

Henry Vicente

El reverso de lo monumental: *Memorial de los Veteranos de Vietnam*

“No hay nada más invisible en este mundo que un monumento”

Robert Musil

La plétora de memoriales y la urgencia de su ejecución en nuestros días parecen llevar a extremos imposibles la consideración acerca de lo que significa recordar o memorizar en la cultura contemporánea. Una consideración indispensable ante la asunción “inmediata”, que en la mayoría de los casos se hace, de la necesidad de dichos memoriales, casi sin distancia con la tragedia o el hecho a conmemorar, lo que nos coloca en la disyuntiva de plantearnos, entre otras cosas, qué significa y qué dice de nosotros mismos y de nuestro tiempo esta eclosión de la memoria.

En todo caso, es posible vincular entre sí todos estos memoriales por el hecho de estar situados en un momento histórico “memorable” que Paul Goldberger ha definido como *The Post-Vietnam-Memorial Age*. Y es que cualquier discusión que tenga que ver con la concreción de “objetos de memoria” pasa hoy en día, sin duda, por la estela de lo “anti-monumental” que ha dejado la realización hace ya casi veinticinco años del

Figura 1:
Retrato de Maya Lin.
Michael Katakis.
Colección de la National
Portrait Gallery,
Washington. 1988



Memorial de los Veteranos de Vietnam.

Construcciones de memoria

El *Memorial de los Veteranos de Vietnam* fue el primer monumento realmente abstracto de Estados Unidos (Goldberger 2003: 50); ha sido una de las pocas obras del siglo XX en recibir, una vez construida, una acogida favorable tanto por parte de público como de crítica; es el memorial más visitado en el *Mall* de Washington; es una obra que se resiste a clasificaciones convencionales; estuvo marginada de los debates arquitectónicos del momento; y, además, fue diseñada por una mujer de veintiún años de edad, estudiante, y de origen asiático (Fig. 1).¹ Todos estos componentes singulares se conjugaron para desatar una de las mayores controversias que se ha tejido alrededor de una obra de carácter público. Y es que la polémica generada puso en evidencia varias de las contradicciones y situaciones particulares por las que atravesó la cultura artística posmoderna.

También, y he aquí un punto sustancial de partida, el *Memorial de los Veteranos de Vietnam* puso en jaque la forma preconcebida de recordar de una cultura. A la ruptura en todos los órdenes que significó un trauma norteamericano como el de la guerra de Vietnam, hay que agregar la producción inusitada de diversas clases de memoria, y de ingentes debates sobre la misma, que caracterizó a una de sus “representaciones” cruciales como lo ha sido el Memorial. Las formas de recordar y rememorar fueron articuladas de manera distinta, en una enunciación carente de artificio retórico y de las prerrogativas que habían identificado hasta el momento la ejecución de “memoriales”. El muro de Maya Lin (Fig. 2) transformó el concepto de memorial de un aburrido emblema patriótico en sitio para la catarsis pública (Twardy 2000: 48).²

James E. Young ha propuesto sendas definiciones de memorial y monumento que buscan discernir con un poco de precisión la naturaleza de uso de estos términos. Califica a todos los “sitios de memoria” como memoriales, y a los “objetos plásticos” insertos en esos sitios como monumentos.³ Para Young un memorial puede ser “un día, una conferencia, o un espacio”, pero no necesariamente se trata de un monumento. Un monumento, por otro lado, es siempre un tipo de memorial (1993: 4).

De memoria y olvido

En su meditación final sobre los campos nazis de la muerte, escrita cuarenta años después de su liberación de Auschwitz, Primo Levi anota que “la memoria humana es un instrumento maravilloso pero falaz”. Alude con ello a la imposibilidad de asumir la memoria como un “calco” del pasado. La capacidad de recordar, por más imperfecta que sea, es la que hace que el ser humano sea humano. Sin ella no podríamos formar el yo ni tampoco comunicarnos en calidad de individuos con otras personas (Assmann 2002: 2). Inexactitud inherente en la que puede residir el valor

de la memoria. Sin la intermediación de una memoria que olvida y recuerda, Ireneo Funes se agota en la observación directa del “mundo”. Almacenando implacablemente sus percepciones como desechos, condenado a una lucidez sin sentido, su inútil catálogo mental elude las diferencias y el olvido, propiciando la paradoja de la imagen que forma parte de la imagen que representa.⁴ La memoria deja de ser un límite y se transforma en una asunción “inmediata” de la “cosa”, sin distancia, sin tiempo.

Funes pone en evidencia que podemos concentrar nuestra atención sólo porque somos capaces de dejar de lado los infinitos sucesos que nos rodean en cada instante. La memoria es más una narrativa que la réplica de una experiencia que puede ser recuperada y revivida. El imaginario asociado a ella ha logrado desprenderse de la representación de lo “real” que se decantaba de su condición de recuerdo, para transformarse en una “construcción”. Por ello, no resulta fácil trazar líneas de separación entre el pasado mítico y el pasado real, lo que según Andreas Huyssen “es una de las encrucijadas que se plantean a toda política de la memoria” ya que “lo real puede ser mitologizado de la misma manera en que lo mítico puede engendrar fuertes efectos de realidad” (2002: 20-21).

En tanto medio por el cual recordamos quiénes somos, la memoria proporciona identidad. Establece la continuidad de la vida, da sentido al presente. Sin embargo, ya nos ha enseñado Sigmund Freud que la memoria y el olvido están indisolublemente ligados una a otro, que la memoria no es sino otra forma del olvido y que el olvido es una forma de memoria oculta. Su examen de la reescritura de las memorias en “revisión secundaria”, de la relación entre memoria y fantasía, y del papel de las memorias “encubridoras” en bloquear otras memorias, es decir, en sustituir a otras cuya recuperación resulta demasiado dolorosa o perturbadora, proporcionó al siglo XX imágenes indispensables sobre la fragilidad y la persistencia de la memoria.⁵

Hoy, cuando la memoria está “constantemente en nuestro labios” —como



Figura 2:
Memorial de los
Veteranos de
Vietnam. Maya Lin.
Washington (1981-
1982).

dice Pierre Nora—, conviene tener en cuenta esto y asumir que la memoria es “creada” en tándem con el olvido. De allí que, como sostenía Walter Benjamin, “toda imagen del pasado no reconocida por el presente como algo que le incumbe corre el riesgo de desaparecer irremediablemente”. Recordarlo todo implicaría ser abrumado por el recuerdo. El olvido es un componente necesario en la construcción de la memoria, y elegir es siempre renunciar a algo. El pasado tiene que ser articulado para convertirse en memoria. La fisura que se abre entre experimentar un acontecimiento y recordarlo en su representación resulta inevitable (Huysen 1995: 96).

La memoria cultural de los acontecimientos ha sido producida a través de un abanico de artefactos: arte público, memoriales, docudramas, imágenes televisivas, fotografías, avisos, etc. Las “ayudas” mnemónicas que “prestan” dichos artefactos son también “memorias encubridoras” que bloquean activamente otras memorias más difíciles de representar. Son tecnologías de la memoria en tanto encarnan y generan memoria y se encuentran así implicadas en la dinámica de poder de la producción de la memoria. Es por ello que la memoria tiene que ver tanto con la fantasía y la invención como con la verdad, y alcanza una forma narrativa separada de la historia y poseedora de su propia significación política (Sturken 1997: 10).

Historia y memoria

El signo de Mnemosina, diosa de la memoria y madre de las musas, satura la cultura contemporánea. Pero la historia ha sido vista con frecuencia en oposición a la memoria. Para Nora “la historia sospecha permanentemente de la memoria, y su verdadera misión es suprimirla y destruirla” (1989: 10). Por mucho tiempo historiadores y filósofos han calificado de “neurasténico e inconexo” el exceso de memoria. Las repetitivas fijaciones de la memoria evitan el compromiso, la representación y el cambio progresivo. La historia, han dicho, rebasa a la memoria cuando se trata de confectionar los asuntos del pasado en el presente y el futuro.

El eclipse de la historia por la memo-

ria ha influido profundamente en el espacio público conmemorativo. La memoria ofrece formas fáciles de redención nostálgica y de ficciones totalizadoras. Ha generado un consumo pasivo del pasado: “La memoria ha llegado a ser un *best-seller* en la sociedad de consumo”, ha dicho Jacques Le Goff (1992: 95). En lugar del dominio de la memoria “imperfecta” sobre la historia, algunos críticos e historiadores proponen una relación de mutua interdependencia, en la cual la memoria sea la “materia prima” de la historia, y la disciplina de la historia se “alimente” a su vez de la memoria (ibid.: xi). Sturken habla de “memorias enmarañadas”, formando la memoria y la historia parte algo inseparable ya que “hay tal tráfico a través de las fronteras de ambas que, en muchos casos, puede resultar inútil mantener una distinción entre ellas” (1997: 5). Otros sugieren un mayor antagonismo dialéctico pues es “la tensión y el conflicto directo entre historia y memoria lo que parece necesario y productivo” (Starn y Zemon Davis 1989: 5). Una tercera aproximación sugiere dar a la historia prioridad sobre la memoria. Esta fórmula también intenta romper el solipsismo de la memoria y crear espacios para la aparición de engranajes que puedan llevar a un cambio progresivo, oponiéndose así a la irónica separación característica de la idea de historia de Michel Foucault como “disipación” (Abramson 1999: 82).

Los memoriales tienden a vibrar entre estos dos polos, historia y memoria. Sin embargo, John Berger ha señalado que “deberíamos hacer nuestra geografía antes que nuestra historia”. De allí que, como ha afirmado Nora, “La memoria se vincula a sitios, mientras que la historia se vincula a acontecimientos” (1989: 22).

Memoria del Memorial

Resulta elocuente la “mitificación” que se ha hecho del evento que se convirtió en “disparador” de la creación del *Memorial de los Veteranos de Vietnam*. Según el propio relato de Jan Scruggs, la idea de un memorial surgió en él cuando vio la película *The Deer Hunter* (El cazador de ciervos, 1979. Michel Cimino).⁶ Una de las tres películas que abordaron al final de los setenta el tema de la gue-

Figura 3:
Jan C. Scruggs.
1988



rra de Vietnam, *The Deer Hunter* fue, sin duda, la más polémica de ellas debido a su contenido “patriótico”, lo que dice mucho de la intención inicial de Scruggs (Fig. 3).⁷

Figura 4:
Lámina presentada.
Concurso del
Memorial de los
Veteranos de
Vietnam. Maya Lin.
1981

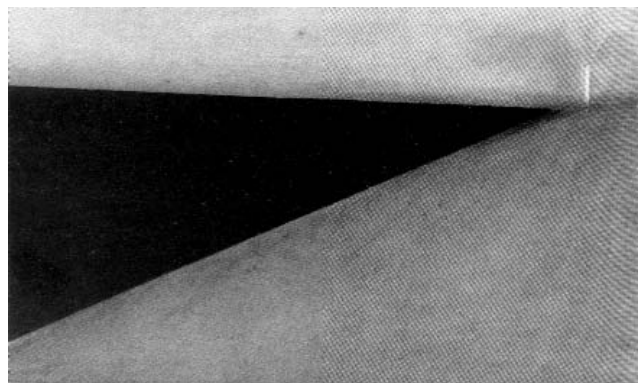
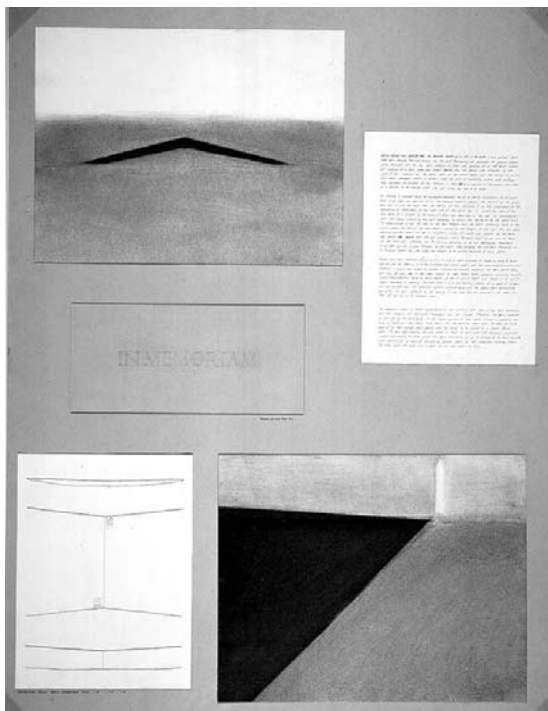
Figura 5:
Dibujo del proyecto.
Concurso del
Memorial de los
Veteranos de
Vietnam. Maya Lin.
1981

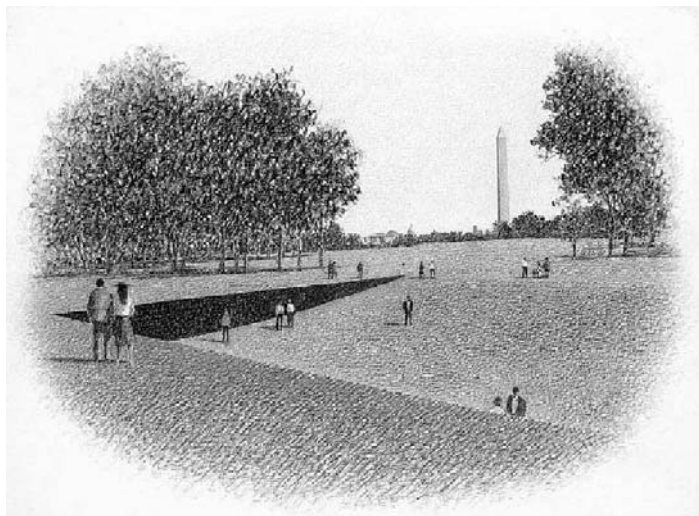
Y si bien la historia de la creación del Memorial ha sido contada profusamente, procuraremos destacar algunos puntos que son relevantes a los fines de este trabajo.⁸ La elección del “sitio de la memoria”, por ejemplo, se constituyó en una auténtica decisión fundacional. El lugar sugerido fue *Constitution Gardens*, en el *Mall* de Washington.⁹ Dicha ubicación permitiría, y esa era la motivación principal, insertar el recuerdo de una guerra traumática en el corazón simbólico de la nación norteamericana. Porque si bien Washington es una ciudad de monumentos, el *Mall* es su

columna vertebral.¹⁰ Goldberger lo ha llamado “el patio frontal de Norteamérica”. Al ser el escenario de varios de los más simbólicamente significativos monumentos norteamericanos, la colocación del *Memorial de los Veteranos de Vietnam* allí conllevaba una “carga” mayor que en cualquier otro posible lugar (Griswold 1986: 692).

El “concurso” de la memoria

Otra decisión fundacional fue la de realizar una competición de diseño para seleccionar el proyecto del Memorial. En las bases del concurso se estableció que el propósito del mismo era “honrar la memoria de los miembros de las Fuerzas Armadas de los Estados Unidos que sirvieron en Vietnam”, ya sea que se tratara de “muertos, desaparecidos en acción, o retornados a casa”; y además “expresarles el respeto y la gratitud nacionales” y que el Memorial pudiera “servir como un símbolo de la unidad nacional”. Se buscaba, entonces, que el país dispensara el “honor y el agradecimiento” que no había brindado a quienes estuvieron en Vietnam. Por otra parte, se esperaba que el Memorial tuviera un efecto terapéutico y reconciliara las posturas opuestas que la guerra había producido. Para ello, se estipulaba que “podría incluirse cualquier elemento de diseño —paisajismo, escultura, arquitectura, o cualquier combinación de ellos”.¹¹ El Memorial debía ser “reflexivo y de carácter contemplativo”; estar en armonía “con el lugar y con los cercanos *Memorial de Lincoln* y *Monumento a Washington*”, monumentos con los que “no debía interferir”; debía “ser accesible en silla de ruedas”; y además “contener una lista de los nombres de todos los





Figuras 6 y 7:
Perspectivas del
proyecto de Maya
Lin presentadas a la
prensa. Concurso del
Memorial de los
Veteranos de
Vietnam. Paul
Stevenson Oles.
1981

Figura 8:
Jurado del concurso
del Memorial de los
Veteranos de
Vietnam. De izquierda
a derecha: arquitecto
Harry Weese,
escultor Richard
Hunt, arquitecto
paisajista Garret
Eckbo, escultor
Costantino Nivola,
escultor James
Rosati, periodista
Grady Clay, arquitecto
paisajista
Hideo Sasaki, arquitecto
Pietro
Belluschi, arquitecto
Paul D. Spreiregen
(consejero profesional). 1981

57.661 norteamericanos muertos en Vietnam y de los cerca de 2.500 desaparecidos"; y, muy importante, no debía "hacer críticas o alusiones a la guerra y cómo fue conducida".¹² Es decir, se buscaba un memorial apolítico que silenciara cualquier tipo de postura anti-guerra, además de no poder ser, y esto era evidente, triunfalista. Debía ser conciliatorio, "transcender la tragedia de la guerra".

Se presentaron 1420 trabajos, la mayor cantidad, hasta el momento, en una competición de diseño. Cuando el 6 mayo de 1981 el Jurado anunció que, por unanimidad, había seleccionado la entrada n° 1026,



correspondiente al trabajo de Maya Lin, se produjo una de las mayores sorpresas en un evento de este tipo (Fig. 4).¹³ A través de unos "originales y emotivos" dibujos hechos a pastel (Marder 1985: 3), se observaba un muro negro en forma de "V" incrustado en el terreno, en el que los nombres de los muertos y desaparecidos debían ser colocados (Fig. 5 y Figs. 6 y 7).¹⁴ El brazo Este del muro apuntaba directamente al *Monumento a Washington*, y el brazo Oeste apuntaba hacia el *Memorial de Lincoln*. Los nombres en los muros no serían ordenados alfabéticamente ni por divisiones militares, como se acostumbra en el ejército, sino cronológicamente, según la fecha de muerte o desaparición de cada militar.

El reporte del Jurado (Fig. 8) era elocuente en cuanto a la percepción del proyecto:

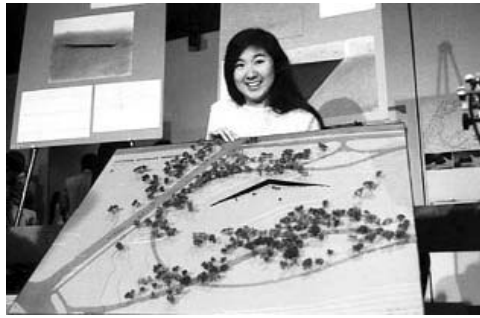
De todos los proyectos remitidos, éste es el que más claramente reúne los requerimientos espirituales y formales del programa. Es contemplativo y reflexivo. Es supremamente armonioso con el sitio, y lo aísla del ruido y del tráfico de la ciudad que lo rodea. Su naturaleza abierta permitirá el acceso en todas las ocasiones y a toda hora, sin barreras. Su ubicación y materiales son simples y francos. (...)

Éste es mucho más un Memorial de nuestros tiempos, uno que no podría encontrarse en otro momento y lugar. La diseñadora ha creado un lugar elocuente donde el simple encuentro de tierra, cielo y nombres rememorados contiene mensajes para todos los que habrán de conocer el sitio (Vietnam Veterans Memorial Fund 1982: 9).¹⁵

"Aprendiendo" del Memorial

El debate abierto tras el anuncio del proyecto ganador es la escenificación más próxima posible a los maniqueístas dilemas de lo culto y lo popular, lo abstracto y lo figurativo, que inundaron el panorama norteamericano desde los sesenta. En una era marcada arquitectónicamente por la irrupción de libros como los de Robert Venturi y Charles Jencks, la presencia de los *Five Architects*, la asunción de la arquitectura como lenguaje

Figura 9:
Maya Lin.
Presentación del
proyecto ganador del
concurso del
Memorial de los
Veteranos de
Vietnam. 1981



Figuras 10 y 11:
Colcha Memorial del
SIDA. 1987



comunicativo; y teniendo como colofón la llegada al poder de Ronald Reagan a comienzos de los ochenta, la descarnada presencia del memorial propuesto por Lin reabría las contiendas mencionadas (Fig. 9) (Fig. 10 y 11).¹⁶

El Memorial creó una grieta entre los que vieron en él un bálsamo y los que lo percibieron como una burla. Recibido inicialmente con comentarios favorables que se hacían eco de la decisión del Jurado, las primeras voces disidentes no tardarían mucho en oírse.¹⁷ Interesa destacar algunas de estas críticas al memorial de Lin porque a través de ellas podemos observar la construcción de un “discurso” que constituye un fragmento de un acercamiento colectivo, la mayoría de las veces “no iniciado”, a un tema que trasciende los cauces “estéticos” y que tiene raigambre social, lo que nos permite palpar en profusión ese artístico “producirse en la otredad”.

Tom Carhart, veterano de Vietnam, se convertiría en el principal enemigo de la construcción del proyecto de Lin. Carhart tipificó y reunió las críticas al Memorial bajo una frase que correría con suerte entre sus opositores. Llamó al diseño “una negra cuchillada de vergüenza y dolor” (1981: 23).¹⁸ Su crítica se dirigía directamente al planteamiento formal, veía en la “zanja” que el esquema planteaba una “herida”, la reapertura de la “cicatriz” que la guerra había abierto en el “rostro” del país.





Figura 12:
Tres Soldados.
Frederick Hart
(1984)

El color negro era, además, “el color universal de la vergüenza, de la lástima y del deshonor en todas las razas, en todas las sociedades del mundo” (ibid.), por lo que se veía como un insulto a los que participaron en la guerra. Demandaba, por tanto, que el Memorial fuese blanco. Por otra parte, la ausencia de veteranos de Vietnam en el Jurado explicaba, a su modo de ver, la elección que se había hecho: “El resultado neto es que el diseño que los miembros del jurado escogieron como ganador fue seleccionado necesariamente en función de sus percepciones de una guerra que vivieron desde Norteamérica” (ibid.).¹⁹ El alegato “empírico” de Carhart devenía por tanto en una descalificación total del proyecto de Lin, no sólo por su forma, sino también por la “ilegitimidad” del Jurado que lo había seleccionado.²⁰

La avalancha continuó.²¹ Los detractores lo criticaron por ser un “hoyo negro sin bandera”, “anti-heroico”,

“orientado a la muerte”, e “intencionalmente carente de sentido”.²² Lo llamaron un “boomerang”, un “hueco en el suelo”.²³ Los partidarios de su diseño, en cambio, propugnaban que las reservas personales, políticas, o éticas acerca de la guerra fueran puestas a un lado con el fin de recordar y honrar a los que sirvieron en la misma. Veían en el Memorial el inicio del proceso de curación y reconciliación de una nación todavía dividida.

Tom Wolfe y Phyllis Schlafly se sumaron a la contienda y llamaron al Memorial “un tributo a Jane Fonda”.²⁴ Posteriormente, el mismo Wolfe diría que el diseño de Lin era “una obra absolutamente a prueba de destrezas”.²⁵ Ross Perot, uno de los principales opositores del trabajo de Lin, dijo que su diseño del Memorial era “algo para intelectuales de Nueva York”.²⁶ De esta manera quedó fijada la opinión en muchas personas de que su obra emanaba de una serie de intelectualizadas decisiones estéticas, lo que automáticamente colocó a la artista contra los veteranos de guerra. Planteado en estos términos, se trataba de una estudiante de la *Ivy League*, una “hippie liberal” de *college* o miembro de una élite estética, que “imponía” su arte y su pensamiento a una serie de militares defraudados y derrotados.²⁷ Como es fácil de entender, la desconfianza y la sospecha hacia su obra se incrementaron notablemente.

Perot sostenía que el diseño era inapropiado y que los veteranos “preferirían un desfile en lugar de eso, algo alegre o enaltecedor”. Ante la rígida y seria presencia del “muro negro”, Perot oponía la típica *parade* norteamericana, una especie de gran fiesta, con desfile de bandas marciales y estudiantes de secundaria, que se sucede en cualquier pueblo de Estados Unidos y que, en este caso, simbolizaría el regreso “triumfal” que no pudieran tener los veteranos de Vietnam. Para Mijaíl Bajtín, la cultura de la plaza pública, la de las máscaras y reversiones que “figuran” una otredad de las prácticas festivas, se define como forma simbólica de relación entre diferencias. La cultura popular es la “contaminación” y resemantización de una hibridez constitutiva que la cultura letrada ha tendido a regimentar, organizar, homo-



Figura 13:
*Memorial de las
Mujeres de Vietnam.*
Glenna Goodacre
(1993)

geneizar.²⁸ Desde esta perspectiva la afirmación de Lin de que la disputa sobre el Memorial “no era tanto una disputa artística como política”, resultaba una forma de ignorar esa presencia que opera subterráneamente en todas las prácticas culturales y se mantiene como una confrontación permanente de lo que la cultura ha establecido como “valores” a lo largo de la historia.²⁹

Más es menos

Fruto de la polémica fue la adición de las estatuas y del asta de bandera que acompañan al memorial de Lin hoy en día. El peso de lo político fue determinante en esta decisión, pero también lo fue esa divergencia en

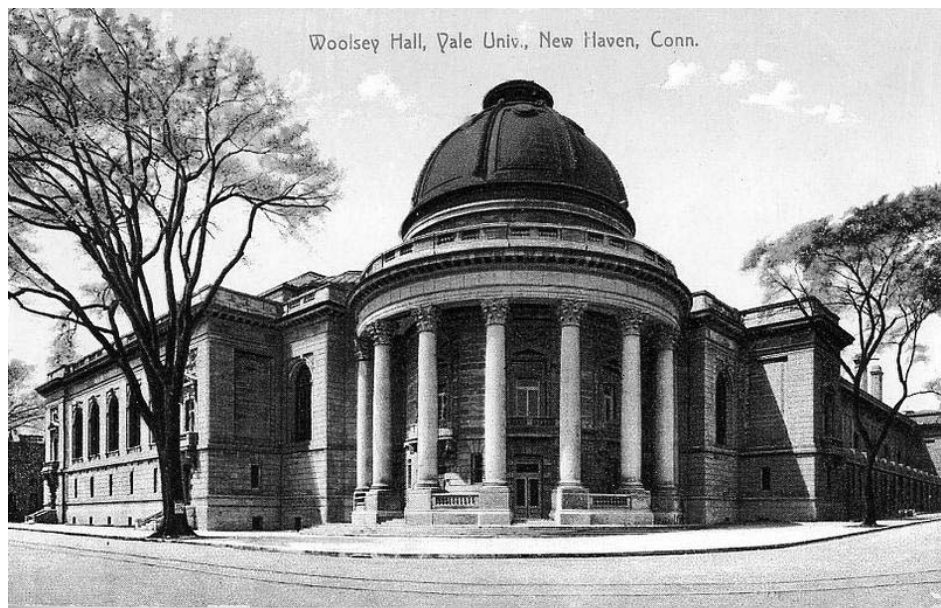
Figura 14:
*Lápiz labial sobre
tractor inflable.*
Claes Oldenburg.
Yale University, New
Haven (1969)



cuanto a bajo qué forma artística podía concretarse la creación del Memorial, divergencia que, sin duda, no podía ser explicada sólo en términos de “alta” y “baja” cultura.³⁰ En este sentido, la principal discusión se dio alrededor de la estatua de Frederick Hart. (Fig. 12)³¹ La insistencia de Hart en la conversión del Memorial en una escultura, tuvo su climax en la sugerencia de colocar su estatua en el recodo de encuentro de los dos muros, de tal manera que toda la obra de Lin se habría de convertir en una especie de telón de fondo para acompañar la “autoridad” y “superioridad” histórica de la figura humana.³² Dispuesta en el eje, la estatua de Hart recuperaría el interés por los “símbolos” patrios y por el “virtuosismo” del arte que el “inerte” diseño de Lin negaba.³³ Para Lin, esta pretensión implicaba, entre otras cosas, “violar el espacio contemplativo”. Al final se la destinó fuera del ámbito del muro.³⁴

Según Rosalind Krauss, asistimos al desvanecimiento de la lógica del monumento asociado a la escultura (2002 [1985]: 293). Se traspasa su umbral y se entra en el espacio de “su condición negativa”, en una especie de deslocalización, de ausencia de hábitat. Barnett Newman afirmaba, en los años cincuenta, que “la escultura es aquello con lo que te tropiezas cuando retrocedes para ver una pintura”. Las obras de principios de los sesenta llevaron a afirmar que la escultura había entrado en una categórica tierra de nadie: “la escultura era aquello que estaba sobre o frente a un edificio y que no era el edificio, o aquello que estaba en el paisaje y no era el paisaje” (ibid.: 295).³⁵ Semejantes consideraciones son pertinentes también en el caso de la escultura *Memorial de las Mujeres de Vietnam* (Fig. 13).³⁶ El asta de bandera, por otra parte, se convertía en una especie de “alfiler” que contrarrestaba los “pliegues” con los que el proyecto de Lin “excavaba” el territorio. Fijando lo indefinido, añadía además la seña de identidad “patriótica” que llenaba la “estéril sequedad” del Memorial.³⁷ De la misma manera que las banderas colocadas encima de los edificios estatales comunican la autoridad del Estado y, por consiguiente, dichos edificios son apropiadamente

Figura 15:
Sala Woolsey.
Postal. Yale
University, New
Haven (1901)



leídos como representación de ideas decretadas y sancionadas por el Estado, el Memorial se manifestaba como algo inserto en el aparato de control político del Estado, “sellando la paz entre los veteranos de una guerra perdida y el Estado que los envió al sacrificio” (Levinson 1998: 249).

Figura 16:
Memorial dedicado a
los soldados desapa-
recidos en la
batalla del Somme
de la Primera Guerra
Mundial. Edwin
Lutyens. Thiepval
(1927-1932)



La forma del tiempo en Yale

Si la discusión que dirimió las principales directrices de la arquitectura en las décadas de los setenta y ochenta tuvo lugar en ámbitos académicos, la

Universidad de Yale debe ser reseñada en relación con el *Memorial de los Veteranos de Vietnam* por varios motivos (Fig. 14).³⁸ Por un lado, y no por casualidad, la disposición de los nombres en el Memorial se parece mucho a la forma en que están grabados en la *Sala Woolsey* (Fig. 15), por otro, el proyecto se gestó íntegramente en Yale, y, por último, la presencia de determinados profesores fue significativa en la obra de Lin;³⁹

Lin formaba parte de un grupo que escogió el tópico de la arquitectura fúnebre como fin de carrera.⁴⁰ Una vez que la clase tuvo información de la competición para el *Memorial de los Veteranos de Vietnam*, pensaron que era un tema apropiado, y lo adoptaron como proyecto de grado. Lin dice que al visitar el terreno la solución simplemente “detonó” en su cabeza: “cortaría” la tierra y luego la “puliría”. La imagen de lo que para ella era en esencia el Memorial ya había surgido: una lápida sepulcral en un parque (Lin 2000: 4:08). Envío la aplicación, dibujos hechos a pastel con un ensayo explicando cómo la gente respondería a su obra. Supo durante su semana de graduación que su diseño había sido escogido. Tenía veintiún años.⁴¹

Dos profesores resultaron determinantes en su particular aproximación de Lin a la arquitectura. Uno fue Frank Gehry, quien le dijo que se olvidara de cualquier distinción entre



Figura 17:
Boundaries.
Maya Lin.
2000

arquitectura, diseño y arte, y sólo “hiciera cosas”.⁴² El otro fue Vincent Scully.⁴³ En aquel momento, coincidentalmente, Lin estaba tomando un curso con Scully en el que éste se había enfocado en el memorial dedicado a los soldados desaparecidos en la batalla del Somme, de la Primera Guerra Mundial, realizado por Edwin Lutyens en Thiepval, Francia (1927-1932) (Fig. 16). Scully fue el primero en llamar la atención sobre la travesía obligatoria que dicho memorial

Figura 18:
Maya Lin. 1995
Mock (1995)



generaba, delineándose la visión del mismo desde lejos y alentando al visitante a penetrar su inmensa profundidad, lo que creaba un recorrido que “te dejaba postrado ante un humilde cementerio con las cruces y las lápidas de los soldados franceses e ingleses que desaparecieron allí” (Lin 2000: 4:11). Describía la experiencia de esa obra como un pasaje o viaje a través de una arcada profunda, en la que un “monstruo con la boca abierta denuncia la guerra, y se traga a aquellos que siguen los pasos de los muertos”. Era un viaje al conocimiento de una inmensurable pérdida, con los nombres de los desaparecidos grabados en cada superficie de esa inmensa arcada.⁴⁴

In Memoriam

En su libro *Boundaries* (2000) Maya Lin nos sumerge en un laberinto de la memoria en el que oscilamos entre lo que se recuerda, lo que se pretende no recordar y lo que permanece oculto (Fig. 17).⁴⁵ Al afirmar que le “llevó años ser capaz de discutir la realización del Memorial” (ibid.: 4:08), nos está advirtiendo de antemano que lo que en el libro se va a escenificar es una memoria “dubitativa”, memoria que se ha debatido entre la necesidad de mudanza del pasado y el olvido intencional de parte de ese pasado. Así pues, el proceso de construcción del Memorial se asume como algo “borrado” que hay que “recuperar” fragmentariamente.

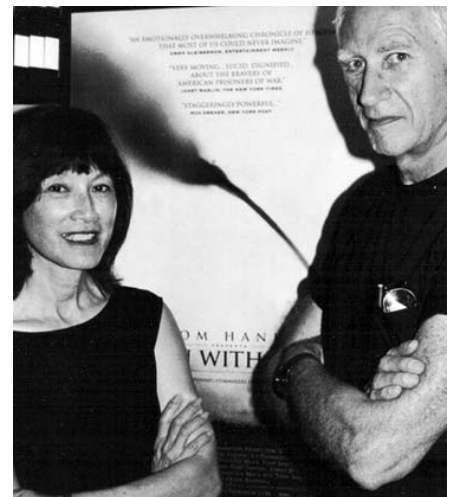
Como monumento en cuyos paneles de granito negro están inscritos “los nombres de 58.235 hombres y mujeres que efectuaron el sacrificio final”, el *Memorial de los Veteranos de Vietnam* es un cenotafio.⁴⁶ Pero un “cenotafio” abstracto, cuya absoluta falta de referencialidad ha llevado a que sea considerado el primer “anti-monumento” del siglo XX.⁴⁷ Las características que definen un “anti-monumento” han sido formuladas, en parte, por Young, y también por Lin. Según ellos, un anti-monumento sería, en efecto, lo “opuesto” a un monumento: mientras los monumentos son objetos, los anti-monumentos son lugares; heroicos unos, antiheroicos los otros; celebratorios los primeros, escépticos los segundos; los monumentos hacen “digna” la muerte en la guerra, los anti-monumentos

Figura 19:
Fotograma de Maya
Lin: A Strong Clear
Vision. Freida Lee

en cambio exponen el horror de cualquier guerra; y, por último, los monumentos aparentan enfrentar el olvido por medio de ilusorias promesas de conmemoración perpetua, mientras que, por el contrario, los anti-monumentos estimulan la renuencia y la culpa dentro del recuerdo sin ofrecer ilusiones sobre su propia inmortalidad.⁴⁸

Acompañando al texto manuscrito que colocó a última hora directamente sobre los propios paneles, iba el lema que Lin (Fig. 18) escogió para titular el proyecto que remitió al concurso del Memorial. El texto hacía honor al lema: *In Memoriam* (ibid.: 4:12). Por un lado formulaba un sentido de remembranza, por otro era una “descripción” del proyecto, una “memoria”. Podemos leer allí los bosquejos previos de algo que se distanciaba profusamente de lo que hasta el momento había significado un memorial. Podemos observar también que el texto comienza con un recorrido, no con la exposición de un “objeto”. Un recorrido que es una especie de

Figura 20:
Día de Inauguración
del Memorial de los
Veteranos de
Vietnam. Vista
aérea. 1982



promenade que dice mucho de las intenciones de Lin: “Caminando a través de esta área que es como un parque, el Memorial aparece como una hendidura en la tierra —un largo muro negro de piedra pulida, emergiendo desde la tierra y entrando otra vez dentro de ella” (1982: 6) (Fig. 19).⁴⁹ Se trata de una composición móvil, una “crónica del tiempo lento” que corresponde al estímulo que había llevado a Lin a hacer un corte abriendo la tierra —una violencia inicial que sanaba con el tiempo pero dejaba una memoria, como una cicatriz (2000: 4:11).

Proto-Memoriales

Los planificadores del concurso del Memorial precisaron de antemano muchos de los rasgos distintivos de la propuesta de Lin. Ellos previeron una obra principalmente contemplativa que no rompiera el paisaje del *Mall*. El lenguaje formal fue proporcionado, en gran medida, por el *Land Art*.⁵⁰ El Memorial hace uso de sus estilemas para producir un sendero de grandísimo impacto emocional.⁵¹ Pero no podemos ver el proyecto de Lin como una mera “popularización” del tipo “afilado” de obras de arte público que fueron realizadas en ese tiempo.⁵²

Aparte de este precedente en su obra, de la exploración “de la *arquitectura* más la *no arquitectura*”, Lin ha dirigido también la búsqueda de posibles influencias del Memorial por otros derroteros. Concretamente hacia el ya mencionado memorial de Lutyens de la Primera Guerra Mundial.⁵³ Ha dicho, relacionando el *Memorial de*



Figura 21:
Vista hacia el
Monumento a
Washington.
Memorial de los
Veteranos de
Vietnam

Thiepval con el *Memorial de los Veteranos de Vietnam*, que, “si bien formalmente los dos memoriales no podían ser más diferentes (...) las experiencias de ambos describen un pasaje similar hacia el conocimiento de la pérdida” (ibid.: 4:09). Ha sintetizado así su “deuda” con dicha obra:

Este memorial agradece a esas vidas sin enfocarse en la guerra o sin crear una declaración política de victoria y pérdida. Este acercamiento apolítico llegó a ser el principal objetivo de mi diseño, —no quise civilizar la guerra para glorificarla o para olvidar los sacrificios involucrados. El precio de la vida humana en la guerra debería ser siempre claramente recordado (ibid.).

En contexto

Al descender el sendero a lo largo del muro y alcanzar el recodo, se potencia el efecto de esos muros negros apuntando a lo alto de los blancos monumentos (Campbell 1983: 150) (Fig. 20). Los muros se expanden lateralmente, marcando el paisaje como un ámbito para el sufrimiento y la reconciliación humana. Desplegados horizontalmente, actúan en contraste con la verticalidad de los otros monumentos (Fig. 21). A su vez, el contexto eleva la importancia del Memorial: este no es sólo un lugar para el dolor privado sino también para el duelo público (Ochsner 1997:159).

El corte en la tierra, el dise-

ño del espacio negativo como monumento, trabaja perfectamente en el ámbito de una guerra controversial y dolorosa (Risen 2003: 1). El uso de la piedra, el material tradicional de los monumentos, es distinto al de otros monumentos norteamericanos, como el *Monte Rushmore* o el mismo *Monumento a Washington*, porque es suave, simple y descarnado.

El orden de la muerte

En la intersección de los muros, en el ápice de ambos, está grabada la fecha de la primera muerte norteamericana en Vietnam. En seguida aparecen, en orden cronológico, los nombres de aquellos que murieron en la guerra (Fig. 22).⁵⁴ Recorren el muro, pareciendo alejarse hacia la tierra, más allá del muro, pero regresan, retrocediendo hacia el “origen”, donde también está grabada la fecha de la última muerte, esta vez en el fondo del muro. De esta manera el comienzo y el final de la guerra se reúnen; la guerra está “completada”, recreando un círculo total: “El tiempo cíclico es, en sí mismo, el tiempo sin conflicto”, nos dice Guy Debord.

El muro se desmaterializa como forma y permite que los nombres lle-



Figura 22:
Cronología de la
muerte. Nombres
inscritos en el
Memorial de los
Veteranos de
Vietnam



Figura 23:
 Muro reflectante.
 Memorial de los
 Veteranos de
 Vietnam

guen a ser el objeto del proyecto, una superficie pura y lisa que brinda a los visitantes la oportunidad de verse a sí mismos reflejados junto a esos nombres, de observar su propio rostro “afantasmado” (Menand 2002: 61). Por lo tanto, el color negro, más que pensado como “color”, aparece en función de una idea de espejo sombreado, inserto en un espacio “al que no podemos entrar y del cual los nombres nos separan” (Lin 2000: 4:10). En la distancia cercana, los nombres lo dominan todo (Campbell 1983: 151).⁵⁵ Éstos no están listados en orden alfabético.⁵⁶ El orden cronológico responde a la idea de situarlos en un contexto temporal de la muerte. Así, el muro no es una simple lista de los muertos sino una progresión en el tiempo, memorializada.



Figura 24:
 Nombres inscritos en
 el Memorial de los
 Veteranos de
 Vietnam

La esquina sumergida en la tierra produce un efecto desconcertante en el que se comprende que para leer los nombres hay que situarse debajo del horizonte – seis pies debajo –, “conversando” en el espacio del muerto (Fig. 23).⁵⁷ El Memorial esculpe de manera singular el lugar para una exhibición pública de pesar. Provee un sitio desde el cual recuperar la capacidad de aceptar la muerte como parte de la vida. Si, como dice Martin Jay, “el arte es la preservación de significados amenazados” (1988: 65), podemos ver en este intento la recuperación de un hilo invisible que conecte con una especie de proto-cultura del dolor y la muerte, que se nos ha extraviado. “Ser honestos sobre la muerte”, dice Lin, pues “si bien el dolor de la pérdida siempre estará allí, reconocerla es la forma de moverse hacia su superación” (ibid.: 4:10).

Slavoj Žižek sugiere que un tema favorito de las películas de horror, el retorno de los “muertos vivientes” deriva de este fenómeno. Los muertos vivientes —aquellos cuyos sepelios fueron impropios— no pueden encontrar su lugar en la tradición simbólica y en consecuencia regresan. La negación de la realidad de los actos humanos puede ser conectada con la incapacidad de enterrar al muerto apropiadamente. Žižek cita el *gulag* y el Holocausto como casos ejemplares de “retorno de los muertos” en el siglo veinte: “Las sombras de las víctimas continuará persiguiéndonos (...) hasta que les demos un entierro decente, hasta que integremos el trauma de su muerte en nuestra memoria histórica” (1991: 23). Según Jeffrey Kart Ochsner, esa misma sensación de “zombies” fue la que originaron los combatientes de Vietnam, negados reiteradamente por la cultura norteamericana, hasta la realización del *Memorial* (1997: 160).

Por ello, los visitantes “no interpretan de todo el muro como un memorial de guerra, perciben una lápida gigante” (Twardy 2000: 30).⁵⁸ Una larga lápida que al estar en “V” crea una “espinas” con “páginas” alineadas de lado y lado. Eso, más los nombres inscritos en ella, la convierten en un “libro”. Un enorme libro en el que sobresale el uso de la escala, ya que la tipografía del texto es muy pequeña, de un



Figuras 25 y 26:
*Memorial de los
Veteranos de la
Guerra de Corea.*
Cooper-Lecky.
Washington (1995)

tamaño que nunca se había usado en un monumento. El resultado es que se propicia una lectura “muy íntima” en un espacio “muy público”: “la diferencia en intimidad que existe entre leer una cartelera y leer un libro” (Lin 2000: 4:14) (Fig. 24).

Impronta

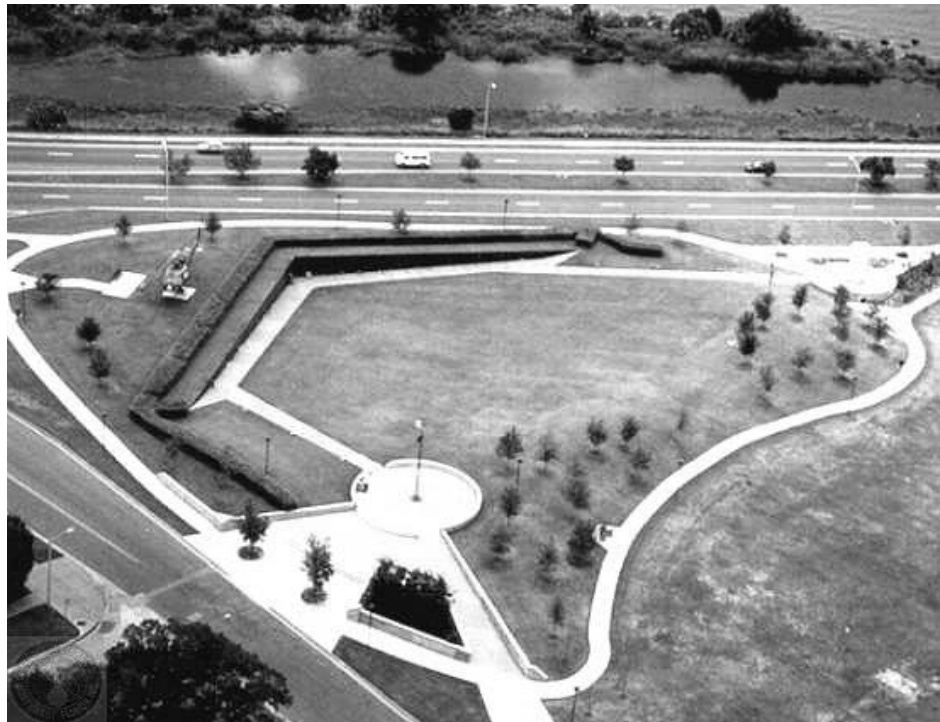
La incomunicabilidad de la experiencia de la guerra de Vietnam ha sido modificada por la comunicabilidad de su memorial. Si todavía no podemos entender a ciencia cierta el rol jugado por este memorial en cuanto a que esta guerra se memorializara diferen-



te, si podemos captar su *diferencia* como memorial. Sturken sugiere una lectura del mismo como un muro de los lamentos, cuyo énfasis en los veteranos y los muertos de la guerra ha permitido que el discurso de héroes, sacrificio y honor aparezca de nuevo, al mismo tiempo que está presente, aunque de manera singular, una condena implícita de la guerra. Es por ello, concluye, que “el Memorial actúa como una pantalla para la proyección de una multitud de memorias” (1991: 137-138).

Por otra parte, desde prácticamente el momento en que el *Memorial de los Veteranos de Vietnam* se completó, los diseñadores norteamericanos se dirigieron hacia la abstracción y el Minimalismo como la expresión última de la memoria y la pérdida. “La forma de memorializar en Norteamérica cambió con ese diseño” (Risen 2003: 1). El “éxito” del mismo, residiría en su comprensión de las posibilidades del reduccionismo, es decir su acomodo a una gran variedad de interpretaciones.⁵⁹ John Haber (2002) dice que “en solo veinte años, el Minimalismo ha llegado a ser el lenguaje oficial de la aflicción”. El Memorial hizo que la noción de diseño moderno fuera accesible y garantizó que futuros eventos trágicos fueran señalados como conmemoraciones individuales y no como desastres colectivos (Goldberger 2003: 50).

Si bien la mayoría de las referencias al *Memorial de los Veteranos de Vietnam* subraya esta condición “minimalista”, convendría ser cuidadoso con este tipo de observaciones, sobre todo viniendo desde el campo de la arquitectura en el que tantas veces se abusa de términos como éste.⁶⁰ Habría que señalar lo problemático que resulta utilizar dicho término como adjetivo. El Minimalismo no reconoce barreras disciplinares, razón por la cual no podemos hablar de escultura minimalista o arquitectura minimalista, sino de Minimalismo a secas. Para los minimalistas la obra no apela ni evoca nada que no sea ella misma. Es autorreferente porque empieza y acaba en ella misma y sólo explica su materialidad, su factualidad, su evidencia (Solà-Morales 1995: 37). Se ha adoptado el léxico minimalista como lenguaje para aplicar sobre determina-



Figuras 27 y 28:
Réplicas del
Memorial de los
Veteranos de
Vietnam

dos tipos de estructuras que promueven una “reducción” sistemática de su forma. De hecho se le ha confundido con el tardo-modernismo o el racionalismo, no comprendiendo cómo el Minimalismo, dentro de formas aparentemente similares, comportó una ruptura del pensamiento idealista promocionado por la modernidad. Más en general, se ha llevado a reducir su complejo discurso

ambiental a puro vocabulario formal edilicio, lo que trae a colación el problema de la traducción en el propio léxico de estrategias mudadas del arte.⁶¹

Pero el *Memorial de los Veteranos de Vietnam*, en muchos casos, ha sido imitado, o directamente copiado, en una especie de multiplicación o duplicación incesante. Para Risen es su “flexibilidad” (tanto a nivel físico como conceptual) la que ha hecho del Memorial “el molde perfecto para la edificación de memoriales en los próximos años” (2003: 1). Versiones, inversiones y reversiones del Memorial han aparecido de manera continua en los últimos tiempos (Fig. 25 y 26).⁶² De hecho, su propia dinámica y todo lo que ha generado han obligado a plantear su propio crecimiento, la manera en que se prolongará y ocupará su sitio.⁶³ Desde 1984 diversas réplicas del Memorial circulan a lo largo de los Estados Unidos e





Figura 29:
 Objetos depositados
 en el Memorial de los
 Veteranos de
 Vietnam

incluso a nivel internacional (Fig. 27 y 28).⁶⁴ El VVMF ha sido consultor y ha brindado asesoría a casi todos esas “maquetas”.⁶⁵ El argumento ha sido “proveer conocimiento y educación sobre la Guerra de Vietnam y el Memorial, y preservar el legado de *The Wall*”.⁶⁶ La duplicación, triplicación o quintuplicación del Memorial de los Veteranos de Vietnam sugiere diversas consideraciones en la órbita del pensamiento de Benjamín e inclu-

so de trabajos como los de Jean Baudrillard y Gilles Lipovetsky. La “reproducción” de un objeto con el fin de “simular” la experiencia del Memorial en lugares remotos, y sin necesidad de que las personas se trasladen a Washington, abre un compás de interrogantes en el seno de la cultura de masas y de la “espectacularización” de la sociedad (Debord *dixit*). Como los replicantes de *Blade Runner*, estos memoriales a escala recorren la ancha geografía norteamericana y proveen a sus “consumidores” de una repetición *in situ* del original enraizado en el Mall, retando cualquier tipo de consideración sobre el “aura” de la obra e inscribiendo esa experiencia del duelo y la pena en un ámbito cercano al mundo Disney o a las maquetas de edificios célebres que saturan el *strip* de Las Vegas.⁶⁷ Venturi llevado al extremo máximo de tensión, en una asunción que no tiene que ver con la ciudad del entretenimiento continuo, sino con la instalación (nunca mejor dicha esta palabra) en cualquier pueblo del medio Oeste norteamericano de una especie de altar que refleja el dolor de la pérdida y la violencia de la guerra, y que, además, simula el monumento (o antimonumento) más popular del país.⁶⁸

Llevado al muro

Pero si el Mall de Washington es el lugar de una narrativa particular-



Figura 30:
 Ofrenda en el
 Memorial de los
 Veteranos de
 Vietnam



Figura 31:
Maya Lin. Día de
Inauguración del
Memorial de los
Derechos Civiles.
Montgomery,
Alabama. 1989

mente circunscrita de nacionalismo con sus blancos monumentos, es también el lugar fundamental de la protesta nacional (Sturken 1997: 14-15). De este modo, el Memorial sugiere otro significado a partir de su ubicación en el *Mall*, es el lugar donde se dejan tanto los artefactos patrióticos como los de protesta, y sus muros de granito negro desafían la prístina “pureza” que satura la “memorialización” de un pasado en clave de veneración clásica e idealista.

La costumbre de dejar objetos en la base del Memorial es parte de una negociación “entre el estado y la gente acerca de la naturaleza del patriotismo y del poder del nacionalismo” (ibid.: 12).⁶⁹ Los objetos poseen un significado antes de llegar al muro, y en la base del mismo son “inyectados” con más significados (Fig. 29). Cuando son dejados allí se convierten en parte de una memoria cultural (Fig. 30).⁷⁰ Cuando luego ellos son colocados en un archivo gubernamental, adquieren sentido tanto estético como histórico. Otra dimensión de los objetos dejados en el Memorial es sin duda el de las fotografías. Así como la memoria es con frecuencia pensada como una imagen, también es producida por y a través de imágenes. De hecho, Roland Barthes escribió que la fotografía había reemplazado al monumento:

Las sociedades más tempranas se las arreglaron de modo que la memoria, el sustituto de la vida, fuera eterna y para que por lo menos el objeto que

hablaba de la Muerte fuera él mismo inmortal: ese era el Monumento. Pero al convertir la fotografía (mortal) en la testigo general y de cierta manera natural de ‘lo que ha sido’, la sociedad moderna ha renunciado al Monumento (1981: 93).

La afirmación de Barthes revela una nostalgia por la llamada tenacidad de las anteriores formas de memoria. Sus observaciones fueron hechas antes del resurgimiento de la cultura del memorial en la década de los ochenta. El *Memorial de los Veteranos de Vietnam* demuestra que el monumento/memorial no ha sido reemplazado sino que ha demandado una todavía mayor presencia de la imagen, lo que se evidencia en las fotografías colocadas en él (Sturken 1997: 12).

Memoria impertinente. A manera de epílogo

Scully ha afirmado que el trabajo de Lin (Fig. 31) hizo posible una nueva generación de memoriales personales y proveedores de consuelo (1998: 35). Sin embargo, la “proliferación” actual de memoriales, edificados demasiado pronto después de los eventos que conmemoran, lejos de representar un anhelo público por escapar de una “era cínica”, representan “nuestro deseo contemporáneo de consumo por la gratificación instantánea en todo” (Twardy 2000: 48).

Los memoriales más recientes pretenden realizar una síntesis de esos “motivos personales” que Lin introdujo en los monumentos, así como de los “imperativos documentales y didácticos” formulados por el *Museo Memorial del Holocausto* de 1993, situado también en Washington. Estos dos propósitos, por un lado en favor de un “confort” terapéutico y por otro, en aras de una necesidad de conocimiento, distingue la realización de los memoriales contemporáneos de los más estáticos esfuerzos del pasado, en los cuales la arquitectura clásica fijaba los parámetros de construcciones que resultaban adecuadas para “conmemoraciones anuales de colocación de ofrendas” (ibid.). Sin duda, el austeramente exquisito memorial de Lin ayudó a romper el consenso social que conformaban esos memoriales, pero también creó un vacío en un mundo escéptico, en

el que las expectativas que levantó han sido raramente cubiertas desde entonces.

Y es que el debate acerca del diseño de memoriales ha estado polarizado desde que se culminó dicho memorial, enfrentando a los partidarios del riguroso modelo emocional introducido por el diseño de Maya Lin contra aquellos que desearían retornar los monumentos a una más tradicional “senda patriótica”. El 11 de Septiembre dobló una página en torno a la aceleración de la memoria. Fue un “antes y después” permanente. Una decapitación simbólica.⁷¹ Una tragedia en la que las cuestiones de la memorialización siguieron rápidamente al suceso.⁷² ¿Cómo conmemorar el horror? Cualquier memorial intenta responder a esta desgarradora pregunta, pero en este caso debemos preguntarnos por qué se adelantó el proceso de memorialización colectiva y pública, que a lo largo de la historia ha tomado lugar más comúnmente con la distancia.

La urgencia de la memoria convierte al memorial en un mero sustituto de los procesos de duelo. En algo no pertinente. Este apresuramiento se produce cuando, como dice Young, “no hay memoria todavía”, y así se pretende construir ya algo físico que señale la existencia del recuerdo. Una cualidad prefabricada de la experiencia. Sin embargo, el mismo Young da la vuelta al asunto, sugiriendo que el

debate sobre la creación de un memorial puede ser “un elemento vital en los primeros pasos hacia la generación de esas memorias”, ya que “todas esas ideas serán ellas mismas una parte vital del proceso memorial” (Popper 2004). Hay que señalar que Young, desde sus escritos tempranos, ha privilegiado el proceso sobre el resultado, y “la siempre cambiante vida de los monumentos sobre su aparente cara inmóvil al paisaje” (1993: 102).

El legado del memorial de Lin consiste en la creación de un memorial que proporciona un lugar para lamentarse y hablar a los muertos, el cual no permite que se apacigüe la búsqueda de sentido, ni intenta cerrar un suceso que no debería y no podrá tener cierre (Fig. 32). Como dijo Young, un vacío que responde a la necesidad de “reflejar ausencia sin llenar el sitio”. El *Memorial de los Veteranos de Vietnam* cambió la comprensión de lo que un memorial debería ser.

Notas

1. Para James E. Young se trata del primer monumento en efectivamente usar el vacío (1999: 6). La recepción favorable que a la larga tuvo recuerda casos como el del *Centro Pompidou*. Su diseñadora, Maya Ying Lin (Athens, Ohio, 1959), se encontraba realizando su año *senior* (cuarto y último año) de arquitectura en Yale para el momento en que se escogió el proyecto ganador del Memorial.
2. El *Memorial de los Veteranos de Vietnam* es conocido también como *The Wall*, nombre

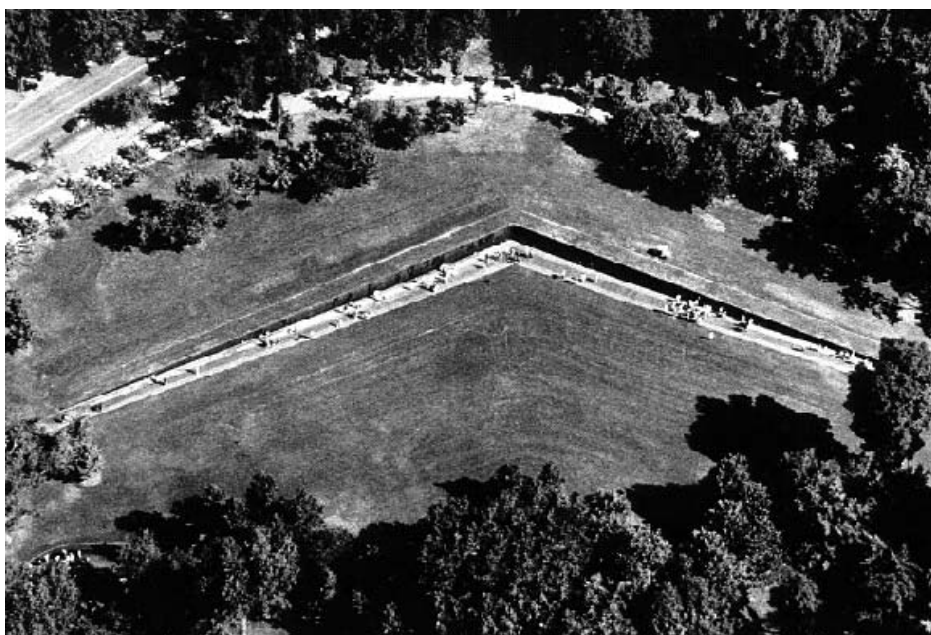


Figura 32:
*Memorial de los
Veteranos de
Vietnam. Vista aérea*

- que lo conecta directamente con otros "muros" famosos como el de Berlín, el de los Lamentos en Jerusalén, o el del disco de Pink Floyd (1979).
3. La introducción que realiza Young en *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning* (1993) resume mucho del debate actual sobre el lugar de los memoriales y los monumentos en la cultura contemporánea. Auténtico libro fundacional, Young discutió en dicho texto la importancia de los espacios vacíos y negativos en los memoriales del Holocausto. Algunos de esos "contra-monumentos", como los denominó, incluían estatuas sepultadas bajo tierra o un conjunto de estantes vacíos sellados bajo una plaza de Berlín.
 4. Entre las numerosas paradojas que se suceden en "Funes el memorioso" está la distancia entre el conocimiento, en este caso traspuesto y limitado al recuerdo, y el "objeto", que nunca puede ser totalmente abarcado por éste. Véase Jorge Luis Borges 1989 "Funes el memorioso" (1944), en *Obras completas II* (Buenos Aires: Emecé).
 5. En su formulación, el olvido es un proceso activo de represión, que demanda vigilancia y tiene por objeto proteger al sujeto de la ansiedad, el miedo, los celos y otras emociones difíciles. La exclusión es parte vital de la formación de la memoria. Véase Sigmund Freud 1989 "Los recuerdos encubridores" (1899), en *Obras completas III*, Luis J. Etcheverry, trad. (Buenos Aires: Amorrortu Editores).
 6. Scruggs había estado en la Armada en Vietnam y trabajaba para el *U.S. Department of Labor* en Washington D.C. Para un relato de los orígenes de la idea del Memorial véase Jan C. Scruggs y Joel L. Swerdlow 1985 *To Heal a Nation: The Vietnam Veterans Memorial* (New York: Harper & Row).
 7. *The Deer Hunter* fue denostada por la crítica, en parte por la excesiva distorsión que hacía de la guerra en función de los "buenos muchachos" norteamericanos que "fueron" conducidos a una "jungla" salvaje. Las otras dos películas eran *Coming Home* (Regreso sin gloria, 1978. Hal Ashby) y *Apocalypse Now* (Apocalipsis ahora, 1979. Francis Ford Coppola). La primera contaba con la actuación de Jane Fonda, lo que ya resultaba significativo en cuanto a la crítica que la película realizaba sobre la guerra de Vietnam, así como sobre el trauma del "regreso a casa" de los soldados que "perdieron" dicha guerra. La película de Coppola, de mucha riqueza cinematográfica, era una adaptación de la novela *En el corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad. Coppola situó esas tinieblas en el insólito campamento de la muerte del coronel Kurtz (interpretado por Marlon Brando). Scruggs decidió dedicarse a encontrar una manera de honrar a los veteranos de Vietnam. El 27-04-79 fundó el *Vietnam Veterans Memorial Fund*, al que en adelante nos referiremos como el VVMF, una organización voluntaria dedicada a la creación de un memorial nacional para los veteranos de la guerra de Vietnam. No fue el primero en "visionar" un homenaje así. El columnista del *Washington Post* William Greider clamó por la realización de un Memorial de Vietnam en 1976.
 8. Los recuentos más completos y concisos de la competición de diseño y la subsiguiente controversia se pueden encontrar en Capasso 1985, y Mary McLeod 1989 "The Battle for the Monument: The Vietnam Veterans Memorial", en Helene Lipstadt, ed., *The Experimental Tradition*, 115-137 (New York: Architectural League of New York/Princeton Architectural Press). Para una interpretación de la controversia véase Elizabeth Hess 1987 "Vietnam: Memorials of Misfortune", en Reese Williams, ed., *Unwinding the Vietnam War: from War into Peace*, 261-274 (Seattle: Real Comet Press), y Robin Wagner-Pacifici y Barry Schwartz 1991 "The Vietnam Veterans Memorial: Commemorating a Difficult Past", *American Journal of Sociology* 97/2 (September): 376-420.
 9. Fue seleccionado, se dice, por su proximidad al *Memorial de Lincoln*, lo que abría para el VVMF la posibilidad de reconciliación nacional que ya había ocurrido después de la Guerra Civil norteamericana.
 10. Creado por el plan de L'Enfant de 1791, el *Mall* se convirtió en Parque Nacional en 1933. Charles L. Griswold afirma que aunque el *Mall* ha ido conformándose en el tiempo y con una variedad de intenciones, presenta un espacio simbólico de sorprendente coherencia. Caracteriza al *Mall* como un "sistema auto-organizado", en el cual la adición de cualquier nuevo objeto debe ser visto en relación con los elementos ya presentes (1986: 715).
 11. El anuncio de la competencia se hizo el 10 de noviembre de 1980, y podían participar "todos los norteamericanos mayores de 18 años, individualmente o en grupo". Este carácter nacional de la competencia explicaría la poca difusión internacional que tuvieron tanto el concurso como la controversia posterior.
 12. Sin duda, la lista de muertos y desaparecidos fue uno de los requisitos más singulares y de mayor repercusión. Dicha exigencia marcó un verdadero hito en términos de testimoniar una guerra en función de la pérdida de vidas individuales más que en función del "deber y sentido colectivos". Un trabajo posterior en el ámbito de la "memoria", como el *Museo Judío de Berlín* (1988-1999), de Daniel Libeskind, tiene en este hecho un precedente importante.
 13. Es importante destacar cuál fue la composición del Jurado. Sus ocho miembros eran: los arquitectos Pietro Belluschi y Harry M. Weese; los arquitectos paisajistas Garrett Eckbo e Hideo Sasaki; los escultores Richard Hunt, Constantino Nivola y James Rosati; y el editor de *Landscape Architecture*, Grady Clay. Paul D. Spreiregen actuó como consejero profesional (Capasso 1985: 189). La conformación del Jurado respondía a la naturaleza abierta del Memorial que no se planteaba sujeto a determinada forma de expresión artística.
 14. Extrañamente, el diseño ganador no fue hecho público usando los dibujos enviados en los paneles de la competición, sino un rudimentario modelo realizado por la oficina de arquitectura de uno de los miembros del Jurado. Posteriormente incluso se comisionaron diversas perspectivas y fue este material el que llegó a ser la fuente por medio de la cual el esquema ganador se juzgó en la prensa. Según Tod A. Marder, "las cualidades emotivas del Memorial capturadas en los pasteles de los dibujos de la competición no habrían hecho tantos enemigos como los hicieron el tiesamente formal y severo modelo o las perspectivas abstractas fueron más prontamente comunicadas que el aura meditativa del esquema original" (1985: 4).
 15. El texto ponía el acento en que se trataba de un "Memorial de nuestros tiempos", como

- previando la avalancha de críticas que recibiría al resultar tan extraño a los ojos de los que pensaban que un memorial “era otra cosa”.
16. Si podemos considerar al memorial como el tipo de objeto o tecnología más tradicional de memoria, tanto la guerra de Vietnam como la epidemia del SIDA produjeron memoriales inusuales que se convirtieron en prototipos de los ochenta. El diseño del *Memorial de los Veteranos de Vietnam* ha sido, como ya señalamos, objeto de debate y participación pública intensa; la *Colcha Memorial del SIDA* (1987) fue una recreación inusual de las tradicionales colchas familiares. Estos dos memoriales innovadores surgieron en un tiempo en el cual la modernidad, que había sentenciado la muerte de esa forma de conmemoración, era ella misma cuestionada y puesta a prueba.
 17. En relación con los primeros comentarios favorables al proyecto véase Wolf Von Eckardt 1981 “Of Heart and Mind: The Serene Grace of the Vietnam Memorial”, *Washington Post* (May 16): B-1 y 1981 “Unmonumental Vietnam Memorial”, *AIA Journal* 70 (June): 17; y Allen Freeman 1981 “An Extraordinary Competition”, *AIA Journal* 72 (August): 47-53. En relación con los primeros comentarios desfavorables véase R. Lorbeer y T. Vogel 1981 “Inadequate memorial”, *Washington Post* (May 16): A-12; y Charles Krauthammer 1981 “Memorials”, *New Republic* (May 23): 43.
 18. Carhart, veterano condecorado por el gobierno, trabajaba como abogado en el Pentágono. Se había unido al VVMF y luego renunció para poder participar en el concurso del Memorial. Propuso una escultura de un oficial levantando hacia el cielo a un soldado muerto. Era la primera vez que realizaba un trabajo artístico (Capasso 1985: 200).
 19. Para una valoración entusiasta del diseño de Lin, y un cuestionamiento inmediato de la evaluación que Carhart había hecho sobre el jurado compuesto por civiles, véase Wolf Von Eckardt 1981 “Storm over a Vietnam Memorial”, *Time* (November 9): 103. Scruggs se preguntaba por qué Carhart había esperado tanto tiempo para censurar el Jurado de la competición cuando él, como participante en la misma, estaba al tanto desde el inicio de su conformación civil.
 20. A partir de Carhart se formuló un segundo memorial “imaginario”, creado a partir de las críticas volcadas sobre el memorial de Lin. Véase Elizabeth Hess 1983 “A Tale of Two Memorials”, *Art in America* 71: 121-126.
 21. La desconfianza, el hecho de que ningún veterano hubiera estado en el Jurado, lo poco convencional del diseño y la diseñadora, hicieron inevitable que el proyecto llegara a ser tan controversial.
 22. “Alivio, memoria, honor”: el *Memorial de los Veteranos de Vietnam* destacó los dos primeros términos tanto como fue crítico con el tercero. Vincent Scully sostiene que sus oponentes lo odiaron “porque no tenía nada que ver con la victoria, o incluso con el coraje humano” (Twardy 2000).
 23. Scruggs dijo que lo primero que pensó del diseño “fue que lucía como un murciélago” (Menand 2002: 61). Tanto ésta como las otras asunciones figurativas podrían formar parte del espíritu de las viñetas sobre Ronchamp de Jencks.
 24. La referencia a Fonda alude a su participación como activista en contra de la guerra. Wolfe se hizo famoso como periodista por lanzar un estilo que se conoció como “Nuevo Periodismo”. Se basaba en la introducción de técnicas de ficción en las crónicas periodísticas. Pero se distinguió sobre todo por la batalla que mantuvo con las elites culturales norteamericanas en defensa de lo figurativo y popular, en una clara postura anti-moderna. En este sentido véase Tom Wolfe 1976 [1975] *La palabra pintada* (Barcelona: Anagrama) y 1982 [1981] *¿Quién teme al Bauhaus feroz?* (Barcelona: Anagrama). Para una revisión de su postura sobre el Memorial véase 1982 “Art Disputes War: The Battle of the Vietnam Memorial: How the Mullahs of Modernism Caused a Stir”, *Washington Post* (October 13): B-1.
 25. Wolfe cita a Tom Stoppard, quien en su obra teatral *Artista bajando por una escalera* (1988), basada en una obra escrita para la radio en 1972, expresa lo siguiente: “La imaginación sin destreza nos da el arte contemporáneo”.
 26. Debemos recordar que Wolfe, en *La palabra pintada*, afirmó que la intelectualidad neoyorkina había “secuestrado” el “mundo” del arte. Los críticos, aun los de los parajes más recónditos del país, se contentaban con ser obedientes mensajeros de la palabra recibida desde Nueva York. Perot fue candidato a la presidencia de Estados Unidos en 1992 y 1996. Extremista conservador, imagen del *self-made-man* norteamericano, fue uno de los principales mecenas del VVMF. Donó \$170.000 para la celebración de la competición de diseño, si bien advirtió claramente al momento de entregar el cheque que “no quería ver un memorial *flower power*” (Capasso 1985: 193). De hecho, cuando le informaron sobre el proyecto ganador tuvo una reacción negativa y propuso hacer una nueva competencia.
 27. *Ivy League* es el término con el que se designa a las más prestigiosas universidades del Noreste norteamericano como Harvard, Yale, Columbia, Princeton, Cornell, etc. Era el nombre de la liga deportiva que crearon estas universidades al separarse de las competencias universitarias nacionales.
 28. Véase en este sentido Mijail M. Bajtín 1987 [1940] *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*, Julio Forcat y César Conroy, trads. (Madrid: Alianza Editorial).
 29. Al respecto, resulta elocuente lo que Lin anotó muchos años después: “Pienso que no comprendí totalmente hasta el acto de dedicación del Memorial y la *parade* de regreso a casa que los veteranos necesitaban ambas cosas. (...) En noviembre de 1982, yo estaba llena de lágrimas viendo a esos hombres dándose la bienvenida ellos mismos a casa después de casi diez años de no ser reconocidos en su país por su servicio, su sacrificio” (2000: 4:15).
 30. El diseño seleccionado estaba sujeto a la aprobación del Secretario del Interior, la *Commission of Fine Arts* (CFA) y la *National Capital Planning Commission* (NCPC). Las adiciones surgieron de un acuerdo entre dichas instancias y el VVMF (por encima de las objeciones de Lin). El 11 de noviembre de 1984 (Día de los Veteranos), fue inaugurada la estatua *Tres Soldados*, de Frederick Hart. La estatua *Memorial de las Mujeres de Vietnam*, de Glenna Goodacre, fue inaugurada también un 11 de noviembre, en 1993. El asta de bandera fue instalada a mitad de 1983.
 31. Hart fue aprendiz del diseñador del

- Memorial de Iwo Jima*, Felix de Weldon. En 1971 ganó el concurso internacional de escultura de la Catedral Nacional de Washington. Éste fue, según Wolfe, el encargo más importante y prestigioso del siglo en el campo de la escultura religiosa norteamericana, lo que no varió en nada “la indiferencia del ‘mundo del arte’ norteamericano, es decir neoyorkino, hacia las obras de Hart” (2000: 16). Intentó conseguir por todos los medios la comisión de Memorial. Antes de la competición de diseño le propuso al VVMF un memorial con un diseño influido por elementos de una pagoda budista. Los veteranos rechazaron su propuesta, pensando que una competición abierta sería más cónsona con el espíritu democrático. En la misma, Hart finalizó tercero, con un diseño que realizó en colaboración con una firma de arquitectura paisajista (Capasso 1985: 200). Según Wolfe, de los diez preseleccionados el proyecto de Hart era el único figurativo, el resto eran composiciones abstractas (2000: 16).
32. La lógica de la escultura ha sido inseparable, en principio, de la lógica del monumento. En virtud de esta lógica, una escultura es una representación conmemorativa. Se asienta en un lugar específico y habla en una lengua simbólica sobre el significado o el uso de dicho lugar: “Dado que funcionan en relación con la lógica de la representación y el señalamiento, las esculturas suelen ser figurativas y verticales, y sus pedestales son parte importante de la estructura dado que sirven de intermediarios entre la ubicación real y el signo representacional. No hay demasiado misterio en esta lógica; comprensible y habitable, fue la fuente de una ingente producción escultórica durante muchos siglos de arte occidental” (Krauss 2002 [1985]: 292-293).
 33. El paso del tiempo no ha sido un buen aliado de la escultura: “Hoy la estatua de Frederick E. Hart de tres soldados luce como una triste parodia del viejo monumento de Iwo Jima. Permanece de pie pero abandonada, mientras la multitud atesta *The Wall*. Lo que una vez los críticos del Memorial describieron como una cicatriz, sostiene ahora toda la calidez de las flores colocadas de todas partes, del toque humano, y de la memoria humana. Es la estatua la que luce deprimente, reduciendo los soldados a expresiones de dolor” (Haber 2002).
 34. Las esculturas fueron ubicadas en una arboleda adyacente y pueden ser consideradas fuera del espacio definido por el muro y la porción excavada del terreno (Ochsner 1997: 167-168). La bandera se colocó “detrás” del muro.
 35. Para Michel North “el desarrollo más notable en la escultura pública de los últimos treinta años ha sido la desaparición de la propia escultura” (1990: 9).
 36. Sobre la decisión de añadir dicha escultura véase Elena Marcheso Moreno 1988 “Senate votes to add statue of nurse to Vietnam Memorial”, *Architecture* 77/8 (August): 32.
 37. Aparte de la ruptura que la bandera crea dentro de la pretendida “invisibilidad” del Memorial a la distancia, Lin ha señalado que una bandera es una manifestación política por lo que va en contra del espíritu del concurso (2000: 4:17).
 38. Hay que resaltar primero unos antecedentes importantes. En 1969, respondiendo a la invitación de un grupo de estudiantes de arquitectura, Claes Oldenburg dio forma a su primer monumento, un colosal lápiz labial montado sobre un tractor inflable, que fue colocado en frente de un memorial de guerra de Yale para protestar satíricamente contra el conflicto de Vietnam. Por otro lado, Venturi tuvo conexión con Yale desde mediados de los sesenta. Debemos tener presente que Oldenburg y Venturi trabajaron juntos, a lo largo de esa década, en diversos proyectos que activaron una convergencia posmoderna de memoria e historia, y que “son parte, quizás, de una historia secreta de la monumentalidad en Norteamérica” (Abramson 1999: 80).
 39. En el *Rotonda Memorial*, en la *Sala Woolsey* de Yale, los muros están inscritos con los nombres de todos los alumnos que murieron en distintas guerras. Lin ha escrito que “A lo largo de mi primer y segundo años, los picapedreros fueron grabando allí a mano los nombres de los que habían muerto en la guerra de Vietnam, y pienso que esto dejó una impresión duradera en mí... el sentido del poder de un nombre” (2000: 4:09).
 40. El interés de Lin por la arquitectura fúnebre surgió durante un semestre que pasó en Dinamarca. Estudió un área en la zona Noroeste de Copenhagen, en la que había un enorme cementerio, *Assistens Kirkegård*. En el verano, la gente lo usaba como un parque, y quedó impactada por la manera en la que el espacio “fúnebre” se integraba a la vida.
 41. “Nunca se me ocurrió que podía haber ganado la competición. Ésta estaba aun en mi mente como un ejercicio, lo que las competiciones son habitualmente para los estudiantes de arquitectura.” (ibid.: 4: 08).
 42. “El mejor consejo que recibí del mundo de la arquitectura”, ha dicho Lin. Siempre admiró el trabajo de Gehry.
 43. Para una revisión de la enseñanza de la historia arquitectónica en Yale, incluyendo el papel desempeñado por Scully, véase Spiro Kostof 1990 “The Shape of Time at Yale, Circa 1960”, en Gwendolyn Wright y Janet Parks, eds., *The History of History in American Schools of Architecture, 1865-1975*, 123-137 (New York: The Temple Hoyne Buell Center for the Study of American Architecture/Princeton Architectural Press).
 44. Varios memoriales de la Primera Guerra Mundial incluían los nombres de los muertos. En parte esto tuvo un fin práctico para poder listar aquellos nombres cuyos cuerpos no podían ser identificados, pero también reflejaba una respuesta a los horrores de la guerra, a la pérdida de vidas. Para Lin, estos monumentos “capturaron emocionalmente lo que sentí que los memoriales debían ser: honestos sobre la realidad de la guerra, sobre las pérdidas de vidas en la guerra, y sobre recordar a aquellos que sirvieron en el ejército y especialmente a los que murieron” (2000.: 4:09).
 45. Sobre el título del libro, Lin ha dicho: “Siento que existo en las fronteras, en algún lugar entre una arquitectura oriental y otra occidental. Pero pienso en la línea real entre las cosas. Porque no se trata de ser divisivo sino de ser verdaderamente ambivalente. Uno está en el medio, en el sitio que no es ni aquí ni allá” (Moyers 2003).
 46. Según Scully, el Memorial representa “todas las guerras, todas las muertes, todo lo viviente y todo lo muerto” (1998: 28).
 47. La pertinencia del Memorial como monumento es debatida en William Hubbard 1984 “A Meaning for Monuments,” *Public Interest* 74 (Winter): 17-30; y Griswold 1986. La ausencia de artificios retóricos es discutida en Lora S. Carney 1993 “Not

- Telling Us What to Think: The Vietnam Veterans Memorial,” *Metaphor and Symbolic Activity* 8/3: 211-219. Su condición de anti-monumento es abordada en Tom Finkelppearl 1996 “The Anti-Monumental Work of Maya Lin”, *Public Art Review* 8/1 (Fall/Winter): 5-9. Dos interpretaciones muy distintas de las manifestaciones políticas hechas por el Memorial aparecen en Sturken 1991 y Mitchell 1994.
48. Véase en este sentido Young 1993; y Maya Lin 1995 “Remarks”, en *Grounds for Remembering: Monuments, Memorials, Texts* (Berkeley: Doreen B. Townsend Center for the Humanities), 13.
 49. Esta noción radical de muro —un muro hundido, frío, horizontal y negro— materializa esa “visión fuerte y clara” que da título a la película que Freida Lee Mock hiciera sobre Lin. El documental, *Maya Lin: A Strong Clear Vision* (1995), muestra escenas de ella trabajando en diversos proyectos, con su voz en *off*, y siendo entrevistada en varias ocasiones. El polémico *Memorial de los Veteranos de Vietnam* copa su atención. La película recibió el Oscar como mejor documental. Véase Sara Harkavy 1995 “Film Captures Best of Maya Lin”, *Yale Daily News* (December 8).
 50. Como la mayoría de los movimientos denominados postminimalistas, el *Land Art* operó en una ambigüedad discursiva: el tema que le resultaba significativo era el de la traza o el indicio, un fragmento que venía sobrepuesto a la realidad, una realidad a la que estaba atento a fin de revelar, cuán relativa fuera, su percepción ambiental.
 51. Mostrándose como una obra que está lejos de la indiferencia y la distancia que se le atribuyen al *Land Art* y al Minimalismo.
 52. Según Krauss, “parece evidente que numerosos artistas percibieron al mismo tiempo, aproximadamente entre 1968 y 1970, la posibilidad (o la necesidad) de concebir el campo expandido. Uno tras otro, Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Walter de Maria, Robert Irwin, Sol Le Witt, Bruce Nauman... asumieron una situación cuyas condiciones lógicas ya no pueden describirse como modernas” (2002 [1985]: 300). Esos artistas, enmarcados la mayoría dentro del *Land Art*, “exploraron las posibilidades de la arquitectura más la *no arquitectura*”.
 53. Para un análisis del *Memorial de Thiepval* en clave de anti-monumento véase Hélène Lipstadt 1999 “Learning from Lutyens. Thiepval in the Age of the Anti-Monument”, *Harvard Design Magazine* (Fall): 65-70.
 54. “Quise ponerlos en orden cronológico de modo que los veteranos pudieran encontrar su tiempo dentro del panel. Era como un hilo de vida” (Lin 2000: 4: 08). Como en toda guerra, la alusión a la muerte se hace desde un bando. Las muertes a las que se refiere el Memorial son estrictamente las de los norteamericanos que perecieron o desaparecieron en Vietnam. W. J. T. Mitchell ha señalado cómo este tipo de exclusiones reinscriben la violencia del arte público, tradicionalmente asociada a los memoriales, en una obra que aparenta separarse de esos “valores” (1994: 381).
 55. En los paneles cada nombre está acompañado por una cruz o un diamante. El diamante significa que la muerte fue confirmada. La cruz significa que el individuo está desaparecido o era un prisionero al final de la guerra y no se tienen noticias sobre él. Si la persona regresa viva, un círculo (el símbolo de la vida) será grabado alrededor de la cruz. Si la muerte es confirmada, el diamante será sobrepuesto sobre la cruz. El sistema de notación fue usado para apaciguar las preocupaciones de los veteranos que querían listar aparte a los desaparecidos. De esta forma, los nombres eran acompañados de un símbolo (que podría ser modificado) sin romper la “línea de tiempo”.
 56. La crítica a la confusión que se generaría para encontrar los nombres obligó a Lin y a Cooper-Lecky, la firma de arquitectura local que trabajó con Lin y que se encargó del registro profesional del proyecto, a crear una especie de “guías telefónicas” en las que aparecían alfabéticamente los nombres y su ubicación por paneles. De todas formas, los veteranos insistían en que un listado alfabético en el muro sería más conveniente. Lin señala que zanjó el asunto al “hacer una cuenta de cuántos Smiths habían muerto, y de cuántos de los que aparecían en el muro tenían el mismo nombre” (más de seiscientos personas que murieron en Vietnam tenían el apellido Smith; diecisiete se llamaban James Jones), dejando en claro que un listado alfabético no sería factible, con lo que el orden cronológico se transformaba además en una manera adecuada de preservar la individualidad (2000: 4:09).
 57. Esos “seis pies debajo”, célebre referencia que hace la literatura sajona a la tumba, se convierten en una inversión del ceremonial tradicional de duelo.
 58. Según Wolfe, los veteranos vieron en ese muro una gigantesca lápida sepulcral que rezaba: “Su así llamado servicio fue un desastre carente de todo sentido” (2000: 16).
 59. Esta flexibilidad es vital en un contexto marcado por la experiencia de Vietnam, dice Sturken, pues “la gente tiene una gama de opiniones acerca de la guerra” (1997: 14).
 60. En este sentido véase Daniel Abramson 1996 “Maya Lin and the 1960s: Monuments, Timelines, and Minimalism”, *Critical Inquiry* 22 (Summer): 679-709.
 61. En los años noventa llegará a descubrir la arquitectura, casi con treinta años de retraso, el discurso ambiental de los Minimalistas y de los *Land Artists*. En el último decenio, las características formales y materiales de las *Primary Structures* se han traducido en diversos edificios publicitados en el campo internacional. Paradójicamente, muchas de esas arquitecturas, constreñidas de otro tipo de exigencias, mantienen muchas veces intocables los espacios y esquemas distributivos funcionales heredados del pasado reciente.
 62. Directamente enfrente del *Memorial de los Veteranos de Vietnam*, al otro lado del espejo de agua del Mall, se ubica el *Memorial de los Veteranos de la Guerra de Corea*. Diseñado por Cooper-Lecky, la oficina ya mencionada, que participó con Lin en el *Memorial de los Veteranos de Vietnam*, e inaugurado en 1995, representa en cierta forma una imitación del primero. Presenta una mezcla de elementos entre los que sobresale un extenso y pulido muro negro con diversos rostros grabados en su superficie cual si fueran reflejos. Se hace eco de la severa abstracción de Lin creando ese muro-espejo pero enfocando éste en un escultural pelotón que camina hacia una bandera norteamericana. La conjunción muro negro pulido-estatuas pretende “resolver” el conflicto suscitado alrededor del *Memorial de los Veteranos de Vietnam*. El reflejo ficticio de los rostros en el muro pareciera una “literalización” de los reflejos

- “afantasmados” que Lin pretendía generar en el Memorial. Al respecto, ella ha señalado: “No puedo ir allí. No quiero ir allí. Es penoso. (...) No puedes falsificar el reflejo. Es el reflejo” (Menand 2002: 62).
63. A final de 2003, se enmendó la legislación original permitiendo al VVMF construir un Centro de Educación cerca del Memorial. Dicha obra, que será subterránea a fin de no incidir en la estética del lugar, exhibirá fotografías de aquéllos que murieron o permanecen desaparecidos; contendrá la colección de más de 60.000 objetos dejados en The Wall, y realizará diversos tipos de exhibiciones. Sobre los pasos iniciales de dicha propuesta véase Anthony Mariani 2001 “Education Center Proposed for Vietnam Memorial”, *Architecture* 90/4 (April): 37.
 64. Evidentemente se trata de réplicas del “objeto” contenido en el *Memorial de los Veteranos de Vietnam*, es decir del muro, *The Wall*. En este sentido son no sólo una reducción de escala del original sino también de su contenido.
 65. John Devitt, quien formó el grupo *Vietnam Combat Veterans, Ltd. of California*, creó la primera réplica en 1984. El VVMF ha avalado por lo menos cinco de esas imitaciones. Para Jane Holtz Kay estas réplicas son operaciones privadas que explotan el diseño de Lin financieramente y violan su estética (1990: 67).
 66. En 1996, el VVMF desarrolló una exhibición itinerante, titulada *The Wall That Heals*, que incluía una de estas réplicas. En 1998, la exhibición fue aumentada para incluir un trailer-museo que mostraba ofrendas colocadas tanto en el Memorial de Washington como en el Memorial itinerante. La experiencia simulada se igualaba así a la “real”.
 67. La idea de una construcción seriada, repetida hasta la saciedad, abruma varios de los relatos más amenazantes de la literatura borgesiana, pero en el país de los Mc Donalds resulta casi una anécdota. Para Scruggs, es perfectamente comprensible “que la gente que lo visita quiera replicar su experiencia en casa: es un fenómeno sociológico que tiene que ver con el pesar colectivo, la curación y el llenado de los vacíos” (Reel 2002: C-1).
 68. Pero el viaje más insólito que ha realizado alguna de las réplicas del Memorial fue su exhibición en My Lai, la aldea que las tropas norteamericanas masacraron en Vietnam. Hasta allí llegó, en un curioso gesto de “reconciliación”, curioso por su carga a nivel conceptual, el muro móvil que forma parte de la exposición *The Wall that Heals*. Véase Carol Becker 2003 “Pilgrimage to My Lai: Social Memory and the Making of Art”, *Art Journal* 62/4 (Winter): 51-65.
 69. Las acciones y rituales de los visitantes del Memorial son discutidas en Peter Ehrenhaus 1988 “Silence and Symbolic Expression”, *Communication Monographs* 55/1 (March): 41-57; A. Cheree Carlson y John E. Hocking 1988 “Strategies of Redemption at the Vietnam Veterans Memorial”, *Western Journal of Speech Communication* 52/3 (September): 203-15; y Caron Schwarz Ellis 1992 “So Old Soldiers Don’t Fade Away: The Vietnam Veterans Memorial”, *Journal of American Culture* 15/2 (Summer): 25-28.
 70. Diversos trabajos han documentado y discutido los objetos que la gente deja en el Memorial. Véase Laura Palmer 1995 *Offerings at the Wall: Artifacts from the Vietnam Veterans Memorial Collection*

(Atlanta: Turner); Don Moser 1995 “Offerings at the Wall”, *Smithsonian* 26/2 (May): 54-59; y Kristin Ann Hass 1998 *Carried to the Wall. American Memory and the Vietnam Veterans Memorial* (Berkeley: The University of California Press).

71. Elizabeth Diller y Ricardo Scofidio repararon en el poder de la transformación del *skyline* de la ciudad de Nueva York como un mensaje: “No permitamos construir algo que remiende el *skyline*, es más potente dejarlo vacío. Creemos que sería trágico borrar lo borrado [la tachadura]” (2001: 81).
72. Parecía como si la gente estuviera hablando ya de memoriales al día siguiente de la caída de las torres. Para Lin, la ciudad fue llevada hacia dos etapas de memorialización: “las velas y las flores y los desgarradores carteles de ‘Desaparecido’ que aparecieron en las semanas que inmediatamente siguieron a los ataques y el Tributo de Luz —los pilares gemelos de luz que brillaron en el lugar”. Las torres de luz que en 2002, durante un mes, “simularon” las torres gemelas, eran una especie de “retorno al orden” (Menand 2002: 54).

Referencias

- Abramson, Daniel. 1999 “Make History, Not Memory”, *Harvard Design Magazine* (Fall): 78-83.
- Assmann, Aleida. 2002 “La gramática de la memoria colectiva”, *Humboldt* 137: 2-4.
- Barthes, Roland. 1981 *Camera Lucida* (New York: Hill and Wang).
- Campbell, Robert. 1983 “An Emotive Place Apart”, *AIA Journal* 72/5 (May): 150-151.
- Capasso, Nicholas J. 1985 “Vietnam Veterans Memorial”, en Tod A. Marder, ed., *The Critical Edge. Controversy in Recent American Architecture, 189-202* (Rutgers: Rutgers University Press; Cambridge: MIT Press).
- Carhart, Tom. 1981 “Insulting Vietnam Vets”, *New York Times* (October 24): 23.
- Diller, Elizabeth y Ricardo Scofidio. 2001 “To Rebuild or Not: Architects Respond”, *New York Times Magazine* (September 23): 81.
- Goldberger, Paul. 2003 “The Sky Line Memories”, *The New Yorker* (December 8): 50.
- Griswold, Charles L. 1986 “The Vietnam Veterans Memorial and the Washington Mall: Philosophical Thoughts on Political Iconography”, *Critical Inquiry* 12/4 (Summer): 688-719.
- Haber, John. 2002 “A Common Space in which to Grieve”, *Art Reviews* en www.haberrarts.com.
- Holtz Kay, Jane. 1990 “Honoring the Quick and the Dead”, *Landscape Architecture* 80/1 (January): 66-68.
- Huyssen, Andreas. 1995 *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia* (New York: Routledge).
- Huyssen, Andreas. 2002 *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Silvia Fehrmann, trad. (México: Goethe Institut/Fondo de Cultura Económica).
- Jay, Martin. 1988 *Fin-de-siècle Socialism and other Essays* (New York: Routledge).
- Krauss, Rosalind E. 2002 [1985] “La escultura en el campo expandido” (1979), en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Adolfo Gómez Cedillo, trad.,

- 289-303 (Madrid: Alianza Editorial), 1ra reimpresión.
- Le Goff, Jacques. 1992 *History and Memory* (New York: Penguin).
- Levinson, Sanford. 1998 *Written in Stone: Public Monuments in Changing Societies* (Durham/London: Duke University Press).
- Lin, Maya. 1982 "Maya Ying Lin's Design Submission to the Vietnam Veterans Memorial Competition" (1981), en Vietnam Veterans Memorial Fund, *Program Souvenir: National Salute to Vietnam Veterans*, 6 (Washington: Vietnam Veterans Memorial Fund).
- Lin, Maya. 2000 *Boundaries* (New York: Simon & Schuster).
- Marder, Tod A. 1985 "Introduction: A Plea for History", en Tod A. Marder, ed., *The Critical Edge. Controversy in Recent American Architecture*, 1-14 (Rutgers: Rutgers University Press; Cambridge: MIT Press).
- Menand, Louis. 2002 "Profiles: the reluctant memorialist", *The New Yorker* 78/18 (July): 54-65.
- Mitchell, W. J. T. 1994 "The Violence of Public Art: *Do the Right Thing*" (1990), en *Picture Theory*, 371-395 (Chicago/London: University of Chicago Press).
- Moyers, Bill. 2003 "Becoming American. Interview with Maya Lin", *Public Affairs Television*, en www.pbs.org.
- Nora, Pierre. 1989 "Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*", *Representations* 26 (Spring): 7-25.
- North, Michael. 1990 "The Public as Sculpture: From Heavenly City to Mass Ornament", en W. J. T. Mitchell, ed., *Art and the Public Sphere*, 6-12 (Chicago: University of Chicago Press).
- Ochsner, Jeffrey Karl. 1997 "A Space of Loss: The Vietnam Veterans Memorial", *Journal of Architectural Education* 50/3 (February): 156-171.
- Popper, Nathaniel. 2004 "Transforming Tragedies into Memorable Memorials", *Forward* (January 16).
- Reel, Monte. 2002 "Looking glass. Memorial celebrates 20th anniversary", *Washington Post* (November 7): C-1.
- Risen, Clay. 2003 "Memorial Eight Embody Dogma after Maya Lin", *New York Observer* (December): 1.
- Scully, Vincent. 1998 "Vietnam Veterans Memorial", en *Maya Lin*, 28-35 (Milano: Electa; Roma: American Academy in Rome).
- Solà-Morales, Ignasi de. 1995 *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea* (Barcelona: Gustavo Gili).
- Starn, Randolph y Natalie Zemon Davis. 1989 "Introduction. Special Issue on Memory and Counter-Memory", *Representations* 26 (Spring): 1-6.
- Sturken, Marita. 1991 "The Wall, the Screen, and the Image: The Vietnam Veterans Memorial", *Representations* 35 (Summer): 118-142.
- Sturken, Marita. 1997 *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering* (Berkeley: University of California Press).
- Twardy, Chuck. 2000 "The Mourning After", *Metropolis* (August-September): 30 y 48.
- Vietnam Veterans Memorial Fund. 1982 *Program Souvenir: National Salute to Vietnam Veterans* (Washington: Vietnam Veterans Memorial Fund).
- Wolfe, Tom. 2000 "The Lives They Lived: Frederick Hart, b. 1943; The Artist the Art World Couldn't See", *The New York Times Magazine* (January 2): 16.
- Young, James E. 1993 *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning* (New Haven/London: Yale University Press).
- Young, James E. 1999 "Memory and Counter-Memory. The End of the Monument in Germany", *Harvard Design Magazine* (Fall): 4-13.
- Zizek, Slavoj. 1991 *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture* (Cambridge: MIT Press).