

## VER PARA CREER. LOS MUSEOS SOBRE EL COMUNISMO COMO ESPACIOS SIMBÓLICOS

**José Carlos Rueda Laffond**  
Universidad Complutense de Madrid  
<https://orcid.org/0000-0002-6138-2968>  
jcrueda@ucm.es

**Cómo citar este artículo/Citation:** Rueda Laffond, José Carlos (2023). Ver para creer. Los museos sobre el comunismo como espacios simbólicos. *Arbor*, 199(809): a717. <https://doi.org/10.3989/arbor.2023.809006>

Recibido: 23 marzo 2022. Aceptado: 03 abril 2023. Publicado: 6 octubre 2023.

**RESUMEN:** Este artículo propone una panorámica sobre los principales museos dedicados al comunismo en Europa Central y del Este. Se aproxima al estado de la cuestión, que los ha interpretado en relación con la historia pública, las políticas transnacionales de rememoración poscomunista o el influjo de las prácticas de recuerdo del Holocausto. El texto sugiere que estas instalaciones deben ser leídas como narrativas de memoria y que sus relatos resignifican materiales muy dispares que operan a través de una intensa re-simbolización mediante distintas estrategias —espectaculares, empáticas, inmersivas—, orientadas a conmemorar un pasado traumático, pero también a dotarle de una pátina nostálgica. Desde dicho supuesto, en la segunda parte del trabajo se propone una clasificación relativamente flexible de los centros estudiados: los museos de nueva planta entendidos como narrativas del sufrimiento, los configurados desde la autoridad simbólica del lugar de memoria o los que ofrecen una exposición centrada en la vida cotidiana durante el socialismo. El resultado es una imagen, hasta cierto punto poliédrica, que incluye la representación del totalitarismo y el genocidio, el absurdo histórico, la cultura banal o el icono kitsch.

**PALABRAS CLAVE:** Comunismo, museos, símbolos políticos, memoria, representaciones.

## SEEING IS BELIEVING. MUSEUMS ON COMMUNISM AS SYMBOLIC SPACES

**Copyright:** © 2023 CSIC. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia de uso y distribución *Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0)*.

**ABSTRACT:** This article proposes an overview of the main museums dedicated to communism in Central and Eastern Europe. It approaches the interpretations of these institutions in relation to public history, transnational policies of post-communist remembrance or the influence of other practices about the Holocaust. The text suggests that these institutions should be read as narratives of memory based on an elaboration of meanings of disparate materials. They operate through an intense re-symbolization through different strategies —spectacular, empathetic, immersive—, mainly aimed at commemorating a traumatic past, but also at giving it a nostalgic patina. Based on this assumption, in the second part of the work a flexible classification of the centres studied is proposed: the museums understood as narratives of suffering, those configured from the symbolic authority of place of memory or those that offer an exhibition focused on daily life during socialism. The result is a multifaceted image that includes representation of totalitarianism and genocide, historical absurdity, banal culture or kitsch icons.

**KEYWORDS:** Communism, museums, political symbols, memory, representations.

## 1. INMERSIÓN E ICONOCLASTIA SIMBÓLICA

Un *tour* urbano en Praga parecía garantizar, en enero de 2022, en plena sexta ola de la Covid-19, un paquete de emociones fuertes al visitante. La oferta incluía «historias de terror, propaganda, presos políticos y ejecuciones», además de la posibilidad de conocer de primera mano «[a los] espías y [sus] mentiras» visitando la sede de la antigua policía política o una barriada de estilo brutalista, «reliquia única de la Guerra Fría». La promoción en la web enfatizaba aún más la sensación de viaje en el tiempo. Presentaba dos fotografías acopladas en una misma perspectiva de la plaza de Wenceslao: una recogía la irrupción de los tanques del Pacto de Varsovia en agosto de 1968; la otra, a un animado grupo de turistas contemporáneos<sup>1</sup>. También a inicios de 2022, viajeros parecidos podían deambular por un búnker en la capital checa sintiendo el pasado gracias a una «guía de supervivencia auténtica con instrucciones nucleares»<sup>2</sup>. Diez años antes, el gobierno rumano llegó a planear incluso una ruta turística por las instalaciones militares de Târgoviște, finalmente no materializada, publicitadas como «el último lugar que vieron los Ceaușescu» antes de su fusilamiento (Agapii, 2011).

El colapso de la Unión Soviética, tras el fracasado golpe de 1991, se saldó con una cascada de estallidos de violencia contra la pétrea simbología oficial. Una de las primeras estatuas en caer, en la noche del 22 de agosto, fue la de Feliks Dzerzhinski, sita en la plaza Lubyanskaya de Moscú, si bien un año antes la localidad ucraniana de Chervonhrad sirvió de escenario para el desmantelamiento pionero de una estatua de Lenin. Situaciones de crisis posteriores revivieron episodios semejantes. El 8 de diciembre de 2013, durante las revueltas del Euromaidán, se derribó en Kiev la escultura de Lenin realizada por Serguéi Merkúrov. Meses más tarde, una marcha nacionalista culminaba con la destrucción de otra efigie emplazada en Járkov, que llegó a ser el monumento más alto de la Ucrania soviética. En otros lugares, el posible desmontaje de ciertas obras desató agudos debates públicos, como el vivido desde 2004 acerca de la suerte que debía correr el Soldado de Bronce —una idealización del Ejército Rojo erigida en Tallin en 1947— que acabó en un cementerio militar en 2007. Otro tanto ha ocurrido con las esculturas del Puente Verde —una alegoría sobre la hermandad entre obreros, campesinos, soldados y estudiantes instalada en Vilna en 1952—, objeto de una intensa guerra cultural que confrontó concepciones opuestas acerca de la historia nacional, sus traducciones simbólicas o la gestión del patrimonio ideológico y estético de la herencia soviética (Baločkaitė, 2015). El monumento a Iván Kónev levantado en Praga en 1980 protagonizó un conflicto análogo, agravado por la ambivalencia del personaje: el mariscal encarnó la salvación de la capital checa en mayo de 1945. En cambio, tras 1989 fue demonizado al considerarse que había participado en actividades de inteligencia previas a la invasión de 1968 (Řehořová, 2021).

La acumulación de estatuas conmemorativas invirtiendo su sentido inicial ha constituido, por su parte, una práctica de iconoclastia no física, sino simbólica, dirigida a alterar el significante para modificar radicalmente el significado. Es lo que el visitante puede observar en el exterior del Museo de Historia de Maarjamäe (Tallin), donde yacen en el suelo varias de su veintena de esculturas, la mayoría de artistas estonios, como si de un cementerio del socialismo real se tratase. Una desacralización más nítida aún se observa en Grūtas Park (Druskininkai, Lituania) o en Memento Park (Budapest). El primero, conocido como *Stalin World*, agrupa desde 2001 casi un centenar de esculturas arrendadas a precio de saldo por el Estado lituano al millonario Viliumas Malinauskas. La instalación pretende evocar un irónico «parque de entretenimiento gulag» (la idea inicial era que los turistas llegasen en un vagón de ganado) (Rindzevičiūte, 2018, p. 283). Bajo el lema «demoler las estatuas de su pedestal», conviven efigies, exposiciones aleatorias de recuerdos y propaganda de inspiración soviética, un zoo, alambradas, torres de vigilancia y columpios infantiles.

Memento Park, creado por iniciativa municipal en 1993, reúne medio centenar de estatuas que estuvieron repartidas entre los años cuarenta y ochenta por la capital húngara. La instalación, concebida por el arquitecto Ákos Eleőd, asume una concepción crítica desde su misma entrada —un frontispicio clasicista flanqueado por representaciones colosales de Lenin, Marx y Engels que ha sido interpretado como una «metáfora del socialismo: [...] una construcción monumental, pero hueca» (Horváth, 2008, p. 263)—. El parque se ordena en áreas temáticas según

1 El lema promocional de la web es *Look behind the Iron Curtain*. Véase: <https://www.prague-communism-tour.com/> [consultada 5 enero 2022].

2 Véase la información en: [https://www.tripadvisor.es/Attraction\\_Review-g274707-d2061427-Reviews-Communism\\_and\\_Nuclear\\_Bunker\\_Tour-Prague\\_Bohemia.html](https://www.tripadvisor.es/Attraction_Review-g274707-d2061427-Reviews-Communism_and_Nuclear_Bunker_Tour-Prague_Bohemia.html) [consultada 5 enero 2022].

la retórica de las democracias populares (amistad con la URSS, heroísmo comunista, hitos internacionalistas), aunque su epicentro está protagonizado por la reconstrucción de la «Tribuna de Stalin»: un pedestal de ladrillo en el que se alzan unas botas ciclópeas, la cita al monumento erigido en 1951 en Varosliget que acabó derribado por una multitud en octubre de 1956. La promoción de Memento Park se ha basado en el entretenimiento y la «disneyficación» (Bryman, 2004, pp. 35-38). «¿Puede la gente derribar dos veces la misma estatua?», se pregunta, al tiempo que anima a vivir la experiencia del «fantasma del comunismo acechándote» en encuentros familiares y corporativos que incluyen buscar un tesoro, cambiar los neumáticos a un Trabant o sentirse «el líder del partido durante la era socialista» asomado a un «balcón ondulante»<sup>3</sup>.

Los museos dedicados al comunismo constituyen otra intersección entre política, didactismo y «vacaciones históricas», una de las «formas competitivas» de consumir representaciones sobre el pasado (De Groot, 2009, pp. 248-250). Estas instituciones se han multiplicado desde los años noventa en Europa Central y del Este bajo gestión pública, privada o mixta. Su rango museístico parece otorgarles, a priori, un cariz académico, de autoridad y autenticidad, un potente efecto-realidad. No obstante, como ha recordado Ljlajana Radonić (2020, p. 48), no estaríamos ante lugares «neutrales de transferencia» de conocimiento en los que se exhibe un pasado objetivo, sino ante «espacios [políticos] en disputa»; centros de memoria impregnados de presentismo que pretenden «producir historia», desplegar interpretaciones canónicas y articular «mecanismos de inclusión o exclusión» identitaria. De este modo, se erigen en ámbitos apelativos. Sus exposiciones se suelen fundamentar en estrategias emotivas, inmersivas o espectaculares que buscan implicar al visitante. Muchos de estos museos se sitúan en las coordenadas de un «turismo negro» (Lennon y Fooley, 2000): emplazamientos que subrayan el hecho de la violencia, la represión o el desastre y reflejan el dilema conmemorativo ante lo inaceptable, pero que asimismo movilizan la oscura fascinación por la muerte y la transgresión, constatando una compleja interacción entre ética colectiva, usos políticos del pasado, intereses comerciales y aceptabilidad social. Algunos otros museos se localizan, por el contrario, en los fluidos parámetros de un «turismo rojo» (Iordachi, 2021, pp. 22-26). No lo hacen mediante la sacralización de la experiencia del socialismo real, ni incitando una presumible identificación militante en el espectador, sino a través de ciertos recursos nostálgicos abiertos a múltiples posibilidades de reconocimiento (sentimental, estético, vintage) (Todorova y Gille, 2010; Velinkoja, 2008).

Las siguientes páginas propondrán una mirada sobre ciertos rasgos simbólicos de estas instituciones a partir de esa perspectiva dual de reconocimiento, que parece moverse entre la impugnación radical y una cierta aquiescencia. Sugeriremos que sus narrativas recurren al viejo universo alegórico comunista, lo descontextualizan y lo someten a intensa resignificación para conmemorar un pasado traumático, pero a veces también para dotarle de una pátina nostálgica. En ambos casos estaríamos, no obstante, ante unas prácticas de iconoclastia simbólica fundadas en un juego de espejos inversos. Muchos museos han mutado las figuras del héroe victorioso o del valor popular, tan características de la cultura del socialismo real, en exaltación de la víctima, alegoría, a su vez, de una identidad nacional doliente que reivindica una raíz nacional de presente. En otros casos, en cambio, el relato museístico ha metamorfoseado la impresión de cotidianeidad desaparecida mediante unos artefactos que adquieren hoy una tonalidad agrídulce, obsoleta o kitsch. En el presente artículo resaltaremos, por tanto, el poder del símbolo para sintetizar y dar legibilidad a fenómenos complejos, algo que no impide una diversidad de percepciones plurales o cambiantes entre los visitantes. Nuestro análisis abordará esos aspectos mediante distintas fuentes (observación directa y materiales divulgativos). Asumiremos una perspectiva transnacional, aunque ello no supone dejar de lado los particularismos nacionales. En la segunda parte del trabajo se propone una clasificación de los centros estudiados, una topografía básica, a partir de varios ejes distintivos. Pero antes, se recalará en diversas claves interpretativas básicas, esenciales para un enmarcamiento general.

## 2. MUSEOS DEL COMUNISMO: CLAVES DE INTERPRETACIÓN

Las primeras exposiciones celebradas sobre la República Democrática Alemana (RDA) abrieron un abanico de temas (experiencia y fracaso del socialismo real, memoria y trauma de su colapso, represión, identidades posco-

3 Véanse las páginas web que permiten reservar un tour guiado por Memento Park, disponibles en: <https://www.mementopark.hu/en/guided-tours/> [consultada 16 diciembre 2021] y en: <https://www.getyourguide.es/budapest-l29/budapest-entrada-a-memento-park-t245387/> [consultada 17 diciembre 2021]

munistas, afirmación nacional), recuperados después por muchos museos. La *Documenta IX*, celebrada entre el 13 y el 20 de septiembre de 1992 en Kassel, incorporó un espacio dedicado a la memoria colectiva dominado por la idea de transición e incertidumbre ante el futuro. No fue aquel el primer paso. Poco antes de la caída del Muro de Berlín, la exposición *SED* (Bertsch y Hedler, 1990) había reunido en Fráncfort objetos de la vida cotidiana de la RDA. Se ha considerado que dicha muestra asumió ya una mirada de superioridad al contrastar la sofisticación del diseño y el consumo occidentales con la sensación de atraso en el Este (Scribner, 1999, 138-140). También en 1990 abrió sus puertas el Museo de la Stasi en un edificio del extinto Ministerio para la Seguridad del Estado, constituido como Centro Conmemorativo y de Investigación sobre el Estalinismo. En contraste, en 1996 se cerraba el museo dedicado a la clase obrera de Berlín, creado en las postrimerías de la RDA (1987) bajo el lema «despertar el amor por el trabajo socialista». En aquel mismo período, y con el patrocinio de sus respectivos ministerios de cultura, se inauguraron el Genocidio aukų muziejus (Museo de las Víctimas del Genocidio, Vilna, 1992) y el Okupācijas muzejs (Museo de la Ocupación, Riga, 1993). Poco después, quebrando la renuencia oficial al debate público sobre Nicolae Ceaușescu (Bădică, 2011), la anticomunista Fundación Academia Cívica financió la mayor parte de la rehabilitación del penal de Sighet. La cárcel se abrió al público en 1997, reconvertida en Memorialul Victimelor Comunismului și al Rezistenței (Memorial-Museo de las Víctimas del Comunismo y la Resistencia).

Todos estos centros formaron parte de la generación inicial de museos sobre el comunismo y marcaron el camino a seguir después, entre la denuncia –Ocupación, Resistencia, Genocidio– y una cierta atención antropológica a las formas de vida. Durante las dos primeras décadas del siglo XXI, instituciones similares se prodigaron a lo largo y ancho de Europa Central y del Este. Tal proliferación se ha relacionado con la multiplicación de políticas nacionalistas o con la consideración de que dichos museos podían jugar un papel destacable en la didáctica de la memoria, en ocasiones comenzando por el propio valor conmemorativo de sus emplazamientos físicos. De ahí que se haya estimado que ejemplifican una problemática relación entre representaciones del pasado inmediato e imaginarios (y mitos) de la nación, desde la frecuente premisa de que la etapa del socialismo real constituyó un hiato o una herida aún sangrante (Iordachi y Apor, 2021, pp. 1-4). En este sentido, quizá sería mejor hablar de museos del poscomunismo que han subrayado, por encima de la argumentación histórica, una determinada «conciencia de nación» (Proteau, 2016). Sus relatos presentistas se manifiestan con especial crudeza en instalaciones sitas en el espacio post-soviético. Al iniciarse la invasión rusa de Ucrania, y aunque su web se mantuvo activa pero congelada, la dirección del Museo del Holodomor de Kiev publicó una nota que subrayaba los paralelismos entre la hambruna de inicios de los años treinta, la agresión militar y el martirio nacional, correlacionando a Vladimir Putin con la política estalinista<sup>4</sup>. Por su parte, el museo dedicado a la época soviética de Tiflis, abierto en 2006, puede leerse como metáfora de la conflictiva relación actual entre Rusia y Georgia o sobre la orientación europeísta oficial. En cambio, en Gori persiste desde 1957, sin modificaciones notables en su colección, un glorificador museo dedicado a la figura de Iósif Stalin.

Respecto a las antiguas democracias populares, esa recreación de lo nacional se ha abordado desde diferentes ángulos. Se ha considerado, por ejemplo, que los nuevos discursos se han construido variando los valores nucleares antaño exaltados por los museos oficiales promovidos durante el socialismo real, con un victimismo que muda de piel y pasa de repudiar el fascismo a denunciar la represión soviética (Norris, 2020). Durante los años noventa, muchas viejas instalaciones fueron cerradas o sus colecciones sufrieron una radical resignificación, como ocurrió con el DHM (Museo de Historia Alemana, Berlín) o con el Muzeul National al Taranului Roman (Museo del Campesino Rumano, Bucarest). Por su parte, las narrativas de los actuales museos nacionales sitos en las antiguas repúblicas yugoslavas han fluctuado entre la exaltación de la singularidad nacional, la memoria traumática acerca de las guerras de 1991-95 y la reivindicación de unas raíces europeas normalizadoras (Sawyer, 2014), algo que cabe explicar como antídoto al balcanismo, el estereotipo de la región como espacio para un Otro violento, oscuro, anormal y periférico (Todorova, 1997, 3-20)–. No obstante, un estudio elaborado a caballo entre distintas escalas territoriales de representación ha relativizado la idea de memoria transnacional unívoca (Ziębińska-Witek, 2020). Las prácticas conmemorativas pueden presentar enfoques con similar declinación, pero ello no significa una memoria homogénea. La disparidad resulta especialmente manifiesta en zonas limítrofes. Un

4 Hi novomu genoциду українців! – Звернення Національного музею Голодомору-геноциду (¡Ningún nuevo genocidio de ucranianos! - Dirección del Museo Nacional del Genocidio de Holodomor). Véase la página web del museo, disponible en: <https://holodomormuseum.org.ua/news-museji/hi-novomu-henotsydu-ukraintsiv-zvernennia-natsionalnoho-muzeiu-holodomoru-henotsydu/> [consultada 3 marzo 2022]

radio de pocos kilómetros –en torno a las fronteras de Italia, Eslovenia y Croacia– combina las memorias dolientes del Holocausto y el antifascismo (Risiera de San Sabba en Trieste, Italia), placas sobre la hermandad partisana en Gorizia (ciudad italiana en la frontera con Eslovenia), otras dedicadas a partisanos italo-eslovenos erigidas en época yugoslava (Nova-Gorica, Eslovenia) o los memoriales alusivos a la violencia comunista representadas en las fosas comunes (*foibe*) diseminadas por la zona (imagen 1).



Imagen 1. Busto erigido durante el período yugoslavo del comunista esloveno, de nacionalidad italiana, Giuseppe Srebrnic en la ciudad fronteriza eslovena de Nova-Gorica.

Fotografía del autor (2021).

Las narrativas del memorial de Sighet, los museos bálticos, Terror Háza (Casa del Terror, abierta en Budapest en 2002) u otros espacios museísticos polacos se han relacionado con una identidad nacional-populista cuyas expresiones más notables serían Ley y Justicia y la Unión Cívica-Fidesz (Radonić, 2020). Compondrían la vanguardia de un peculiar «eurocomunismo» (Apor, 2010), situado en las antípodas doctrinales de su homónimo occidental de los años setenta, aunque ambos coincidirían –con motivaciones e intensidades distintas– en el antisovietismo. Las características de este renovado eurocomunismo del siglo XXI se resumirían en una fuerte ideologización, una visión trascendental del anticomunismo, la sacralización de un nacionalismo moralizante o la extrema simplificación discursiva.

Su expresión más contundente se constata en las tesis del doble totalitarismo, doble ocupación y doble genocidio, en gran medida afines, como derivada museológica, a una historiografía ligada con los estudios de Ernst Nolte de los años ochenta o con el *Libro negro del comunismo* (Courtois, 1998). Sus argumentos equiparan nazismo y socialismo real, una etiqueta que encapsularía una perenne esencia estalinista y, por tanto, consustancialmente represiva. De ahí se desemboca en una visión de la II Guerra Mundial y la Guerra Fría estructurada en términos de continuidad histórica (doble ocupación, primero alemana y después soviética), en las que las sociedades del Este «parecen ser víctimas pasivas de la gran Historia» (Stach, 2021, p. 105). Frente a las distintas expresiones del viejo paradigma antifascista, este enfoque acentúa la imagen del victimismo nacional tras 1945, resitúa el mito de la Resistencia en el anticomunismo o explica el colapso del socialismo real en 1989 a un tiempo como momento trascendental en la liberación del yugo extranjero y mito fundacional. Tal perspectiva enlaza, como caras de una misma moneda, los iconos del nazismo y el comunismo, y opone a este último otros símbolos historicistas (la Sacra Corona en Hungría) o religiosos (la cruz en Rumanía, Ucrania o Polonia) (Cristea y Radu-Bucurenci, 2007). El pequeño y artesanal museo dedicado al levantamiento de 1956 en Poznan adquiere pleno valor alegórico, por ejemplo, gracias a su contigüidad con el memorial dedicado a las víctimas de aquel año: dos cruces monumentales, erigidas en el período final del régimen comunista, unidas por su travesano horizontal. La primera rememora 1956 y la segunda, entre otras fechas, la fundación del sindicato Solidaridad y las huelgas de 1980.

La tesis del doble totalitarismo acarrea problemas respecto a cómo encajar en el panteón oficial ciertos nombres –Miklós Horthy, Stepán Bandera, Ion Antonescu–, ubicados en la tenue línea que separa patriotismo y colaboracionismo. O sobre cómo aplicar el canon totalitario al no alineamiento y al aperturismo de Josip Broz Tito o al «comunismo gulasch» de János Kádár (Pušnik, 2019 y Laczó, 2008). En similares coordenadas se sitúa el incómodo papel del «socialismo con rostro humano» y de Alexander Dubček en la actual memoria oficial checa. Según Aleida Assmann (2006, pp. 16-17), el doble totalitarismo en su traducción europea oriental debe valorarse como efecto, excesivo o distorsionado, de unas memorias nacionales que sufrieron, tras 1989, la intensa eclosión de recuerdos reprimidos. Pero ello no implicaría una mera falsificación de la historia, sino más bien una estratégica selección de recuerdos convenientes, muchas veces ligados a mitos seculares, como reflejaría la simbólica actualización del tropo «Polonia, Cristo entre las naciones».

También es conflictiva la relación de algunos centros con la memoria sobre el Holocausto. La teoría del doble genocidio identifica la represión nazi y soviética y la proyecta sobre las poblaciones locales. No ha estado exenta de críticas por la asimetría de tal correspondencia, por el uso laxo de la noción de genocidio, por su instrumentalización política o por la invisibilidad relativa de la persecución judía. Lituania fue pionera legal, en 1991, en equipar crímenes nazis y soviéticos sufridos en 1940-41/1944-90. Sin embargo, el debate público ha priorizado la violencia comunista según tendían a obviarse los casos de complicidad lituana en la persecución antisemita. El Museo de las Víctimas del Genocidio en Vilna solo ha hablado de genocidio al señalar la represión soviética (Radonić, 2018, p. 511). Llevado al extremo, Dovid Katz (2010) ha alertado del riesgo de simplificación y falseamiento de ciertas premisas, a veces subyacentes, en este tipo de narrativas: «tenemos una historia perfecta», «los judíos eran básicamente comunistas y tuvieron lo que se merecían», «[los rusos] son iguales que Hitler».

Empero, se ha destacado igualmente que el Holocausto ha ejercido una influencia decisiva a la hora de organizar las estrategias discursivas de muchos museos dado su rol de paradigma negativo y norma ética (Radonić, 2020; Zombory, 2017; Subotić, 2020). La institucionalización transnacional de la memoria sobre el Holocausto

en Europa Occidental tomó forma definitiva en las postrimerías del siglo XX. En el Este se asumió ese mismo canon estructural, nacionalizándose en las coordenadas singulares de la memoria post-comunista traumática, algo finalmente consagrado por la Unión Europea (resoluciones del Parlamento Europeo de 25 de enero de 2006 y 2 de abril de 2009, y establecimiento del Día Europeo de las Víctimas del Estalinismo y el Nazismo, 2009). Un reconocimiento que cabe valorar, además, como reacción en el Este frente a la sensación de memoria local infravalorada ante la insistencia occidental en la *Shoah* (Judt, 2008).

Algunos museos destilan un reivindicativo discurso europeísta fundado en la otredad orientalista del comunismo al tiempo que explicitan la larga sombra inspiradora del relato sobre el Holocausto. Ana Blandiana, una de las fundadoras del memorial de Sighet, reconoció el impacto que le provocó Auschwitz. «¿Por qué no pensar», afirmó después, «en emprender un centro gemelo?» (Zombory, 2020, pp. 1031-1040). Maria Schmidt, una de las creadoras y directora de la Casa del Terror en Budapest, vio en cambio cómo se frustraba un proyecto paralelo sobre el Holocausto —la Casa de los Destinos— tras ser acusada de revisionista y de velar la participación húngara en el exterminio judío. Según sus palabras, «la polémica se originó por el hecho de que cierta gente intenta emponzoñarnos con el punto de vista israelí y estadounidense» (Alamillos, 2020). En todo caso, los dos principales museos internacionales dedicados al Holocausto —el de Washington y el complejo del Yad Vashem (Centro Mundial de Conmemoración de la Shoah, Jerusalén)— abrieron en 1993 y 2005, coincidiendo con la primera generación de museos sobre el comunismo. Estos centros comparten un mismo máster narrativo según el patrón de los tres actos. En Estados Unidos e Israel, con la secuencia: a) primeras medidas antisemitas; b) exterminio; c) liberación, en un caso por la victoria aliada y en el otro en la perspectiva sionista de un Estado propio. En los museos de Budapest y Praga —este último creado en 2001, pero muy remozado después—, se ha operado igualmente con un encadenamiento discursivo en tres pasos: a) implicación en la guerra; b) dictadura y violencia soviética; c) reacción nacional emancipadora, en Hungría situada en 1956 y en Chequia en 1989.

### 3. MUSEOS E INFLACIÓN SIMBÓLICA: UNA CLASIFICACIÓN

Los museos dedicados al comunismo actúan como cápsulas del tiempo, síntesis de un patrimonio reconstruido o imaginado. Unas alegorías para ver y, llegado el caso, tocar. Como señala Sabine Stach (2021, p. 106), el turista que recorre el Palacio de la Cultura y la Ciencia de Varsovia puede sentirse allí donde el guía le dice que Leonid Brézhnev se quedó dormido tras beber vodka. De esa forma conquista metafóricamente un lugar dotado de aparente veracidad mientras se burla del enérgico autoritarismo que condensa. Constantin Iordachi (2021) ha presentado una taxonomía de museos que incluye centros asiáticos o latinoamericanos (glorificadores; para el entretenimiento y el «turismo rojo»; sobre vida cotidiana; del terror y la resistencia; de la doble ocupación). En parte apoyándonos en esa sistematización, pero considerando sus principales estrategias simbólicas, proponemos una clasificación alternativa, más abierta, genérica y flexible, de diversos museos europeos.

#### 3.1. Narrativas del sufrimiento

Varios museos de nueva planta articulan su relato a través del martirio como metáfora de identidad nacional doliente, aunque asumen diversas estrategias discursivas. En unos casos, han recurrido a la simbología comunista para invertir su sentido inicial. En otros, dicha simbología se ha neutralizado mediante unos recursos alegóricos alternativos, propios del anticomunismo. Y en otros más se ha ido, en cambio, de una primera exposición de viejos artefactos a una instalación conceptual con una carga de significación más sutil e indirecta.

El Muzeum komunismu (Museo del Comunismo, Praga) es una muestra del primer supuesto. El montaje inicial presentaba la colección del empresario estadounidense Glenn Spiker, adquirida en mercados y rastrillos. Su emplazamiento —sobre un McDonald's y junto a un casino— puede leerse como contundente ironía escenográfica. El museo se promocionó intensamente a través de la cartelería urbana, con imágenes basadas en la ridiculización icónica: una *matrioshka* de vivos colores que, en una terrorífica sonrisa, mostraba unos colmillos afilados; o bien con el dulce osito Misha, la mascota de las Olimpiadas de Moscú de 1980, armado con una ametralladora. Su *memorabilia* comercializó tarjetas postales que reutilizaban el imaginario del socialismo

real, parodiándolo. Así, el texto del cartel de Josef Schlesinger de 1951, que conjugaba los perfiles de Klement Gottwald y Iósif Stalin, mutó de su proclama original «Mes de la amistad soviético-checoslovaca», a otra sarcónica «Acuñaron lo políticamente correcto cincuenta años antes de que la expresión se pusiera de moda en Occidente». Al tiempo, la imagen de un impositivo Stalin anunciaba, en el frontal del folleto divulgativo, la estructura de la visita «Sueño, Realidad, Pesadilla» compuesta por «artefactos auténticos»<sup>5</sup>.



Imagen 2. Instalación inicial del Museo del Comunismo de Praga.

Fotografía del autor (2017).

Aquella exhibición fue tildada de caótico «gabinete de curiosidades» (Bukovská, 2020). En 2017 acumulaba materiales de propaganda, objetos de la vida cotidiana, uniformes de pioneros o placas de calles, así como varias ambientaciones (imagen 2). La colección se reestructuró poco después: cambió de ubicación, clarificó la muestra e incorporó paneles explicativos, adoptando un aire académico. El relato museístico se ajustó a una estructura narrativa en tres actos. Su inicio y conclusión se contextualizaron en términos de decidida historia nacional, la Checoslovaquia de entreguerras y la Revolución de Terciopelo, como alegorías de modelo inicial y retorno a la democracia perdida. En cambio, el cuerpo del relato se centraba en las décadas de la soviétización: de la propaganda y la cultura estalinista a una cotidianeidad definida por la escasez, el atraso o el encuadramiento social. Y de ahí, a las siniestras dimensiones del miedo nuclear y la policía política, con una escenografía en negro en la que no faltan los instrumentos de

<sup>5</sup> Véase el folleto divulgativo del Museo del Comunismo (Praga, 2017).

represión (horcas) o el recuerdo de la persecución religiosa. Tampoco el guiño irónico (dos monumentales estatuas de Lenin y Stalin junto a los aseos). El futuro museo dedicado a la Memoria del Siglo XX –un proyecto concebido en 2019, que quizá se instale en el estadio de Strahov, el monumental espacio empleado para las demostraciones de masas durante la etapa socialista– parece que abundará en ese mismo plano represivo. Sus referentes explícitos son claros: la Casa del Terror o el Yad Vashem<sup>6</sup>. De momento, sus exposiciones temporales han contrastado la memoria de 1989 (liberación nacional emprendida desde la sociedad civil) y la del Partido Comunista de Checoslovaquia (instrumento soviético apoyado en los aparatos policíaco y militar) (Blažek, 2022; Blažek y Kalous, 2021).

Los símbolos ucranianos asociados al Holodomor, la gran hambruna de inicios de los años treinta, se definen, en cambio, por su oposición a la simbología comunista, que cita elípticamente para negarla. Ha recurrido a referencias religiosas –representaciones de cúpulas, cruces, ángeles– junto a otras más polisémicas: el número 33, alusión a 1933 y a la edad de Cristo; la silueta de una madre crucificada y, en su vientre, un escuálido niño, trasuntos del hambre, la madre protectora, la Virgen y la patria. O al pan y las espigas, grañas de un esencialismo fundado en la tierra y el campesinado (Kudela-Świątek, 2020). Esta memoria sacra se plasmó en el Museo del Holodomor en Kiev, abierto en 2008. Su exposición permanente, el denominado *Salón de la memoria*, incluye piezas como aperos de labranza y objetos domésticos. En realidad, el superávit simbólico se ubica en el memorial, un espacio organizado con fuertes influencias ambientales del Yad Vashem. En el Museo del Holodomor se suceden los grupos escultóricos, como los ángeles custodios, guardianes de las almas de los hambrientos, o la *Vela de la memoria*, una representación conmemorativa que entremezcla alusiones populares, patrióticas y cristianas. La estatua *Amarga memoria de la infancia* representa a una niña que porta un puñado de espigas, en referencia a la mortandad infantil y al castigado delito de robar víveres. Su busto, junto a la enseña nacional, fue empleado como perfil del museo en la red social Twitter en marzo de 2022 con el mensaje «Esta guerra es otro genocidio de ucranianos». Tal evocación debe relacionarse con el valor trascendental alcanzado por el Holodomor para el nacionalismo ucraniano, particularmente tras 2014. Su sombra aúna el mito fundacional, la memoria del sufrimiento, el afán de la supervivencia y la afirmación mediante la negación del Otro, el bolchevique/ruso (Dreyer, 2018).

Una tercera variación en la recreación de la nación sufriendo la encontramos en Tallin. La capital estonia dispone, al igual que las otras dos repúblicas bálticas, de un museo dedicado a la Ocupación (Okupatsioonide muuseum, 2003). Su primera colección rememoraba los paralelismos, aunque asimétricos, entre nazismo y comunismo. Los iconos más reconocibles no dejaban lugar a dudas: dos pétreas locomotoras gemelas decoradas con la cruz gamada y la hoz y el martillo; o la escultura de una pila de maletas desvencijadas, alegoría de la huida y la deportación. Sin embargo, ese relato tan explícito se reformuló radicalmente en 2017, al girar la instalación hacia un nuevo enfoque conceptual (Museo de la Libertad o Vabamu). No faltaron las críticas al nuevo diseño museográfico, que parecía evitar la explicitación de país ocupado debido a su estética *start-up* en un espacio diáfano de última generación afín a la imagen de liderazgo tecnológico del país (*e-Estonia*) y a un cierto deseo por contemporizar con Rusia (Weekes, 2017). En cualquier caso, su narrativa ha mantenido unos puntos nodales (Inhumanidad, Exilio, Estonia soviética, Restauración, Libertad) de indiscutible eco nacionalista.

### 3.2. La autoridad del lugar de memoria

Los museos instalados en antiguos espacios de detención, tortura o control social también constituyen narrativas del sufrimiento, pero su significación deriva de ese cariz singular como lugares de memoria en sí mismos, emplazamientos que apelan a la veracidad gracias a su carácter de localizaciones concretas que ahora denuncian el pasado e invitan al visitante a sumergirse y empatizar con unas víctimas que no ve y normalmente no conoce. Además, sus resonancias simbólicas pueden desplegarse en otras direcciones complementarias: transmitir la sensación de sórdido atraso tecnológico, e incluso de un cierto aire medieval, que asocie socialismo real e inquisición; o vincular democracia popular, cárcel colectiva y comunismo entendido como tiempo siniestro, paranoico y paralizante (Stach, 2021).

Esos son los sentimientos que pretenden trasladar Sighet o el monumento conmemorativo de Hohenschönhausen en Berlín, uno de los puntales de la imagen de la RDA como opresivo contexto de control o *Stasiland* (Leeder, 2009). Uno de sus folletos divulgativos subraya esa naturaleza represiva desde su genealogía histórica –primero fue campo

<sup>6</sup> Véase la página web del museo, disponible en: <https://www.muzeum20stoleti.cz/o-nas/> [consultada 19 enero 2022].

soviético, después un penal gestionado por la Stasi—. Pero, ante todo, resalta su siniestra espectacularidad gracias al claustrofóbico espacio del *U-Boot*: «celdas [construidas por los prisioneros] en el sótano de la antigua cantina». «Las estancias, frías y húmedas, solo disponían de un camastro de madera y un cubo. Día y noche permanecía una bombilla encendida»<sup>7</sup>. Los materiales promocionales dedicados a la imponente prisión de Patarei en Tallin abundan en la misma significación. Se prevé que en 2025 ahí abrirá sus puertas, con el patrocinio de una institución privada, un centro dedicado a las víctimas del comunismo. Junto a una iconografía lúgubre y destaralada, el proyecto exalta el simbolismo como sitio de represión totalitaria hasta ahora velado<sup>8</sup>. La promoción del Shtëpia me Gjethe (Museo Nacional de las Escuchas o Casa de las Hojas) abierto en Tirana en 2017, reitera una idéntica sensación de secretismo y misterio, en este caso en una pequeña clínica de obstetricia construida en 1931, transformada en lugar de tortura a finales de los cuarenta y, después, en centro operativo de escuchas, interceptación y control de extranjeros<sup>9</sup>.

La ambientación siniestra define otros espacios que recrean la doble ocupación. El edificio en el que se ubica en Vilna el Genocido aukų muziejus (abierto en 1992 y reorganizado en 1997) sirvió de cuartel para la Gestapo y para la policía política soviética. Su exposición contraponen las ideas de represión —culminada en las celdas del sótano, con el patíbulo como epicentro simbólico— y resistencia nacional, un continuo que llegaría hasta 1990 nutrido por múltiples actividades activas o pasivas de disidencia (guerrilla, exilio, rechazo iconoclasta, actividades de la Iglesia católica) (Ziębińska-Witek, 2020, p. 63). Por su parte, Leópolis (Ucrania) reúne dos espacios afines: un Memorial de las Víctimas de los Regímenes de Ocupación-Prisión de Łącki, inaugurado en 2009, y el llamado Territorio del Terror-Museo Memorial de los Regímenes Totalitarios, abierto en 2019. Este último ofrece una escenografía compleja. Reconstruye una antigua prisión de tránsito de la NKVD, sita en el área del anterior gueto judío, con una estética deudora del imaginario de un campo nazi (barracones de madera o arco de entrada). Sin embargo, la colección tiende a neutralizar la huella judía —no así la polaca— y, ante todo, subraya las deportaciones de 1944-55.

Uno de los museos sobre el comunismo más populares y visitados es la Casa del Terror de Budapest. Ha sido también uno de los más criticados por museólogos o historiadores, que han denunciado un carácter *fake*, los pocos objetos de época expuestos, su espectacularidad sensacionalista o su manipuladora legitimación ideológica (Frazon y Horváth, 2002). El inmueble, sito en el centro de la ciudad, fue sede (Casa de la Lealtad) del Partido de la Cruz Flechada desde 1937 y, entre 1946-56, de diferentes estructuras de la policía política. Ese uso dual refuerza el relato del doble totalitarismo y la doble ocupación —sendas placas, en rojo y negro, se encargan de recordarlo en el vestíbulo—, aunque la narrativa carga las tintas en la represión de inspiración soviética y presenta al nazismo como preludio del comunismo. La Casa del Terror se define por la saturación simbólica, algo que sus responsables justificaron como imagen de marca de la exposición. El exotismo y otredad rusa que destilaba una sencilla lata de pepinillos en escabeche, ubicada en la *Sala de los asesores [soviéticos]*, junto a otros materiales de propaganda, bajorrelieves y emblemas de la URSS fue, al parecer, clave para conceptualizar la exhibición (Apor, 2014).

La inflación alegórica del museo se afirma desde la propia fachada, pintada en gris monocorde, con las ventanas cegadas y coronada por un alero que proyecta sobre la acera el término «terror» junto a la estrella y el emblema cruzflechado. En el interior, se suceden las escenografías espectaculares. Un tanque soviético ocupa aparatosamente el hall central, flanqueado por una inacabable galería de fotografías en las paredes laterales, identificadas genéricamente como víctimas. La ulterior sucesión de ambientes adquiere un rango de martirologio colectivo mediante el recurso simbólico a distintos dispositivos de violencia. La tenebrosa *Sala de los nazis húngaros* está presidida por una figura disecada con el rostro de Ferenc Szálasi y un fondo en azul, alusión a la ribera del Danubio, lugar de las ejecuciones de judíos del invierno de 1944-45. El suelo de la *Sala del gulag* es un enorme mapa de la Unión Soviética donde se marcan los lugares de deportación de ciudadanos húngaros. Otro espacio está protagonizado por un doble maniquí en el que, espalda con espalda, parecen fundirse el uniforme azul oscuro cruzflechado y el gris azulado del comunismo húngaro, «símbolos de la continuidad de la dictadura» (*Terror Háza*, s.f., p. 33). La *Sala de los años cincuenta* metaforiza el poder del partido con un atrezo en rojo, presidido por los retratos de Lenin, Stalin y Mátyás Rákosi, sobre una sarcástica urna, también roja. Un cortinaje negro vela

7 Gedenkstätte Berlin-Hohenschönhausen. Berlín, 2016.

8 El lema que figura en la página web es *Patarei kui sūmbol* (Patarei como un símbolo). Disponible en: <https://patareiprison.org/et/ajalugu/patarei-kui-sumbol> [consultada 24 enero 2022].

9 House of leaves. Disponible en: [muzejgjethe.gov.al/sektoret-e-muzeut-sq/prologu-historia-e-shetepise](https://muzejgjethe.gov.al/sektoret-e-muzeut-sq/prologu-historia-e-shetepise) [consultada 28 enero 2022].

un totémico automóvil ZIM soviético del mismo color, en referencia a la tenebrosa omnipresencia policiaca. El blanco luminoso caracteriza, en cambio, la gran cruz que domina el suelo de la *Sala de la religión*. Como si de un descenso a los infiernos se tratase, la exhibición concluye en el sótano, en el que se suceden celdas reconstruidas y una cámara de tortura, culminando con el recuerdo de 1956 y la evocación de la Hungría de los años sesenta a través de los que tuvieron que emigrar.

### 3.3. Vidas cotidianas durante el socialismo

En ciertos lugares de memoria traumática musealizados antes de 1989 domina, en cambio, una cierta ambientación congelada en el tiempo, aunque sus colecciones hayan sido objeto de profunda revisión. En estos casos no cabe hablar de pervivencia del tono glorificador de la época socialista, sino de distintas modulaciones discursivas en el compromiso presente/recreación del pasado. El memorial de Sachsenhausen, en Orianenburg (Alemania), mantiene, por ejemplo, su impronta característica, heredada de los años sesenta, de exhibición de un antiguo campo nazi. No obstante, en sus exposiciones coexisten distintos estratos de sentido. Situada en un área periférica, cuenta con una muestra reciente dedicada a su empleo como campo especial soviético nº 7 entre 1945 y 1955. El Nuevo Museo reutiliza, en cambio, muchos fondos del anterior museo dedicado a la Lucha de Liberación Antifascista de los Pueblos Europeos, creado en 1961, con abundante material propagandístico ahora resignificado en un relato dedicado a los usos de la memoria pública en la RDA. Mientras, la panorámica del campo sigue dominada por la estructura del obelisco y el grupo escultórico de René Graetz, erigidos aquel mismo año, una alegoría antifascista a la liberación soviética de prisioneros internacionales coronada por dieciocho triángulos rojos invertidos.

El compromiso presente/pasado se torna más complejo en el Muzej Jugoslavije (Museo de Yugoslavia) de Belgrado, el más visitado de Serbia. Su narrativa está marcada en la actualidad por una interpretación que no esconde el regusto nostálgico o la ambigüedad oficial respecto al reconocimiento de «Yugoslavia como herencia» (Vasiljevič y otros, 2019). El museo subsume, desde 2016, los fondos del Jugoslovenski istorijski muzej (Museo de Historia Yugoslava, creado en 1996 tras los Acuerdos de Dayton), que agrupaba, a su vez varias instalaciones de la época socialista (el Museo de la Revolución de las Naciones y las Minorías Yugoslavas, inaugurado en 1959, y el Museo 25 de Mayo, abierto tres años después e incorporado en 1982 al Memorial Josip Broz Tito, que incluía la Casa de las Flores, su lugar de enterramiento). Las piezas maestras de la colección provienen de este último, que reúne los numerosísimos obsequios recibidos por el mandatario. Compone una heterogénea mezcolanza de objetos agrupables en cuatro categorías: materiales de la memoria partisana; regalos que enfatizan su papel de estadista internacional; presentes de grupos o particulares, conexos con las prácticas de un culto popular a la personalidad, y piezas propias de la vida cotidiana, en ocasiones tan aparentemente peregrinas como la cesta de plástico de un supermercado, metáfora, no obstante, del acceso yugoslavo a una sociedad de consumo relativamente sólida.

La localidad de Eisenhüttenstadt (Alemania) es, por su parte, un museo en sí misma. Levantada a inicios de los años cincuenta como ciudad-modelo socialista con el nombre de Stalinstadt, acoge desde 1993 un centro de documentación sobre la cultura cotidiana en la RDA que sirve de depósito para decenas de miles de artefactos y testimonios orales. El Museum Utopie und Alltag (Utopía y Vida Cotidiana, reordenado en 2012) presenta una selección de esos fondos. Si bien no faltan referencias a la política oficial o a la disidencia, el foco prioritario de atención se centra en el trabajo, la educación —la exposición está instalada en una guardería activa hasta 1990, de la que se conserva buena parte de la decoración original—, la vida familiar o el ocio. La información promocional del museo afirma que pretende mostrar la «tensión entre las demandas y la realidad, entre la sociedad socialista y la vida cotidiana real»<sup>10</sup>. En todo caso, rehúye la mirada traumática. El grueso de la colección se centra en los años setenta y ochenta, no en la posguerra, y evita la espectacularidad alegórica presente, por ejemplo, en la Casa del Terror. En su lugar, se ofrece un vasto inventario de materiales con innegable aroma kitsch, que pueden leerse de diversas formas: intersticios entre cotidianidad y un entorno político fuertemente regulado, además de evidencias de un mundo extinto en el que cualquier manifestación, por banal que fuese, parece digna de ser preservada y musealizarse.

El museo Utopía y Vida Cotidiana no es el único espacio con este enfoque. De hecho, se ha calculado que en torno a 2015 existían más de una veintena de museos de temática similar en Alemania (Bach, 2017). Dicho peso debe rela-

10 Véase la página web del museo, disponible en: <https://www.utopieundalltag.de/ueber-uns/> [consultada 23 diciembre 2021].

cionarse con las estrategias de memoria pública y privada desplegadas tras la unificación, con la importancia cultural e historiográfica de los estudios sobre vida cotidiana (*Alltagsgeschichte*) y con un poso nostálgico agrisulce sobre el Este: la *Ostalgie*. Una manifestación de lindes escurridizos que aglutinaría desencanto y dificultades de adaptación a la nueva identidad alemana, escapismo y fetichismo por un mundo desvanecido. También se ha traducido en estrategia comercial de (retro)iconos socialistas, ahora resignificados y reutilizados, o en fórmula mediática de gran audiencia gracias a filmes como *Sonnenalle* (Leander Haussmann, 1999) o *Good bye Lenin* (Wolfgang Becker, 2003).

El reclamo ha dado nombre al museo N´Ostalgie (creado en 1999, trasladado en 2016 a Leipzig), una colección privada decididamente vintage. Al tiempo, dos centros –público y privado– rivalizan en Berlín en el empeño de evocar la vida diaria durante el socialismo: el Museum in der Kulturbrauerei, abierto en 2013 y el DDR Museum (Museo de la RDA), inaugurado en 2006 y publicitado como oferta inmersiva e interactiva<sup>11</sup>. La narrativa de este último no esconde el carácter esclerotizado del régimen. Dedicar cierto espacio a la represión y, con más hincapié, a la propaganda, pero las contrasta con la sensación de normalidad –e incluso, de modernidad– que parecía transmitir la vida social en los años setenta u ochenta. En este sentido, sus símbolos distintivos son el Trabant P601 o la reconstruida ambientación de una vivienda que, con la escueta comodidad del papel pintado y los muebles funcionales, evoca un clima de clase media urbana (imagen 3). Tampoco faltan una amplia muestra de bienes de consumo con envases multicolor ni las alusiones a la juventud punk, a los roles de género y la mujer trabajadora, a la oferta televisiva de entretenimiento o al pujante nudismo.



Imagen 3. Reconstrucción de un ambiente doméstico, Museo de la RDA en Berlín

Fotografía del autor (2018).

<sup>11</sup> Véase la página web del museo, disponible en: <https://www.ddr-museum.de/de/sammlung/ausstellung> [consultada 5 febrero 2022].

#### 4. CONCLUSIONES

El éxito del Museo de la RDA ha impulsado otros proyectos privados equiparables que aluden al peculiar Estado del bienestar –de protección social y consumismo– en su versión socialista. El Museo de la Vida Cotidiana en la República Popular de Polonia (Varsovia, 2013) reconstruye ambientes de una vivienda estándar o de una tienda de alimentos de los años setenta. El Crveni povijesni muzej (Museo de la Historia Roja, Dubrovnik, 2019) se ubica en una antigua fábrica que acabó dedicada a la producción de armamento durante las guerras yugoslavas. Su página web lo presenta como antídoto ante un «pasado complejo», la polarización, la «falta de discusión sensata» y la amnesia interesada sobre un país que nació y murió «entre guerras despiadadas»<sup>12</sup>. Su exposición alude a la Liga de los Comunistas y a la policía política yugoslava, pero sobre todo al rock balcánico, la educación sexual y los espacios domésticos. O muestra al automóvil Yugo Tempo con la misma carga alegórica que el Museo de la RDA hace con el Trabant, en ambos casos símbolos familiares y desenfadados, en las antípodas del tenebroso ZIM soviético expuesto en la Casa del Terror. Más inmersiva aún es la exhibición de The Red Flat (El Piso Rojo, Sofía, 2019), un apartamento en el que el visitante puede fregar los platos, fumar un cigarrillo BT y tomar una cerveza Pleven. En otra muestra, el Museo Ferestroika (Bucarest, 2019), deambula por una vivienda de los años de Ceaușescu mientras come bocadillos o bebe achicoria. Y en una vuelta de tuerca definitiva, en el Museo Yugodom (Belgrado, 2013), el viajero puede pernoctar rodeado de una nostálgica y apacible estética retro. Una metáfora de la calma que antecedió a la tormenta desatada durante los años noventa, algo prefigurado en el popular chiste de la época yugoslava: «Nakon Tita, Titanik» («Después de Tito, el Titanic») (Jović, 2009, p. 44).

Durante la invasión rusa de Ucrania han seguido ondeando las enseñas de ambos países, junto a la alemana y la bielorrusa, ante el berlinés Deutsch-Russisches Museum (Museo Alemán-Ruso). Su dirección abogó por mantener la cooperación. Las cuatro naciones patrocinan este lugar de memoria en el que la Wehrmacht se rindió el 9 de mayo de 1945. No dejaba de ser chocante que un centro dedicado a la guerra –a la II Guerra Mundial como lucha de aniquilación– hiciese una llamada así<sup>13</sup>. Pero lo cierto es que el conflicto ruso-ucraniano ha radicalizado muchas visiones comentadas en las páginas anteriores. Es un aspecto que cabe relacionar con algo que, por limitaciones de espacio y coherencia temática, no ha podido abordarse aquí: las claves de la memoria rusa y la instrumentalización presentista de determinados mitos soviéticos, particularmente desde 2012-2014, con el conflicto en el Donbás y la ocupación rusa de Crimea. Un relato que entremezcla ecos zaristas, el nacionalismo estatista neoconservador y la exaltación de la Gran Guerra Patria.

Este artículo ha propuesto una mirada selectiva sobre estrategias simbólicas y su capacidad de plasmar la inconcreta etiqueta de comunismo. Los museos que hemos comentado centrados en la memoria traumática practican una desnacionalización de la experiencia del socialismo real, explicándolo como producto importado. En cambio, aquellos interesados por la vida cotidiana lo renacionalizan y caracterizan como producto propio. Situados ya en el marco general de la memoria transnacional europea es necesario contrastar esas estrategias con otras perspectivas. Muchos museos del Este aluden a la dimensión totalitaria. Pero en el espacio público francés, italiano y español subsiste un imaginario opuesto: los partidos comunistas entendidos como herramientas cruciales en la Resistencia o el antifranquismo, en la construcción democrática de posguerra o en la Transición española. Un contraste que exige futuras reflexiones comparativas, atentas a lo que Otto Neurath ha llamado los «símbolos elocuentes» (Schlögel, 2021, p. 480). Pero esa es otra historia.

#### 5. AGRADECIMIENTOS

Resultado del proyecto PID2020-116323GB-I00 (MICINN).

12 Véase la página web del museo, disponible en: <https://www.redhistorymuseum.com/> [consultada 26 enero 2022].

13 Statement des Museums Berlin-Karlshorst zum Angriff auf die Ukraine vom 24.2.22 (Declaración del Museo Berlin-Karlshorst sobre el ataque a Ucrania del 22 de febrero de 2022). Disponible en: <https://www.museum-karlshorst.de/kampagne> [consultada 12 marzo 2022].

## 6. REFERENCIAS

- Agapii, Adriana. 4 noviembre 2011. Turismul roșu—pe urmele lui Ceaușescu. *Moldova.org*. Disponible en: <https://www.moldova.org/turismul-roșu-pe-urmele-lui-ceaușescu-226333-rom/>.
- Alamillos, Alicia, 21 febrero 2020. La historiadora Maria Schmidt. *El Confidencial*. Disponible en: [https://www.elconfidencial.com/mundo/europa/2020-02-21/maria-schmidt-filosofa-cabecera-orban\\_2446364/](https://www.elconfidencial.com/mundo/europa/2020-02-21/maria-schmidt-filosofa-cabecera-orban_2446364/).
- Apor, Péter (2010). Eurocommunism. Commemorating Communism in Contemporary Eastern Europe. En: Magorzata Pakier y Bo Strath (eds.). *A European Memory? Contested Histories and Politics of Remembrance*. Nueva York: Berghahn Books, pp. 233-245.
- Apor, Péter (2014). An Epistemology of the Spectacle? Arcane Knowledge, Memory and Evidence in the Budapest House of Terror. *Rethinking History*, 18 (3), 328-334.
- Assmann, Aleida (2007). Europe: A Community of Memory? *Bulletin of the German Historical Institute*, 40, 11-26.
- Bach, Jonathan (2017). *What Remains. Everyday Encounters with the Socialist Past in Germany*. Nueva York: Columbia University Press.
- Bădică, Simina (2011). The Black Hole Paradigm. Exhibiting Communism in Post-Communist Romania. En: Corina Dobos y Marius Stan (eds.). *History of Communism in Europe, I. Politics of Memory in Post-Communist Europe*. Bucarest: Zeta Books, pp. 83-101.
- Baločkaitė, Rasa (2015). The New Culture Wars in Lithuania: Trouble with Soviet Heritage. *Cultures of History Forum*. Disponible en: <https://www.cultures-of-history.uni-jena.de/debates/the-new-culture-wars-in-lithuania>.
- Blažek, Petr (2022). *Rok Zázraků*. Praga: Muzeum paměti XX století. Disponible en: <https://www.muzeum20stoleti.cz/>.
- Blažek, Petr y Kalous, Jan (2021). *Rudé století: Století dějin Komunistické strany Československa*. Praga: Muzeum paměti XX. století-Museum Kampa.
- Bertsch, George C. y Hedler, Ernst (1990). *SED. Stunning Eastern Design*. Colonia: Taschen.
- Bryman, Alan (2004). *The Disneyization of Society*. Londres: Sage.
- Bukovská, Karolína (2020). Museum or Tourist Attraction? The Museum of Communism in Prague. *Cultures of History Forum*. Disponible en: <https://www.cultures-of-history.uni-jena.de/exhibitions/museum-or-tourist-attraction-the-museum-of-communism>.
- Courtois, Stéphane y otros autores (1998). *El libro negro del comunismo. Crímenes, terror, represión*. Madrid: Espasa.
- Cristea, Gabriela y Radu-Bucurenci, Simina (2007). Raising the Cross-Exorcising Romania's Communist Past in Museums, Memorials and Monuments. En: Oksana Sarkisova y Péter Apor (eds.). *Past for the Eyes: East European Representations of Communism in Cinema and Museums after 1989*. Budapest: CEU Press, pp. 275-305.
- Horváth, Zsolt K. (2008). The Redistribution of the Memory of Socialism. Identity Formations of the «Survivors» in Hungary after 1989. En: Oksana Sarkisova y Péter Apor (eds.). *Past for the Eyes. East European Representations of Communism in Cinema and Museums after 1989*. Budapest: CEU Press, pp. 247-273.
- De Groot, Jerome (2009). *Consuming History. Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture*. Londres: Routledge.
- Dreyer, Nicolas (2018). Genocide, Holodomor and Holocaust Discourse as Echo of Historical Injury and as Rhetorical Radicalization in the Russian-Ukrainian Conflict of 2013-18. *Journal of Genocide Research*, 20 (4), 545-565.
- Frazon, Zsofia y Horváth, Zsolt (2002). A megsértett Magyarország. A Terror Háza mint tárgybemutató, emlékmű és politikai rítus. *Regio*, 13, 303-347.
- lordachi, Constantin (2021). Remembering versus Condemning Communism. Politics of History and «Wars of Memory» in East European Museums. En: Constantin lordachi y Péter Apor (eds.). *Occupation and Communism in Eastern European Museums. Re-visualizing the Recent Past*. Londres: Bloomsbury, pp. 15-50.
- lordachi, Constantin y Ápor, Peter (2021). Studying Museums of Communism: Recent Trends and Perspectives. En: lordachi, Constantin y Apor, Péter (eds.). *Occupation and Communism in Eastern European Museums. Re-visualizing the Recent Past*. Londres: Bloomsbury, pp. 1-14.
- Jović, Dejan (2009). *Yugoslavia. A State that Withered Away*. West Lafayette: Purdue University.
- Judt, Tony (2008). Demasiado Holocausto mata al Holocausto. *Le Monde Diplomatique*, 154: 12-13.
- Katz, Dovid. 30 septiembre 2010. Why red is not brown in the Baltics. *The Guardian*, pp. 8-9.
- Kudela-Świątek, Wiktoria (2020). The lieux de mémoire of the Holodomor in the Cultural Landscapes of Modern Ukraine. En: Anna Wylegała y Matgorzata Głowacka-Grajper (eds.). *The Burden of the Past. History, Memory and Identity in Contemporary Ukraine*. Bloomington, Indiana University Press, pp. 49-76.
- Laczó, Ferenc (2008). The Many Moralists and the Few Communists. Approaching Morality and Politics in Post-Communist Hungary. En: Michal Kopeček (ed.). *Past in the Making. Historical Revisionism in Central Europe after 1989*. Budapest: CEU Press, pp. 145-156.
- Leeder, Karen (ed.) (2009). From Stasiland to Ostalgie. The GDR Twenty Years Later. *Oxford German Studies*, 38, 3.
- Lennon, John y Fooley, Malcolm (2000). *Dark Tourism. The Attraction of Death and Disaster*. Londres: Continuum.
- Norris, Stephan M. (2020). From Communist Museums to Museums of Communism. En: Stephen M. Norris, *Museums of Communism. New Memory Sites in Central and Eastern Europe*. Bloomington: Indiana, University Press, pp. 1-16.
- Proteau, Jasmine (2016). Shades of Red, Shades of Grey. The Role of Cultural Context in Shaping Museums of Communism. *The I-Journal*, 1, 2. Disponible en: <https://thejournal.ca/index.php/ijournal/article/view/27078/20072>.
- Pušnik, Maruša (2019). Media Memorial Discourses and Memory Struggles in Slovenia: Transforming Memories of the Second World War and Yugoslavia. *Memory Studies*, 12 (4), 433-450.
- Radonić, Ljiljana (2018). From «Double Genocide» to «the New Jews»: Holocaust, Genocide and Mass Violence in Post-

- Communist Memorial Museums. *Journal of Genocide Research*, 20, 4, 510-529.
- Radonić, Ljiljana (2020). Our vs. Inherited Museums. PiS and Fidesz as Mnemonic Warrior. *Südosteuropa*, 68, 44-78.
- Řehořová, Irena (2021). Visual Symbols, Democracy and Memory: The Monument of Ivan Stepanovich Konev and the Memory of Communism in the Czech Republic. *Memory Studies*, 14 (6), 1241-1254.
- Rindzevičiūtė, Egle (2018). Boundary Objects of Communism. Assembling the Soviet Past in Lithuanian Museums. *Ethnologie Française*, 170 (2), 275-286.
- Sawyer, Andrew (2014). National Museums in Southeast Europe: (En)countering Balkanism? *International Journal of Politics, Culture, and Society*, 27, 115-127.
- Scribner, Charity (1999). From the Collective to the Collections: Curating Post-Communist Germany. *New Left Review*, 137, 137-149.
- Stach, Sabine (2021). Tracing the Communist Past: Toward a Performative Approach to Memory in Tourism. *History & Memory*, 33 (1), 73-109.
- Subotić, Jelena (2020). The Appropriation of Holocaust Memory in Post-Communist Eastern Europe. *Modern Languages Open*. Disponible en: <https://www.modernlanguagesopen.org/collections/special/global-crisis-in-memory/>.
- Terror Háza (s.f.). Budapest: Terror Háza.
- Todorova, Maria (1997). *Imagining the Balkans*. Oxford: Oxford University Press.
- Todorova, Maria y Gille, Zsuzsa (2010). *Post-Communist Nostalgia*. Nueva York: Berghahn.
- Vasiljevič, Marija y otros (2019). Predistorija: Osnova za razumevanje Muzeja Jugoslavije. *Muzej Jugoslavije*. Disponible en: <https://www.muzej-jugoslavije.org/predistorija-osnova-za-razumevanje-muzeja-jugoslavije/>.
- Velinkoja, Mitja (2008). *Titostalgia. A Study of Nostalgia for Josip Broz*. Ljubliana: The Peace Institute.
- Weekes, Lorraine (2017). Debating Vabamu: Changing names and narratives at Estonia's Museum of Occupations. *Cultures of History Forum*. Disponible en: <https://www.cultures-of-history.uni-jena.de/debates/debating-vabamu>.
- Ziębińska-Witek, Anna (2020). Musealization of Communism, or How to Create National Identity in Historical Museums. *Muzeologia a Kulturne Dedicstvo*, 8 (4), 59-72.
- Zombory, Máté (2017). The Birth of the Memory of Communism: Memorial Museums in Europe. *Nationalities Papers*, 45, 1028-1046.