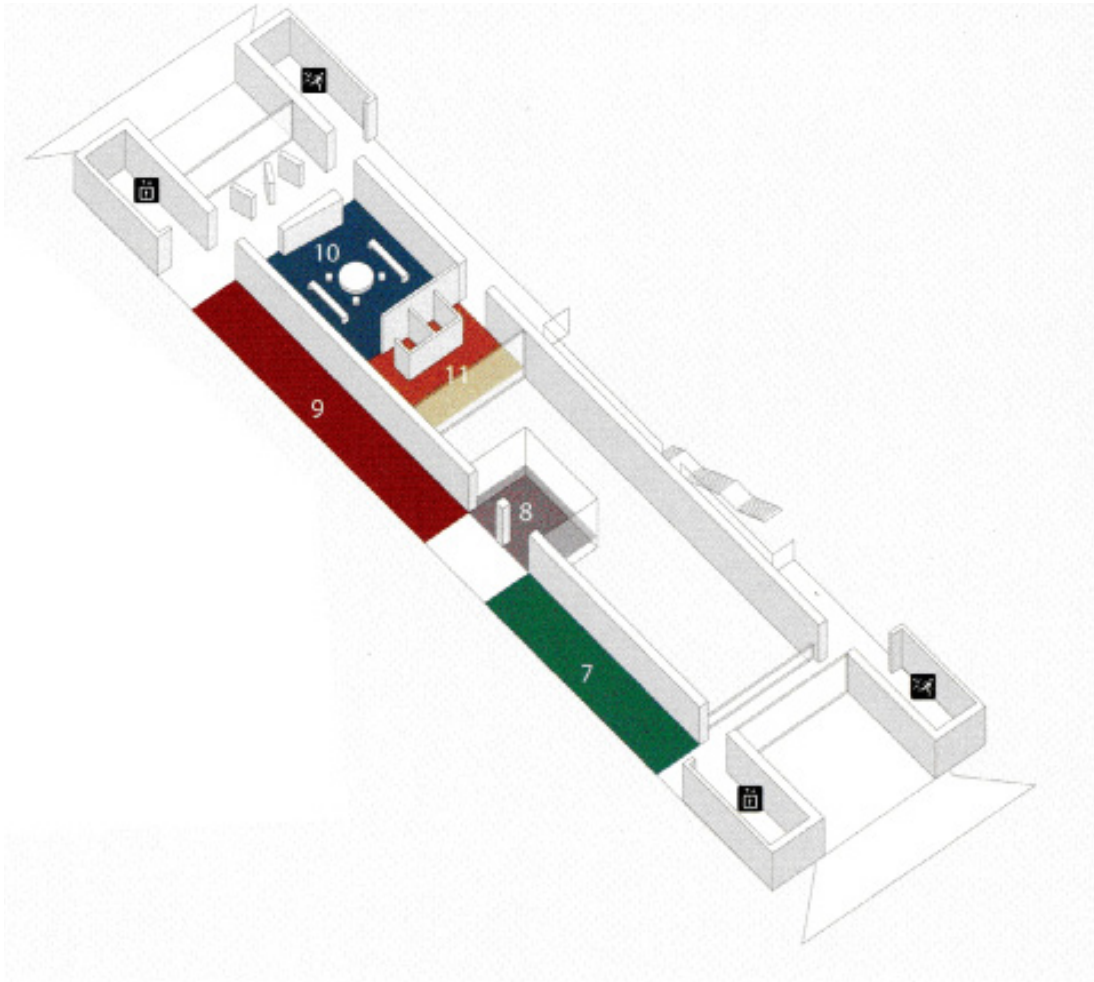
Sala 5 Represión y Tortura

Sala 6: Dolor de los niños

*** Microcine**

Plano corresponde al Libro "Museo de la Memoria y los derechos Humanos", página 59.

Nivel 2



Sala 7: Demanda de Verdad y Justicia

Sala 8: Ausencia y Memoria

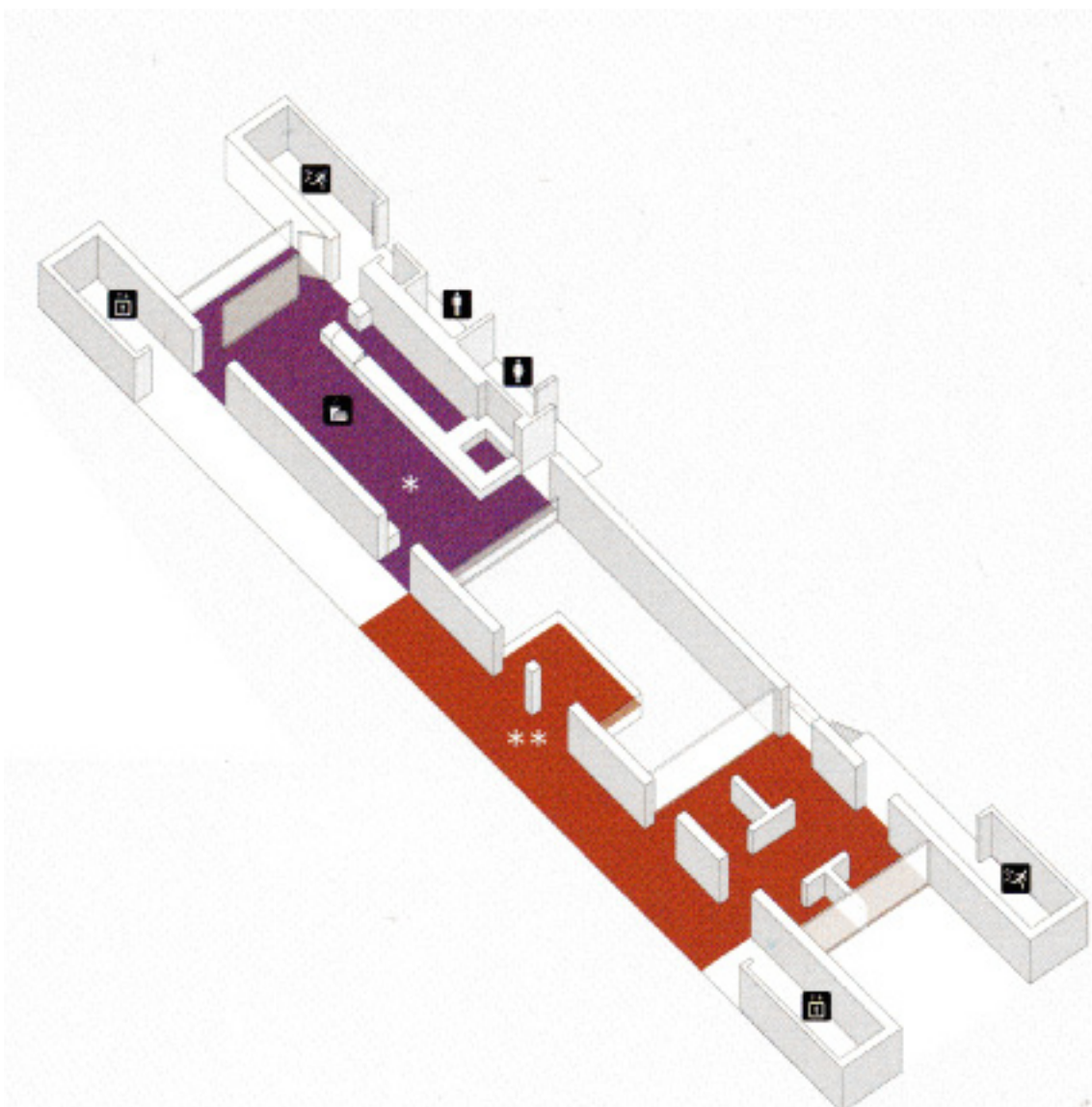
Sala 9: Lucha por la Libertad

Sala 10: Retorno a la Esperanza

Sala 11: Nunca Más

Plano corresponde al Libro "Museo de la Memoria y los derechos Humanos", página 60.

Nivel 3

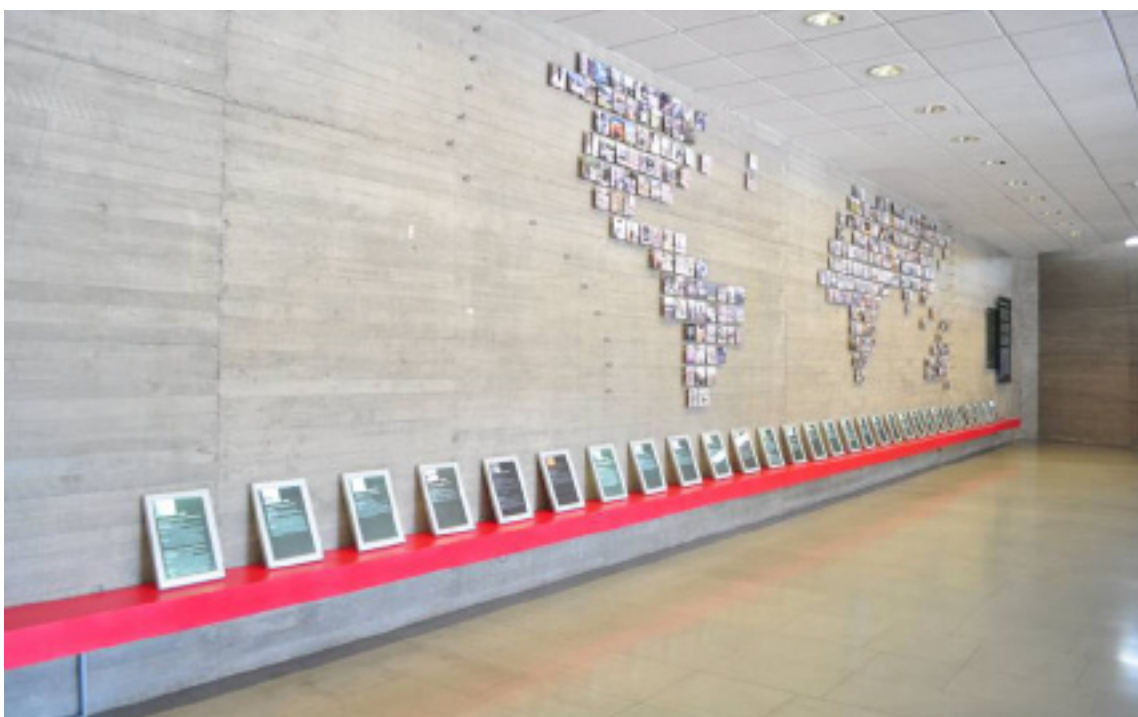


*** Cafetería**

**** Exposiciones Temporales**

Plano corresponde al Libro "Museo de la Memoria y los derechos Humanos", página 61.

El ingreso está marcado por la recepción o mesa de información. Para adentrarse al museo y al tema de la memoria, existe un giro y se comienza a descubrir el espacio interior desde abajo. A medida que se sube las escaleras, éste se revela. En esta forma de acceder, el agua se hace presente a través de una grieta de luz que indica el nivel de calle.



Exposición dentro de acceso principal, primer piso.

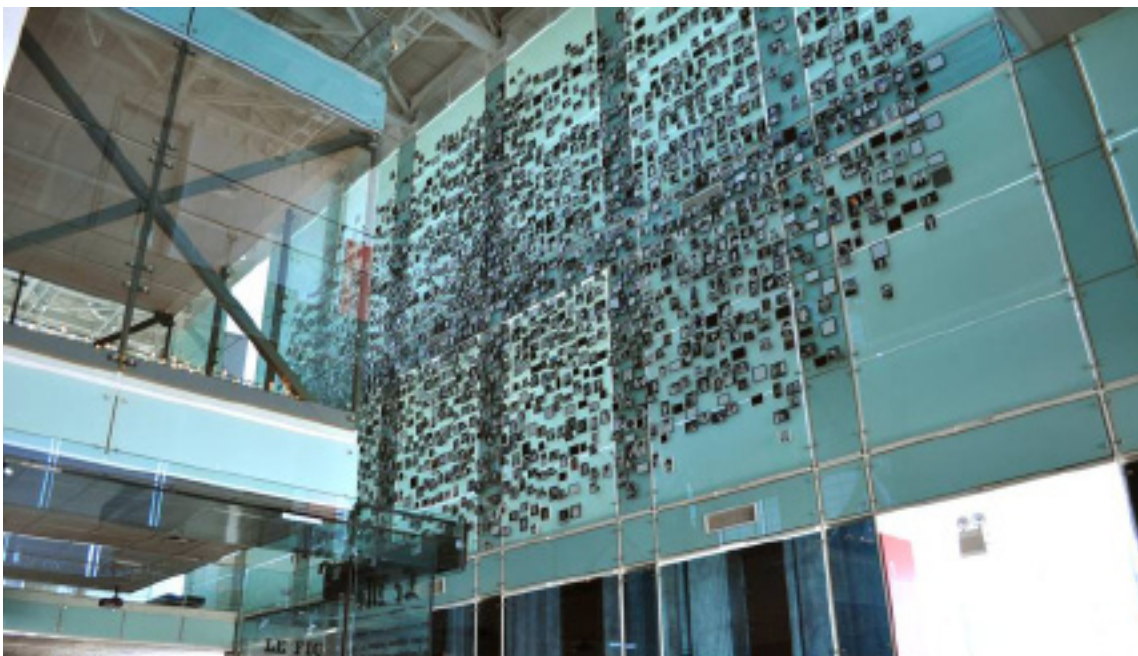


Vista subiendo escaleras hacia el volumen rectangular



Al final de las escaleras, se encuentra el gran espacio central, de la luz homogénea, gracias al revestimiento que permite su paso, pero no la vista desde el exterior. Este lugar se ve jerarquizado por un gran muro que recorre los 3 pisos, donde están expuestas las fotografías de víctimas del Golpe Militar, detenidos y desaparecidos. La cantidad de retratos acompañada de la altura del muro y los rostros ayudan a comprender la magnitud de los crímenes y a “humanizar” el dolor; la

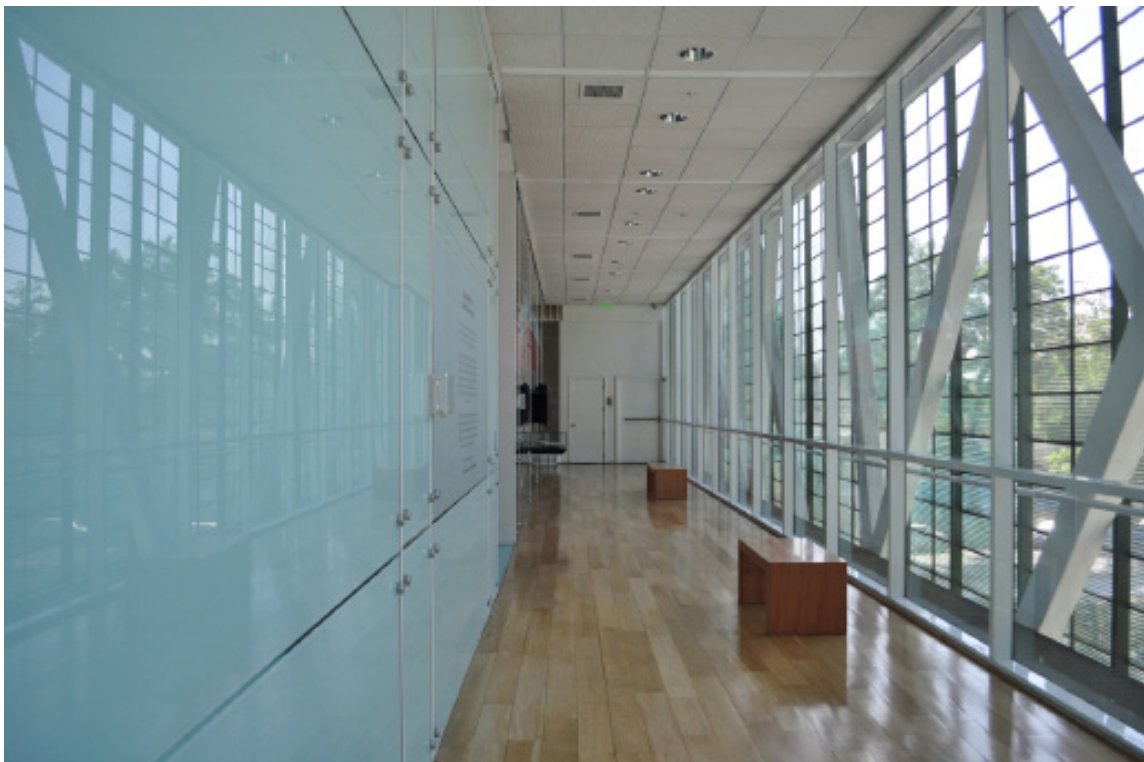
sensación de pequeñez ante el muro y el espacio, la sensación de ser contemplado por las fotos, gatillan una respuesta emotiva, dándole el rol de observador al visitante, como si se adentrara en la misma historia, además, le da un carácter solemne a la nave central.



En el resto del recorrido, se aprecia información audiovisual sobre el 11 de Septiembre de 1973, testimonios de torturas, la visión internacional de la Dictadura y los niños involucrados en la represión. Convive un lenguaje tecnológico (pantallas táctiles, muros de vidrio de grandes módulos, trabajo con imágenes) con la información antigua, lo que enfatiza la barrera temporal, reforzando la idea de ser un testigo y no una víctima. Es decir, se acentúa la brecha temporal desde el hecho al momento de observación.



En torno al gran espacio central se encuentran dos naves laterales: una destinada a escaleras y otra, a exposiciones menores y circulación. En términos funcionales, conectan también los servicios y articulan los recorridos. En la nave destinada a las escaleras, se aprecia la distancia con el revestimiento y se muestra la estructura.



El segundo nivel contiene las exposiciones relacionadas con la búsqueda de la verdad y el largo proceso hasta el retorno de la democracia, con exposiciones de cielo a suelo, se destaca un cubo de cristal suspendido sobre el área de acceso y perceptible desde el mismo.



Este, es quizás, el espacio más abstracto, la sala es llamada “Memoria y Ausencia”. Si bien al momento de acceder se tiene conciencia de los rostros, la visión del muro desde este punto permite distinguir los rasgos, generando más impacto. Además, las dimensiones pequeñas dentro del gran espacio y la suspensión invitan a la reflexión casi como un espacio sacro o de duelo. La pantalla táctil permite buscar nombres en los registros de los DDHH. La distancia entre el cubo y el muro, completamente infranqueable, recuerda a la brecha temporal que divide una generación de la otra y establece una conexión de contemplación, como metáfora de cómo enfrentar la memoria hoy.

En total son 5 salas que componen el segundo nivel con archivos que algunos han sido donados por familias que han sido testigos directos de la violación de los derechos humanos.



Pasillo con que muestra una recopilación de información desde el punto de vista de los niños



Exposición "Retorno a la Esperanza", que se comunica con el vacío central



Extenso pasillo que conviven dos exposiciones: "Lucha por la Libertad" y "Demanda de Libertad y Justicia."



Fotografía correspondiente acafetería, tercer nivel destinado a exposiciones temporales relacionada con el tema de los DDHH



Vista desde tercer nivel donde se aprecia la totalidad del Vacío que contiene la exposiciones de imágenes de quienes sufrieron la tragedia de los DDHH



Reflexiones, impacto e interpretación

Una vez finalizada la obra de arquitectura con 1850 m2 destinados a la exposición, aparecen otros agentes que intervienen el espacio como la museografía que se encarga de elaborar y ambientar el espacio para saber de qué manera comunicar al visitante. La museografía es el conjunto de técnicas y prácticas relativas al funcionamiento de un museo. Su principal objetivo está en descubrir cómo mostrar. Los aportes son realizados por personas y organizaciones vinculadas con el tema de los DDHH, las muestras se encuentran en proceso de mejoramiento constante para atraer la atención y poder comprender la información de mejor manera. Existe un orden en el recorrido donde se traspasa de la represión hasta llegar a la liberación. Cuenta con artistas que intervienen en el espacio ya sea con las exposiciones permanentes o exposiciones itinerantes, como las antes mencionadas. Transforman el espacio haciéndolo cambiante o permanente, pero siempre generando reflexiones.

Es interesante mencionar las opiniones que han sido declaradas acerca del Museo de la Memoria para hacernos una idea de cuál es el mensaje que entrega una construcción referente a la memoria. La vicepresidenta ejecutiva de la reabierta Comisión Valech, María Luisa Sepúlveda, declara *“el asunto es cómo integramos las experiencias de la memoria y las ponemos al servicio de la comunidad”* además, agrega en la misma entrevista *“el proyecto ganador, daba la sensación de un proyecto limpio y que tenía espacio para el encuentro del pasado con el futuro, era de mucha luminosidad, con espacios abiertos... me lo imaginé como el lugar que uno cree tiene que tener, en el concepto que uno imagina de este museo, que no solo va a tener la expresión de dolor, sino que también va a tener la expresión de solidaridad, de la capacidad de la sociedad de autodefenderse.”*²⁹

El mensaje tras el museo es claro: reconciliación y diálogo. Además, está pensado en el contexto urbano de un barrio cultural, lo que “acerca” la memoria a la gente porque comparte los soportes de ocio y cultura. El museo tiene una postura al momento de definir qué se quiere generar

²⁹ Ver entrevista realizada en libro “Cuatro concursos de Arquitectura pública” página 60.

en la gente para abordar la memoria traumática: el acceso a la nave central (descrito previamente) da la tónica del museo y propone una manera de integrar la memoria con la vida actual: observar desde una distancia una historia hecha por personas, de carne y hueso, como el visitante, a la que le faltan pedazos y que no podremos entender pues nos supera. Ésa es también el mensaje de parte del gobierno encargado de la construcción y gestión del museo.

Para la elección del proyecto ganador se tomó en cuenta la luz, como declara nuevamente María Luisa Sepúlveda, delegada presidencial en materia de derechos humanos en el período de gobierno de la Presidenta Michelle Bachelet y vicepresidenta ejecutiva de la reabierta comisión Valech, quién formó parte del jurado, diciendo *“era de mucha luminosidad” y las sensaciones provocadas, agregando “de cómo se defendieron los derechos humanos, de cómo hoy tiene vigencia esto en términos de que una sociedad siempre tiene que estar atenta a formarse en valores de tolerancia, de respeto, de escucha... eso era posible en esta infraestructura”*. En relación a la cita, podemos deducir que la interpretación dada ha sido la de “iluminar el pasado”, como antítesis de la oscuridad, relacionada a la falta de verdad, la desaparición y el dolor.

Dentro del Museo, la luz juega un rol importante. En lo que a la Arquitectura se refiere, la luz es un factor importantísimo dentro de los proyectos, pues es capaz de crear atmósferas y sensaciones, en palabras de Le Corbusier, *“la arquitectura es el encuentro de la luz con la forma”*.

³⁰En este caso, los arquitectos optaron por una luz homogénea y constante, controlada por la piel metálica exterior. Por lo mismo, no es utilizada para jerarquizar espacios o crear sensaciones o situaciones determinadas de exposición del material, es una luz que no está controlada ni dirigida, sino trabajada globalmente para crear una idea en todo el Museo de la misma manera, un suerte de suspensión del tiempo y un clima interior constante, lo que a su vez es coherente con la propuesta general, el crear un contenedor de memoria.

Pero nos encontramos dentro de un museo que puede exceder el control de la luz provocando un desafío para la exposición del material debido a los materiales utilizados en el

30 Fuente de sitio web: <http://www.arq.com.mx/documentos/Detalles/55476.html> , consultado el día 28 de diciembre a las 13:08 horas

interior y los brillos que arrojan, dotando el espacio de reflejos no controlados y no manejados, de un lenguaje que se acerca más a lo comercial contemporáneo que a los recuerdos que contiene.

Otra variante que se consideró para la realización del proyecto fue la “realidad de su constructibilidad”. En la misma entrevista, María Luisa Sepúlveda declara, *“un criterio que yo apliqué es que fueran proyectos que se pudieran concretizar, me parece esto sin tener preparación técnica, porque en algunas propuestas se veía que el tipo de infraestructura era muy difícil de llevar a la práctica.”*. Existe una búsqueda por la simplicidad que evoque a la memoria llevándola a su interioridad, más que el edificio en sí. Así también lo manifiesta la Directora Ejecutiva del museo, Romy Schmidt, diciendo *“este no es un museo de arte”* y añade más adelante *“el museo muestra hechos, pero esos hechos no pueden dejar indiferente cuando escuchas o lees como se planificó la desaparición de personas a nivel nacional o internacional. Conmociona. Es muy difícil no salir cambiado. Se constata que hubo chilenos que asesinaron, maltrataron y violaron a otros por pensar distinto. Sin embargo, la muestra no está hecha para crear sensaciones, sino para reflexionar y evitar que esto vuelva a suceder. Parte con el golpe de estado y termina con la asunción de Patricio Aylwin. Da un panorama de la época, pero siempre dejando preguntas para que el visitante saque sus propias conclusiones.”*³¹ Vemos que existe una manifestación hacia el resguardo de los archivos, encontrando un valor propio en ellos, sin duda, pero que no necesariamente va de la mano con la expresión o la interpretación espacial del edificio, el impacto nuevamente va hacia el contenido que posee el museo y que no necesariamente la arquitectura la representa sino que es, simplemente, el contenedor, sin embargo, esto refuerza la idea arquitectónica, creando una lógica desde la concepción a la ejecución del proyecto.

La relación entre museografía y arquitectura es paralela. La primera propone espacios limpios y pulcros que la segunda ordena y dispone: largos pasillos mantienen una homogeneidad en la muestra de archivos sin que el espacio en sí sea quien acentúe una u otra cosa o genere un ritmo. La pureza de formas y la honestidad geométrica son constantes en todo el proyecto, sólo se

31 Ver entrevista realizada en “Periódico al Límite” por el periodista Pablo Barrenechea, página 35.

ve interrumpida por el vacío del hall que sí tiene un significado espacial y logra acomodarse de manera fluida con la distribución y funcionamiento general. .

Los Arquitectos han optado por no recurrir a símbolos ni a recodificaciones (a excepción de la sala de exposición de Jaar) como hemos visto en los ejemplos internacionales anteriores. En este caso, los objetos de exposición son lo más importante en términos de memoria y todo apunta a su exposición. Sin embargo, la inserción de la obra en la ciudad sí juega un rol importante a escala urbana pues tiene un carácter de hito y ayuda a la consolidación de urbano, de algún modo esto indica que la memoria sí tiene cabida en el futuro.

Como dice Gloria Elgueta al nombrar a Humberto Giannini en su discurso, mencionada en capítulos anteriores: *“Lo público no es espacial, pero abre espacios sociales, Giannini lo explica mediante la siguiente imagen. Un tablero de ajedrez vacío para un jugador es un espacio abstracto. No pertenece todavía al espacio real del juego, pero si colocamos algunas piezas en él, inmediatamente surge la tensión y el conflicto espacial. Justamente en virtud del significado que allí asume cada pieza”*³². Esta misma reflexión la podemos aplicar a la observación del emplazamiento en la ciudad del museo.

32 ELGUETA, Gloria, VII Seminario sobre Patrimonio Cultural “Territorios en conflicto, ¿por qué y para qué hacer memoria?”, 16 y 17 de noviembre de 2005, Santiago de Chile, “La ciudad: olvido y conmemoración”, Elgueta, Licenciada en Filosofía y jefa de Gabinete, a la fecha, de la Dibam, pronuncia el discurso en calidad de presentadora.

Londres 38



Fiche Técnica

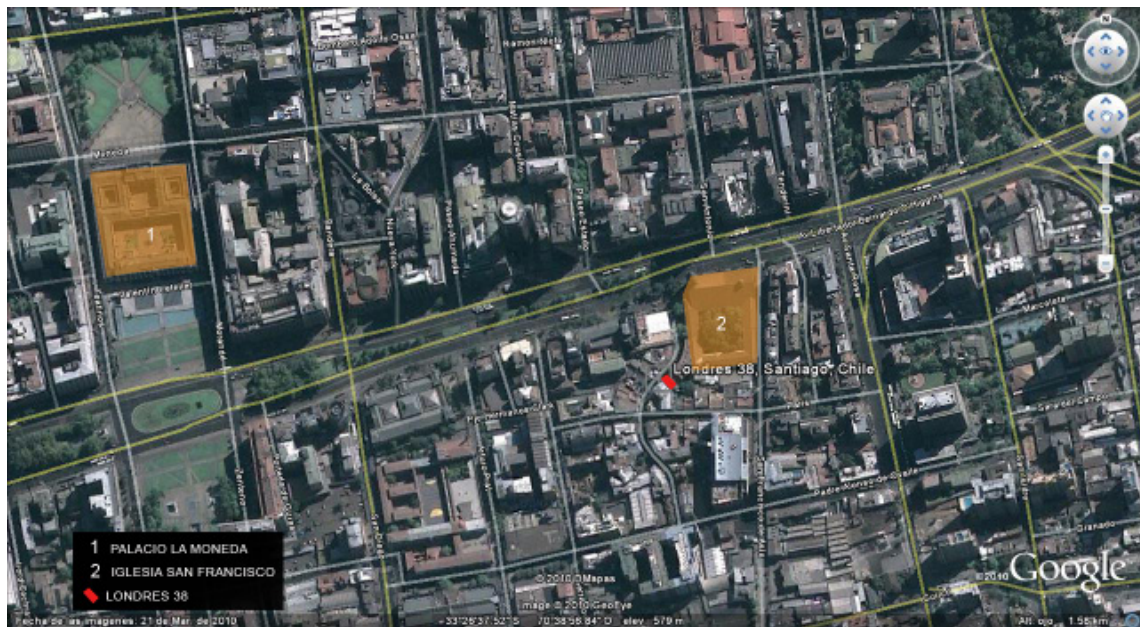
Ubicación: Londres, n° 38, Santiago

Arquitecto: Casa original: sin dato.

Intervención Urbana: María Fernanda Rojas Vallejos, arquitecta, U. De Chile
Macarena Paz Silva Bustón, arquitecta, U. De Chile, 2005
Magíster en Antropología y Desarrollo, U. de Chile, 2006
Heike Renate Höpfner Kromm, arquitecta, U. De Chile, 2004
Pablo Diego Moraga Sariego, arquitecto, U. De Chile, 2004

Encargado de Rehabilitación: Equipo Interdisciplinario.

Emplazamiento



Gestación del proyecto

Ante el intento de ocultamiento de parte de los involucrados en desapariciones y torturas, por la necesidad de conservar y visualizar la memoria, nace el Colectivo Londres 38 en el año 2005, que agrupa a ex detenidos sobrevivientes, familiares de detenidos desaparecidos y ejecutados, ex militantes y militantes de izquierda sin partido constituyéndose legalmente como Organización comunitaria territorial. Su misión busca recuperar la casa como un espacio de Memoria. En el año 2005, el inmueble es declarado “Monumento Histórico Nacional”, por considerar que junto a los campos de concentración del Estadio Nacional y Villa Grimaldi “tocan el alma” del país, según el Ministro de Educación de la época, Sergio Bitar. En octubre surge la elaboración de proyecto de intervención conmemorativa en la calle Londres, iniciativas de reparación simbólicas que contribuyan a los procesos de construcción social de la memoria colectiva, así como al fomento de una cultura de respeto a los derechos humanos en Chile; dichas iniciativas son lideradas por el colectivo Londres 38.

Descripción del proyecto

Ubicado en el Barrio París-Londres en la comuna de Santiago, Chile, en pleno centro, perpendicular a la Alameda (Av. Libertador Bernardo O’Higgins) a pocas cuadras de La Moneda, Londres 38 se encuentra en un barrio con un marcado estilo arquitectónico europeo de calles sinuosas pavimentadas con adoquines y con una estructura espacial “medieval” (calles a escala peatonal, el espacio público surge a raíz del ensanche de ellas). Hoy, es en un lugar característico dentro de la ciudad; es considerado zona típica y calificado como tal por el decreto supremo N1679 , MINE- DUC, 14/04/1982, por su especial arquitectura, escala y modo de romper con la cuadrícula histórica, reflejo de una expresión arquitectónica que se desarrolló en algo mas de 2 décadas. Sergio Martínez presidente de la Sociedad de Historia y Geografía y secretario general de la Corporación del Patrimonio Cultural de Chile, señala que *“uno de los grandes méritos de este nuevo barrio es la creación de un espacio que sigue la línea historicista, donde conviven con armonía los más diversos estilos arquitectónico”* . Es un barrio consolidado arquitectónicamente, que se destacan casas con estilos neoclásicos, renacentistas y neoclásico francés.

La casa es el primero y uno de los más importantes centros de detención clandestina durante el Régimen Militar y de los pocos que se mantiene intacto, hasta el día de hoy. Al momento de quedar en manos de la DINA, el inmueble cambia el número 38 por el 40, muestra de encubriendo; posteriormente, fue vuelto a su número original en tiempos de democracia. Era llamado “Yucatán” por los servicios de seguridad del régimen.



Arquitectura, espacio y acontecer

La casa se ha convertido en el testigo y evidencia real de un hecho violento que marcó nuestra historia, la casa es el trauma existente de torturas y muertes. Su transformación de centro de prisión y tortura a espacio memorial constituye un símbolo de la reconciliación. De esta forma, la casa Londres 38 es un ejemplo de “arquitectura desde la memoria”.

Cronología:

1973	hasta el 11 de Septiembre, fue sede del Partido Socialista
1973-1974	Centro de prisión, tortura y muerte por la comisión DINA y posteriormente la CNI
1975	el Estado de Chile confiscó formalmente el inmueble al Sr. Javier Gutiérrez y otros, los últimos propietarios legales de inmueble antes del Golpe
1978	en noviembre, fue transferida gratuitamente al Instituto O'Higiniano mediante el decreto Supremo N°964 de fecha 29/11/78 firmado por Augusto Pinochet, quien asumía como Jefe de Estado. Cambio de numeración de 38 a numero 40.
1992	el 30 de septiembre se hace una reconstrucción de hechos para una investigación de detenidos desaparecidos.
2005	el 11 de octubre, el Ministro de Educación de Chile, Sergio Bitar, firma el Decreto Exento n°001413, declarando “Londres 38” “Monumento histórico” (ver anexo página 108)
2006	presentación del proyecto de intervención conmemorativa a los vecinos del barrio Londres
2007	manifestantes ingresan por primera vez a Londres 38
2008	para el día del patrimonio recibe mas de mil visitas 30 de julio de 2008: inicio de construcción de memorial en la calle Londres 14 de octubre de 2008: inauguración de memorial en calle Londres

2009	en el día del patrimonio cultural las visitas aumentan a más de 1500
2010	ex centro de detención, tortura y exterminio de Londres 38 será sometido a peritajes. En noviembre se realizaron reuniones en conjunto con el Instituto "Un Espacio para la Memoria" de Argentina, para llegar a una posterior recuperación del lugar donde se buscarán evidencias – huellas biológicas y culturales - que constituyan a la reconstrucción de Londres 38 y sirvan como eventuales medios de prueba en los juicios por violaciones a los derechos humanos.

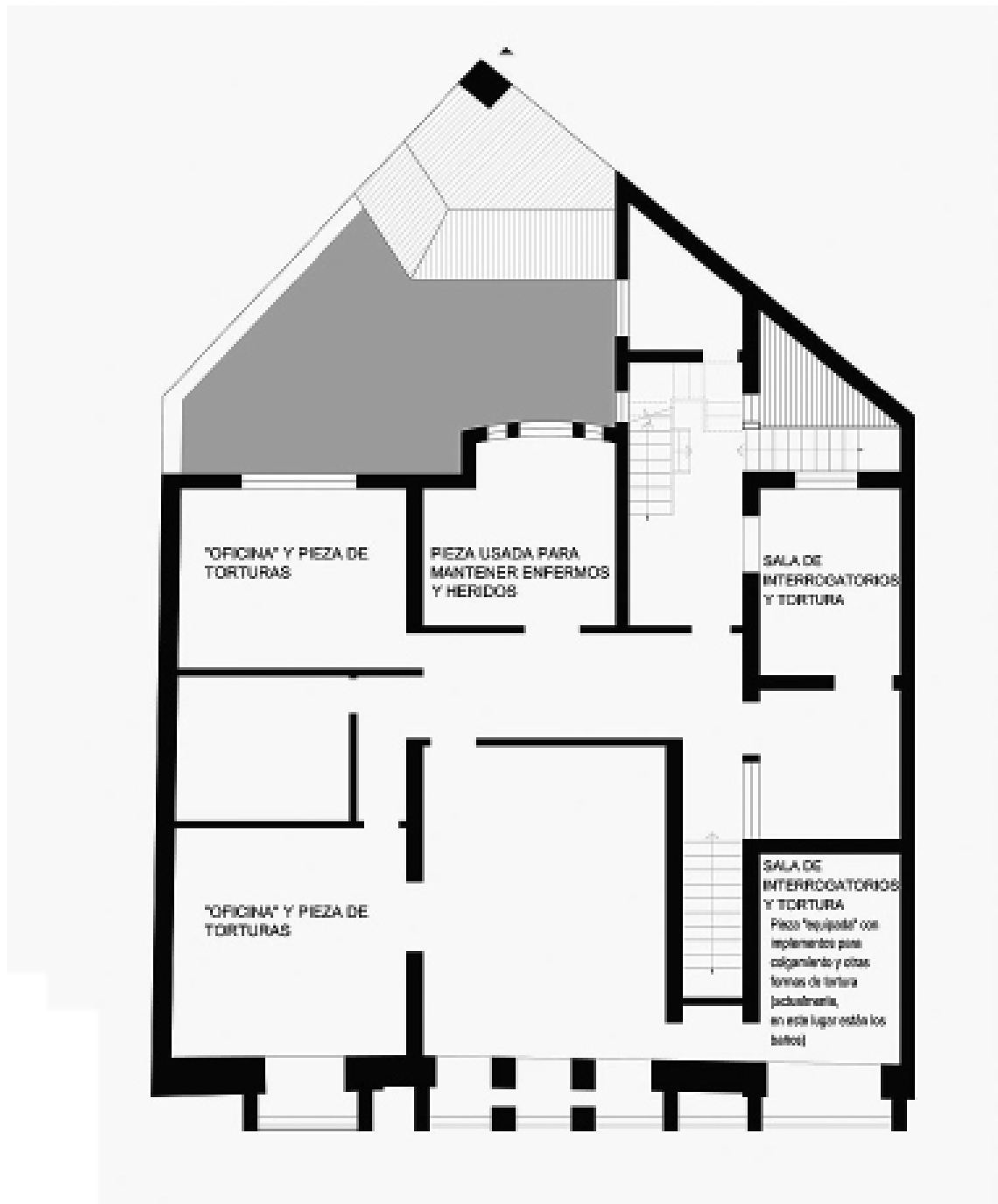
Estableciendo que la reconstrucción de la memoria nace del lugar, la búsqueda hacia la verdad es ayudada por investigaciones a cargo de arqueólogos forenses que elaboran peritajes. Los instrumentos utilizados consisten en dos: análisis no destructivo y el análisis de técnicas destructivas. En el primer caso, los recursos utilizados corresponden a la toma de imágenes para descubrir rayados, inscripciones, marcas que correspondan a mensajes de los detenidos (uso de la fotografía: fluorescencia, luz visible, reflectografía). Los resultados servirán como evidencias y quizás como fotografías de la exposición dentro del lugar, aunque el cómo se elaborará dicho espacio es desconocido. El segundo recurso utilizado interviene más directamente en lo construido, haciendo "ventanas de información" que buscan evidencia oculta, literalmente alterando lo físico. Nuevamente, es desconocido el cómo se integrará este proceso en el resultado final. Lo que sí es cierto, es que la búsqueda de parte de los forenses va de la mano de los relatos. En este sentido, los testimonios recopilados constituyen la parte más importante, pues son la guía de las investigaciones. Una vez más, se recurre a lo que llamamos anteriormente "mapas de memoria".

Planta Nivel 1



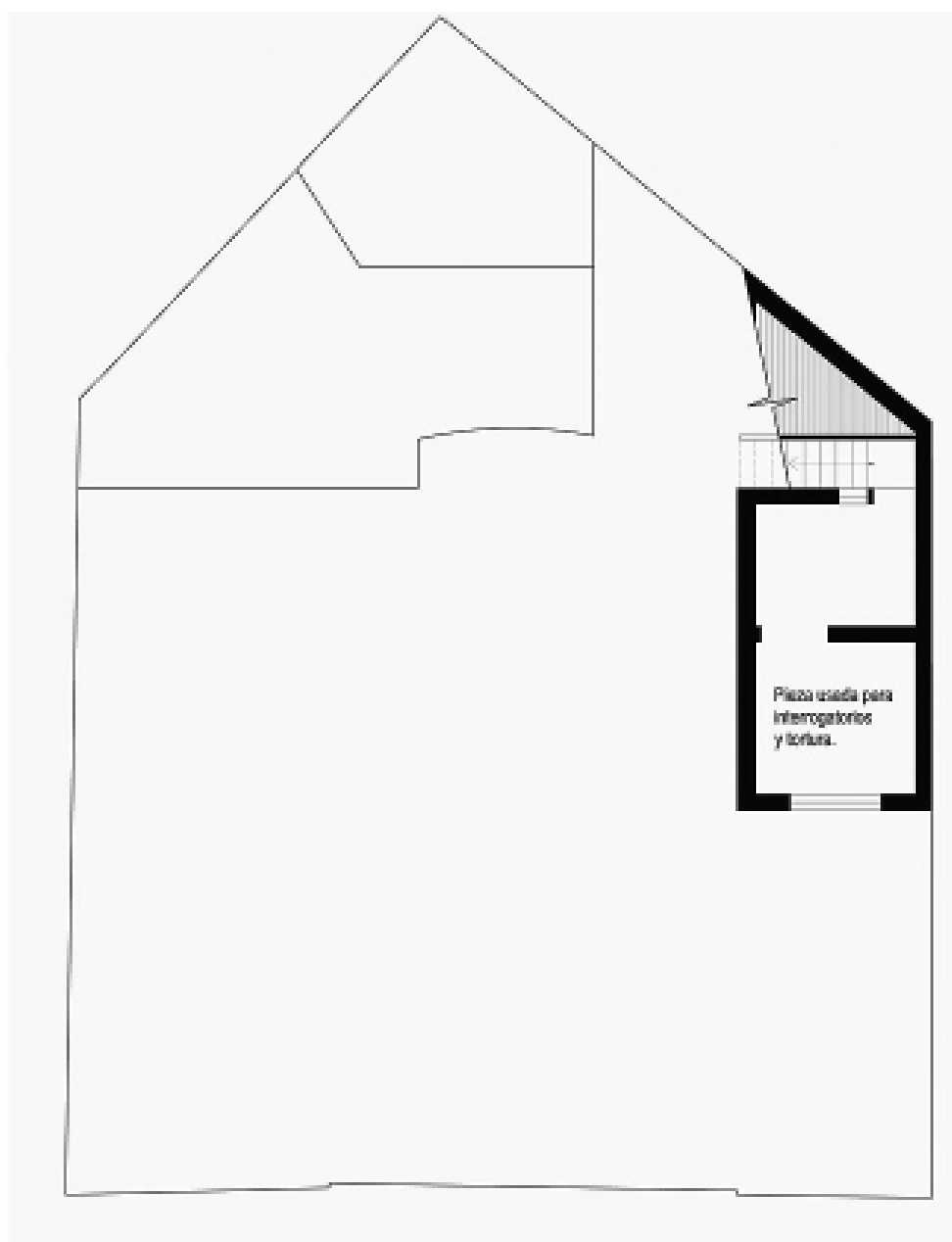
Fuente plano de sitio web <http://www.londres38.cl/1937/article-82962.html>

Planta Nivel 2



Fuente plano de sitio web <http://www.londres38.cl/1937/article-82962.html>

Entrepiso



Fuente plano de sitio web <http://www.londres38.cl/1937/article-82962.html>

Otra elemento importante es la repetición de ciertos rasgos en los relatos. En el caso de Londres 38, los más comunes eran las baldosas en blanco y negro, el suelo irregular de los adoquines y una “escalera de caracol”. Esta última es, en realidad una escalera de tramos rectos que gira entorno a un eje.

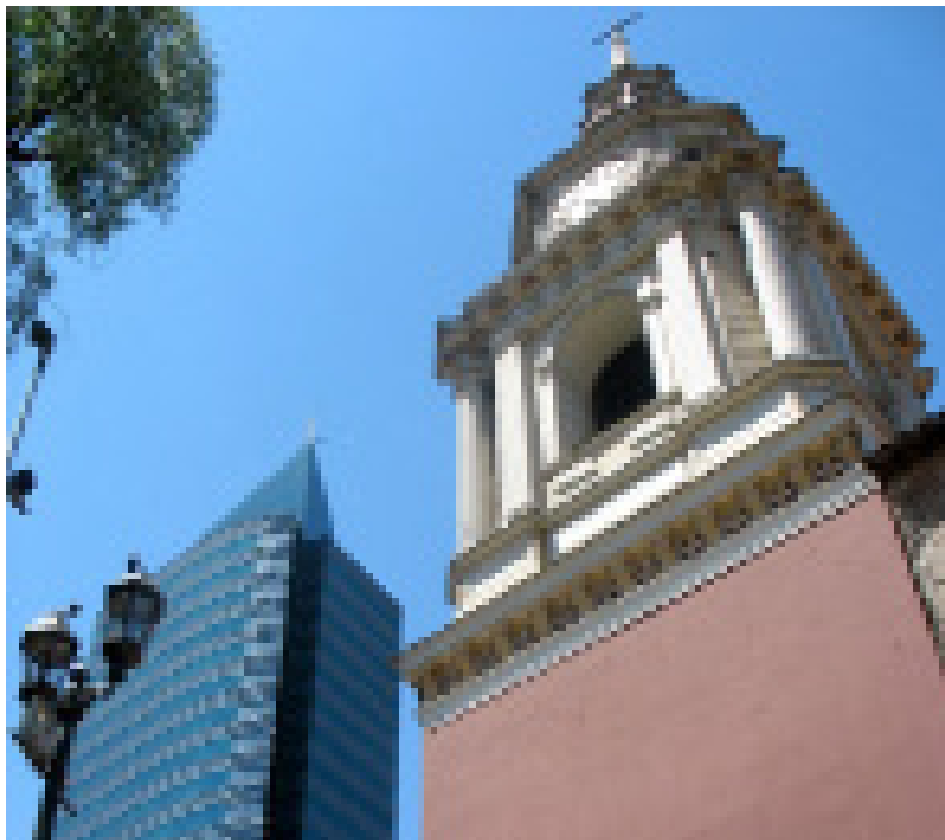




Imágenes de "escalera caracol", la de arriba corresponde una vista desde el tercer nivel hacia abajo. Imagen inferior muestra desde el segundo nivel hacia arriba.



Con la recopilación de datos se ha realizado la construcción del espacio a través de fragmentos: testimonios alterados por el trauma en el recuerdo, peritajes arqueológicos, comparación de archivos históricos, etc. Esto se manifiesta en la arquitectura, pues, a raíz de esta investigación se han rescatado los elementos físicos que le dan a Londres 38 su identidad como centro de detención (explícitos en los testimonios): las baldosas blanco y negro, la escalera “de caracol” y los adoquines de la calle. Cabe destacar que la identificación del espacio por partes responde a la privación de la vista a la que se veían sometidos los prisioneros. El reconocimiento de los adoquines influye en la decisión de intervenir el espacio público, pues la memoria no se ata sólo al edificio en sí, sino que también a su contexto inmediato. Esto forzó a crear un “mapa de la memoria”, dando una dimensión más allá de la física, una segunda estructura, dominada por las sensaciones. Así, como aparecen elementos concretos, también salen a la luz los intangibles: los sonidos de los pasos y las campanadas de la iglesia cercana aparecen frecuentemente en los relatos, incluso, se debe a ellas el sobrenombre “la Casa de las Campanas”³³ del edificio.



Iglesia de San Francisco

33 Fuente de sitio web <http://www.londres38.cl/1937/propertyvalue-30380.html>, de testimonios de los sobrevivientes.

Ocupaciones espontáneas

Distintos movimientos en defensa de los Derechos Humanos, forman parte importante para la recuperación de un lugar con memoria realizando protestas pasivas que intervienen el lugar, con actividades al aire libre o ocupando su fachada con afiches.

Imagen correspondiente al año 2002 aprox. que muestra la apoderación pública de la fachada



imagen 3



imagen 4

Imágenes que constatan la intervención pública hacia su fachada , antes que fuera declarada Monumento Histórico.
Correspondientes entre las fechas 1998 a 2004.



imagen 5



imagen 6



imagen 7



imagen 8



imagen 9

Las imágenes nos muestran distintas actividades al exterior de la fachada de Londres 38, realizadas por quienes defendían el reconocimiento del lugar como un ex centro Clanestino de torturas y la recuperación del número original de la casa



imagen 10

Intervenciones dirigidas

La intervención en la calle se compone del reemplazo de ciertos adoquines por 100 placas de mármol blanco y 180 placas de granito negro, que hacen referencia a la marcada presencia de las baldosas en blanco y negro y de identidades desconocidas (diálogo presente/ausente, de los que desaparecieron y los que quedaron), más placas metálicas grabados con los nombre, fechas y grupo perseguido al que pertenecieron las víctimas.



Esto produce un acercamiento de un hecho con identidad, con un recorrido gradual y conocimiento de la memoria, que culmina con el develamiento de la identidad física de la casa de Londres 38. Tiene una carga ceremonial. Además, se incorpora la recuperación de la numeración original: busca devolver la identidad que alguna fue encubierta, pero sin borrar el acto de ocultamiento. Para esto se instalará una placa con ambos números 38 y 40, que proporcione al visitante la información básica sobre el inmueble, los sucesos que albergó y su condición de monumento histórico.



Aunque el la casa no haya sido completamente intervenida en su interior, aparece un material gráfico explicativo. Además se ha hecho una reconstrucción planimétrica del acontecer de la casa y, como lo explicamos anteriormente, existen elementos “característicos”.



El cuidado en el nivel de intervención se le atribuye a la voluntad de preservar la memoria de la manera más fiel posible y al apego emocional del colectivo con la arquitectura. El dilema de la ética y la estética se hacen presente en esta casa como una gran interrogante.



Imagen del primer piso, espacio que comunica con exterior (calle Londres)



Imagen de segundo piso, contiguo a escalera.

Los recintos del primer y segundo nivel se conservan con el mínimo de mobiliario para futuros peritajes, acerca del porvenir de los espacios interiores, escenario real de una tragedia.

Una segunda etapa consiste en la reconstrucción de la memoria a partir de las “pistas” que dan los relatos, sin embargo, en los últimos años, se han hecho múltiples actividades en el espacio público, manifestadas hacia la comunidad utilizando rayados en su fachada, en sus adoquines y también llevando música o intervenciones artísticas. Actualmente su fachada fue restaurada y no posee huellas, perdiendo su significado de “lienzo”, pues era la única parte con la que el edificio hacía contacto con el resto de la ciudad.

Se ha propuesto que la casa sea intervenida a través de un llamado a concurso para propuestas en el interior. Dicho llamado se realizó durante el 2009, pero, según el colectivo, ninguna de las propuestas cumplía sus expectativas, por lo tanto se hará un segundo llamado el 2011. Sin embargo, se realizó una intervención en el espacio público con dos propósitos generales: evidenciar la presencia del espacio de memoria en el espacio público, en alusión a la creación del mismo (una especie de anuncio de la casa, creando una marca en el recorrido para redirigir la atención) y por otro, generar un espacio público de recuerdo en sí, tratando de preservar lo más fielmente posible la casa y su contexto.

Reflexiones

El caso de Londres 38 es un claro ejemplo de “arquitectura desde la memoria”, en tanto busca recuperar un espacio de tortura para convertirlo en un memorial. Sin embargo, plantea varias interrogantes. Al no estar terminado, no se ve aún una reinterpretación espacial y una propuesta contemporánea, aunque sí, la intervención de la calle constituye un primer lazo en la unión de ciudad actual con memoria. Además de los desafíos que enfrenta la arquitectura ante situaciones similares, este caso tiene el peso de ser el primero de su tipo en Chile, lo que abre el debate de qué pasará con el resto de los centros de detención? Si bien se han realizado investigaciones científicas, ninguna ha ido acompañada de una propuesta arquitectónica. ¿Deberían todos seguir el ejemplo de Londres 38? ¿O eso le quitaría poder a éste, al perder su calidad única, como le sucede a los hitos? ¿Es olvidar a aquellos que perecieron en otros lugares o es “metaforizarlos”, llevándolos a un plano abstracto? La propuesta global deberá comprender algunas de estas respuestas

(reconocimiento de otros centro de detención, número general de víctimas, etc) o al menos arrojar una luz sobre estos temas, además de preservar la memoria “propia”, educar y advertir a futuras generaciones.

Conclusiones

Todas las sociedades se han visto frente a dificultades, quizás el desafío de la nuestra en conciliar un pasado cargado de sufrimiento y daño al prójimo para enfrentar una nueva etapa. Insertos en un mundo rápido, que no alcanzamos a entender, la Arquitectura, como objeto que trasciende la vida humana, se convierte en nuestra manera de dejar un legado y advertir a generaciones futuras sobre el lado violento del siglo XX.

Al igual que el cuerpo humano, las sociedades tienen procesos de sanación y la construcción de espacios de memoria representa parte del fin, natural o no, de ellos.

El rol más básico de La Arquitectura de la Memoria Trágica de los Derechos Humanos es el de recordar y advertir: conmemorar lo trágico, honrando el pasado y ser una señal de advertencia para el futuro. Cabe precisar que ella se desenvuelve bajo expresiones cívicas, buscando el desarrollo propio de cada cultura, reafirmando la superación de un trauma político, religioso, racial, etc. Por otro lado, la Arquitectura, entendida como obra construida, también ha sido históricamente símbolo de poder (como los antiguos faraones egipcios cuyas tumbas y palacios pretendían dejar en claro el poder y riqueza propios a generaciones por venir), hoy también se ha convertido en una herramienta política. En primer lugar, hay que dejar en claro que no existe Arquitectura sin contexto y, en lo que se refiere a memoria, el trauma ha generado consecuencias políticas, culturales y sociales a las que la arquitectura no puede ni debe dejar de lado. Es así como surgen, de modo compensatorio o bajo el discurso de unión nacional y mirada al futuro, memoriales y museos. Si bien recordar es natural, no es extraño ver un auge de arquitectura conmemorativa cuando hay gran parte del mundo que busca sanar heridas, dar por finalizado un tema o expiar crímenes de su nación, color o partido político. Sin embargo, es innegable que también existe una necesidad social que dispara la construcción de este tipo de obras: como dijimos anteriormente, recordar es algo natural del Hombre y el proceso se ha llevado a un nivel colectivo, pues han sido miles de personas las que han compartido un trauma, de mayor

o menor grado (judíos, comunistas, negros); entonces no es ilógico encontrar- nos tampoco con una sociedad entera que necesita recuperarse, que busca mantener y proyectar al futuro una memoria propia o de sus antecesores, más aún cuando en muchas partes, los procesos legales no han sido finiquitados.

¿Pero porqué ahora el interés de la memoria? y ¿porqué a nivel mundial, por lo menos en la parte occidental? Según nuestra investigación, podemos decir que ha habido factores claves durante el siglo XX que han cambiado nuestra manera de ver el mundo: la percepción del tiempo se ha acelerado por el rápido desarrollo tecnológico que permiten una información inmediata de un lugar a otro, mejorar nuestro nivel de vida gracias a la maquinarias domésticas e industriales, las distancias se han acortado por las nuevas formas de viajar, etc. Esto ha provocado que el presente, hasta hace unas décadas tan certero “extenso”, se haya acortado, amenazándonos con quedar olvidados u obsoletos. Andreas Huyssen ilustra esta idea con la siguiente anécdota: “ No puedo sino recordar un incidente ocurrido hace un par de años, cuando entré a comprar una computadora en un negocio de alta tecnología de Nueva York. La compra resultó más difícil de lo que había supues- to. Cualquier producto que estuviera en exhibición era descrito implacablemente por los vendedores como decididamente obsoleto, vale decir como pieza de museo, en comparación con la nueva línea de productos que estaba por aparecer y que era tanto más poderosa. No me convencieron y efec- tué mi compra, un modelo de dos años de antigüedad que tenía todo lo que necesitaba e incluso más y cuyo precio había sido rebajado hacía poco a la mitad. Lo que compré era “obsoleto” y por eso no me sorprendió ver esa misma Thinkpad IBM Butterfly 1995, exhibida poco tiempo después en la sección de diseño del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Es obvio que se ha reducido drásticamente el ciclo vital de los objetos de consumo; con ello también se ha achicado la extensión del presente(...)”. El acto de recordar parece anclarnos con nuestras tradiciones y reiterarnos parte de nuestra cultura, a fin de cuentas, parte de nuestra identidad.

Ahora bien, estas nuevas tecnologías nos han permitido diluir fronteras no sólo física, sino que también moral o emocionalmente. Teniendo en cuenta la creación de organizaciones interna- cionales como la ONU, podemos decir que somos todos partícipes de la defensa a la vida. En rela- ción a la Arquitectura, este sentido de empatía y responsabilidad, acopañado de las

comodidades que ofrece la tecnología ha permitido que el trauma sea tema frecuente, pero más importante aún, ha disminuido la importancia de la cercanía entre arquitecto y obra: el Museo de la Memoria de Santiago realizado por brasileños, el Memorial de los Judíos asesinados de Europa a cargo de un arquitecto estadounidense de origen judío, el Museo Judío en Berlín a manos de Libeskind, estadounidense de origen judío, etc. Independiente del éxito o fracaso de las obras, lo cierto es que esta práctica es frecuente y habla de generar una conciencia mundial de los distintos traumas.

Para entender las expresiones físicas de la memoria, hay que tener en cuenta que toda expresión es subjetiva, puesto que la memoria en sí misma lo es. Gracias al apoyo de material, archivos, entrevistas y testimonios, la arquitectura recibe una “materia prima” para trabajar, pero debe pasar por una recodificación, pues el soporte del mensaje, el cómo se va a dar el acto de narración espacial, es un gancho para involucrar a aquellos que se sienten excluidos por no tener una relación directa con el trauma o aquellos que no quieren recordar. Dentro de los distintos roles que asume la Arquitectura (consuelo cuando no hay sepulturas, espacio público cuando no hay intercambio social) el más importante es el de hacernos a todos partícipes, estableciendo un puente temporal entre pasado y presente gracias a la expresión física de la memoria y al llamado que ella hace a hacernos cargo de nuestro pasado.

Como aproximación y para facilitar una clasificación, dividimos la Arquitectura de Memoria, en 2 grandes grupos: arquitectura desde y para la memoria. Los casos de estudio de ambos grupos nos mostraron las fortalezas y debilidades de cada uno, no es uno mejor que otro, sino que simplemente, son distintos. En la construcción de las nuevas obras existe un móvil atrás que no siempre es visible, como mencionamos anteriormente, la arquitectura a veces está a disposición de poderes soberanos y son ellos los que establecen una memoria “oficial”, por ende, el material a atraer viene moldeado según un objetivo. También lo será lo que se exponga, sujeto a una edición de parte de museógrafos. Por otro lado, estas obras deben buscar un balance entre “contenedor” y “contenido”; en los ejemplos vimos el caso del Museo del Apartheid, que lograba transmitir un mismo mensaje con ambos recursos: hablamos de la dualidad presente a través de soportes arquitectónicos como los materiales y el espacio y donde la manera de exponer estaba

1

pensada en la arquitectura, pero también vimos el caso del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago, donde parecía existir una división entre un exterior arquitectónico y un interior que dependía casi exclusivamente de los archivos para recordar los años entre 1973 y 1990. En otro ejemplo, Peter Eisenman creó un memorial habitable, cercano a lo escultórico por su forma de recodificar y representar a los judíos asesinados en Europa. El valor de este ejemplo es la flexibilidad que ofrece Eisenman, en el sentido que crea un espacio cuyo uso permite no sólo el recordar, sino también el jugar, el recorrer, etc., por lo que su integración a la trama de Berlín es más natural: si fuera un espacio rígido, podría intimidar al público, pero al darle un margen para la interpretación y por lo tanto para su uso, permite una integración fluida a la ciudad. Sea cual sea el caso, la Arquitectura para la Memoria, constituye una valorización de un lugar, que puede o no haber tenido un sentido anteriormente. En cualquier caso, existirá en la ciudad, en constante expansión y cambio, un lugar destinado a conmemorar gracias a una obra nueva realizada ahí. En el caso de la Arquitectura desde la memoria, la relación es inversa.

En el segundo gran grupo, es el lugar el que le da sentido a la Arquitectura, por haber albergado atropellos a los Derechos Humanos: en estos casos la línea entre museografía, arquitectura, patrimonio es más delgada. Si bien todos los temas relacionados con los DDHH tienen una fuerte carga emocional, en estos casos se hace más fuerte pues son las víctimas o familiares quienes se involucran, pasando de un duelo o recuerdo privado a uno público. Durante el proceso de reconstrucción, se crean verdaderos “mapas de memoria”, donde los sentidos y los recuerdos fragmentados son los guías para no caer en un “falso histórico” desde el punto de vista del acontecer, por ello debe apoyarse y complementarse con otras disciplinas. Su rol es develar aquello que quiso ser olvidado e integrarlo a la ciudad, no sólo en el “hoy”, sino que también pensando en el “mañana”.

Este tipo de arquitectura se enfrenta a dos grandes desafíos: el primero consiste en evidenciar un espacio de tortura, para ello, las intervenciones en el espacio público son vitales, las placas y gestos pequeños que se funden con lo cotidiano son una manera de indicar la presencia del edificio sin alterar el entorno, pero no menos eficaz; hay que considerar los cambios propios a

un barrio desde el período de los crímenes al de la recuperación. En este sentido, se destaca el caso de Londres 38, que logra anclarse en un barrio típico a través de pequeñas manifestaciones (adoquines, placa). El segundo gran desafío consiste en cómo representar el horror de lo ocurrido sin dañar a los involucrados y alejar al público. El hecho de apoyarse completamente en archivos sería quitarle la fortaleza al espacio, como testigo de violaciones a los DDHH, pero la manera de intervenir, de por sí compleja, aumenta su dificultad por la cantidad de gente involucrada. En los casos de estudio, sólo se han agregado placas conmemorativas y explicativas, pero no se ha alterado el espacio de forma definitiva.

El interés y el lazo de un solo espacio afecta a muchos, por lo que las decisiones son tomadas en colectivos en constantes diálogos con el gobierno; la rotación de ambas entidades, como la aparición de nuevos actores, vuelven lentos y complicados los procesos de recuperación, pues hay mucha discusión sobre qué mostrar, cómo mostrarlo, qué incluir y qué dejar de lado. Sin embargo, estos proyectos cuentan con la participación ciudadana, al menos de una parte de ellos, lo que les da un valor agregado. Aunque no pueden ser movidos físicamente, si pueden resignificarse en términos de su rol dentro de la ciudad: la ESMA, en Argentina, pasó a ser el foco de diálogos y conferencias sobre memoria y Londres 38, en Chile, alberga incluso obras de Teatro en el último festival de teatro de Santiago a Mil. Este tipo de manifestaciones vuelven los antiguos espacios de tortura, muchas veces ocultos, a propósito o involuntariamente, en espacios “activos” dentro de la ciudad y les dan vigencia en la urbe contemporánea. Por otro lado, al existir una entidad a cargo de estas construcciones, desaparecen las expresiones más espontáneas, como fue el caso de Londres 38.

Finalmente, ambos tipos de arquitectura presentan un interés en crear o relacionarse con espacio público, lógicamente por la vocación de ambos de dar a conocer una parte del pasado, pero también por la dimensión implícita del espacio público como espacio democrático, de roce, y de manifestar que hoy sí es posible expresar cualquier opinión ante el resto sin ser perseguido por ello.

La Arquitectura de la Tragedia no es la Historia oficial de los vencedores, sino es el llamado de aquellos que fueron oprimidos a hacernos cargo, a recordarlos, a habitar la brecha espacio- temporal entre ellos y nosotros y encargarnos, hoy, que mañana continuará su legado. Nuestra manera de trascender es a través de la Arquitectura.

Bibliografía

Sitios Web

Biblioteca del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos:
<http://www.bibliotecamuseodela-memoria.cl/>

Colectivo Londres 38: <http://www.londres38.cl/>

Diario La Nación: <http://www.lanacion.cl/>

Instituto de la Memoria, Argentina: <http://www.institutomemoria.org.ar/>

Memoria Viva: <http://www.memoriaviva.com/>

Organización de las Naciones Unidas: <http://www.un.org/es/>

Proyecto Desaparecidos: <http://www.desaparecidos.org/arg/>

Plataforma de Arquitectura: <http://www.plataformarquitectura.cl>

Sites of conscience: <http://www.sitesofconscience.org/es/>

Todo Arquitectura: <http://www.todoarquitectura.com/>

Textos

ANDERSON, Stanford, "Memory in architecture", Seminario de Jerusalén.1994

BIASOLI, Claudia, seminario "La recuperación de la ESMA: un anclaje necesario para la memoria activa", 2003.

BONDER, Julián. "Los trabajos de la memoria: Reflexiones y prácticas", Ensayo y análisis. Revista Memoria de la Pontificia Universidad Católica del Perú. No 5. 2009.

CASTELLARNAU, Ariadna. "La retórica del memorial" Revista Lars.2007. No 9 p, 9 -13.

CHABABO, Rubén, charla, VII Seminario sobre Patrimonio Cultural "Territorios en conflicto, ¿por qué y para qué hacer memoria?", 16 y 17 de noviembre de 2005, Santiago de Chile, "La fuerza de lo invisible", p. 112-119.

ELGUETA, Gloria, VII Seminario sobre Patrimonio Cultural "Territorios en conflicto, ¿por qué y para qué hacer memoria?", 16 y 17 de noviembre de 2005, Santiago de Chile.

HALPERÍN DONGHI, Tulio, "Historia contemporánea de América Latina", editorial Alianza Editorial, tercera reimpresión de la sexta edición, 1999.

HOBSBAWM, Eric, "Historia del Siglo XX", editorial CRÍTICA (Grijalbo Mondadori), tercera reimpresión, mayo 1999.

HUYSEN, Andreas. "Después de la gran división", 1era edición, Editorial Adriana Hidalgo Editora, 2006.

HUYSEN, Andreas. "En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización", Editorial Fondo de Cultura Económica, 2002.

LÜBBE, Hermann. Ref. en Andreas Huyssen, "En busca del futuro perdido Cultura y memoria en tiempos de globalización", Editorial Fondo de Cultura Económica (FCE), 1era edición, 2002.

MAUER, Manuel. Citado por Julián Bonder en el artículo "Los trabajos de la Memoria: reflexiones y prácticas", en la revista Memoria, no 5, año 2009, p. 17.

MOP, "Cuatro concursos de Arquitectura", edición propia, 2010

NACIONES UNIDAS, "Asamblea General- Cuadragésimo tercer período de sesiones. 43/ 158 Si- tuación de los derechos humanos y las libertades fundamentales en Chile.", 8 de diciembre de 1988 "VI. Resoluciones aprobadas sobre la base de los informes de la Tercera Comisión. 37/ 183 La situación de los derechos humanos y las libertades fundamentales en Chile.", 17 de diciembre de 1982, "VI. Resoluciones aprobadas sobre la base de los informes de la Tercera Comisión. 41/ 161 Situación de los derechos humanos y las libertades fundamentales en Chile.", 4 de diciembre 1986, "VI. Resoluciones aprobadas sobre la base de los informes de la Tercera Comisión. 34/ 179 Derechos humanos en Chile.", 6 de marzo de 1979, "Informe del Consejo Económico y Social. Protección de los derechos humanos en Chile.", 8 de octubre de 1976, Grupo de Trabajo ad hoc para investigar,"Asamblea General- Trigésimo tercer período de sesiones. 33/174 Establecimiento del Fondo Fiduciario de las Naciones Unidas para Chile.", 20 de diciembre de 1978, "VI. Resoluciones aprobadas sobre la base de los informes de la Tercera Comisión.", 16 de diciembre 1976, "Asamblea General- Trigésimo noveno período de sesiones. 39/ 121 Situación de los derechos humanos y las libertades fundamentales en Chile.", 14 de diciembre 1984, "1981/39 Fondo voluntario de las Naciones Unidas para las víctimas de la tortura.", 18 de mayo de 1981, "VI. Resoluciones aprobadas sobre la base de los informes de la Tercera Comisión.", 15 de diciem- bre 1989, "VI. Resoluciones aprobadas sobre la base de los Informes de la Tercera Comisión. 33/176 Impor- tancia de la experiencia del Grupo de Trabajo ad hoc encargado de investigar la situación de los derechos humanos en Chile.", 20 de diciembre 1978, "Asamblea General- Trigésimo tercer período de sesiones. 33/173 Personas desaparecidas.", 20 de diciembre, 1978,

ROJAS, María Fernanda y SILVA, Macarena, tesis de grado “Sufrimientos y desapariciones. El manejo urbano-arquitectónico de la memoria urbana traumatizada”, Universidad de Chile, 2003.

RUSKIN, John . “Las siete lámparas de la arquitectura”, 1849. 2a ed. Editorial El Ateneo, enero 1956 “Museo de la Memoria y los derechos humanos”, edición propia, 2010

Fotografías e imágenes

Imagen Portada de Seminario, fotografía de Francisco Bedwell Campos

Monumento a los Judíos de Europa Asesinados

imagen portada, sitio web

<http://locuraviajes.com/blog/monumento-memorial-a-los-judios-en-berlin/>

imagen 1, sitio web

<http://lostonsite.files.wordpress.com/2009/10/03-monumento-holocausto.jpg>

imagen 2, sitio web

http://www.revista-ambiente.com.ar/otras_propuestas/ot_20_c.htm

imagen 3, sitio web

<http://www.bloglovin.com/fr/blog/1658166/mi-moleskine-arquitectonico>

imagen 4, sitio web

<http://moleskinearquitectonico.blogspot.com/2010/09/eisenman-monumento-alholocausto-berlin.html>

imagen 5, sitio web

<http://www.ilhn.com/blog/page/202/>

imágenes 6, 7, 8, 9, fotografías de Constanza Yañez Labarca

Museo del Apartheid

imagen portada, sitio web

<http://www.minube.com/fotos/rincon/64229/340654>

imagen1, sitio web

<http://www.flickr.com/photos/45349039@N00/103444070/>

imagen 2, sitio web

<http://www.flickr.com/photos/22782616@N04/2229916599/>

imagen 3 y 4, sitio web

<http://www.flickr.com/photos/drivesouthafrica/1901622796/>

imagen 5, sitio web

http://www.clarin.com/sociedad/Museo-Apartheid-entender-historia-Sudafrica_0_297570465.html

imagen 6 y 7, sitio web

<http://www.flickr.com/photos/sripson/384450341/in/photostream/>

imagen 8, sitio web

<http://www.flickr.com/photos/sripson/384449816/>

imagen 9, sitio web

http://www.ole.com.ar/mundial/Chucky-nota-Apartheid_0_292170871.html

Museo de la Memoria, ESMA:

imagen 1, sitio web

http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:ESMA_1928.JPG

imagen 2, sitio web

http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/latin_america/newsid_7670000/7670461.stm

imagen 3, sitio web

<http://www.esacademic.com/dic.nsf/eswiki/396785>

imagen 5, sitio web

<http://hamartia.com.ar/2010/10/17/museoesma/>

imagen 6, sitio web

<http://www.flickr.com/photos/38728589@N08/4460404256/sizes/l/in/photostream/>

imagen 7, sitio web

http://www.anred.org/article.php3?id_article=419

imagen 8, sitio web

<http://corresponsaldepaz.org/news/2010/03/19/0003>

Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

Las imágenes sin número corresponden a un registro fotográfico de seminaristas

Londres 38

Las imágenes sin número corresponden al registro fotográfico de seminaristas

imagen 1, sitio web

<http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Londres38.JPG>

imagen 2, sitio web

<http://www.elciudadano.cl/2010/06/01/londres-38-de-la-memoria-a-la-organizacion/>

imagen 3 y 5, sitio web

<http://santiago.indymedia.org/news/2008/11/83258.php>

imagen 4, sitio web

<http://www.bligoo.com/explore/tag/humanrights>

imagen 9, sitio web

http://pattyardillaparga.blogspot.com/2007_08_01_archive.html

imagen 10, sitio web

<http://www.flickr.com/photos/gerardoespindola/2246920251/>

imagen 11, sitio web

<http://www.museodelamemoria.cl/Portals/0/79.JPG>

