

**LA MEMORIA DE LA SHOÁ.
Un desafío para la arquitectura**

Arq. Gastón Boero

Decano

Facultad de Arquitectura

Universidad ORT Uruguay

9 de octubre de 2007

LA MEMORIA DE LA SHOÁ. Un desafío para la arquitectura

Los casos del Monumento en Memoria de los Judíos Asesinados de Europa y del Museo Judío en Berlín

Introducción

Después de la caída del Muro de Berlín en noviembre de 1989 Alemania comenzó un proceso de reunificación social, política y económica aún en curso y Berlín, su ciudad estado capital, extendió a buena parte de la urbe un proceso de renovación y consolidación de su tejido urbano que durante muchos años estuvo dividido por algo más que un muro, por dos maneras muy diferente de construir la realidad, de vivir y hacer ciudad, y cuyas expresiones pueden verse aún hoy en las mudas y grises o coloridas y bulliciosas calles y avenidas, plazas y parques y edificios públicos y privados.

En ese proceso de construcción y reconstrucción de la ciudad aún en marcha, que impresiona por su dinamismo y aparente perpetuo cambio¹, y que induce a pensar en una sociedad decidida a crear un presente que supere algunas de las categorías sobre las que se construyeron los últimos capítulos de su historia se destacan dos obras: el Monumento en Memoria de los Judíos Asesinados de Europa y el Museo Judío. Y destacan, más allá de su tamaño, ubicación y diseño --fueron ideadas por dos arquitectos influyentes del contexto mundial contemporáneo como los son Peter Eisenman y Daniel Libeskind-- porque construyen dos lugares de referencia ineludibles para una discusión aún en curso: ¿cuál es el lugar que ocupa en la Alemania de hoy el recuerdo de la Shoá y cuál el lugar del pueblo judío?

Sin duda que hablar de estas obras implica remitir la reflexión a dos temas generales, por una parte a la relación entre judíos y alemanes hoy, a más de sesenta años del fin en Europa de la Segunda Guerra Mundial, y por otra a la construcción del recuerdo o memoria de la Shoá y su manera eficiente para despertar el interés intelectual y la necesaria tolerancia de la que habla Martin Walser² que mantenga atenta nuestra conciencia para evitar aquello que Primo Levi expresó: “*it happened, therefore it can happen again: this is the core of what we have to say*” (Levi, 1988)³

No obstante, en esta conferencia no pretendo abordar estos temas sino otros a los que estas dos obras también remiten. Me refiero a aquellos vinculados a la manera cómo la arquitectura y el diseño enfrentan el desafío de idear y construir objetos y espacios con el propósito de representar y recordar la Shoá. Y si bien no se trata de un análisis diacrónico,

¹ Del que da cuenta Karl Scheffler, “(Berlín is) condemned to perpetual development and never being finished”, (Schlör, 2005, pág.38) De hecho, cualquier visitante que recorra Berlín hoy tendrá esa imagen de construcción permanente, fácilmente asociable a un proceso de cambio constante.

² WASLER, Martin citado en FRIEDLER, Egon. *Un museo para la polémica*. 2001. [online] [citado 10 Julio 2007] Disponible en Internet: <http://www.hagshama.org.il/es/recursos/print.asp?=821>

³ También citado en *Memorial to the Murdered Jews of Europe* [DVD-ROM] Berlín: MMCD, Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas, (s.f.)

capaz de ubicar estos diseños, con sus simbolismos y estéticas particulares, en un proceso que se extienda en el tiempo y en la geografía, sí resulta representativo de cómo hoy la arquitectura de vanguardia enfrenta y resuelve este desafío. Porque pensar en un hecho arquitectónico o artístico capaz de simbolizar un episodio tan oscuro de la historia del hombre, tan incomprensible como inaceptable, tan aberrante como doloroso, un episodio que jamás debió haber formado parte de la historia, es sin duda alguna un desafío. Por ello, cualquier diseño que se proponga no puede contemplar o satisfacer las expectativas, las demandas individuales, que cada uno de nosotros tiene sobre cómo representar la Shoá o qué significados transmitir o enfatizar con el diseño.

A esta discusión se enfrentó de lleno la primer obra que analizaremos hoy, el Monumento en Memorial de los Judíos Asesinados de Europa del arquitecto norteamericano Peter Eisenman.

MONUMENTO EN MEMORIA DE LOS JUDÍOS ASESINADOS DE EUROPA

La Shoá y la construcción de su recuerdo desde el intelecto

Antecedentes

Tal como lo relata la periodista Lea Rosh⁴, al terminar de producir un documental para la televisión sobre la Shoá con el historiador Eberhard Jäckel a finales de los ochenta, éste le sugirió la idea de erigir un memorial en territorio alemán a los judíos asesinados bajo la dictadura Nazi. Así en un debate el 24 de agosto de 1988, Rosh hace pública la idea de su construcción en el terreno del Palacio Prinz Albrecht ocupado por la Gestapo durante la Segunda Guerra mundial (Schlör, 2005) y poco después, con la participación de ambos, se crea una asociación civil con el fin de promover la construcción de un monumento a los judíos asesinados de Europa.

Inmediatamente comenzó una polémica sobre la pertinencia de erigir un memorial sólo a las víctimas judías. Las etnias Sinti y Roma hacen sentir su voz sobre el olvido que se haría sobre el genocidio de la gente comúnmente llamada gitana, de la misma manera que hicieron sentir su protesta los homosexuales, los discapacitados, los prisioneros de guerra, los negros y los prisioneros políticos. A esta polémica se sumaron también algunos miembros de la colectividad judía que cuestionaban la pertinencia de construir un memorial en un lugar diferente a los auténticos, es decir, diferente de aquellos donde la masacre fue perpetrada, como los sitios donde se emplazaron los campos de concentración, o instrumentada, como los lugares de Berlín donde, por ejemplo, se realizaban las deportaciones de los judíos o donde la Solución Final fue acordada; lugares éstos en los que, mientras se procesaba esta polémica, se erigieron elementos de recordación particulares (Bernau, 2005; Schlör, 2005)

Esta discusión, aún abierta en ciertos aspectos, terminó con la resolución del Parlamento Federal Alemán de erigir un memorial exclusivamente para los judíos asesinados de

⁴ ROSH, Lea. En: *Memorial to the Murdered Jews of Europe* [DVD-ROM] Berlín: MMCD, Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas, (s.f.)

Europa. Al parecer, los argumentos que incidieron en esta decisión es que si bien es cierto que no sólo los judíos fueron víctimas del nazismo, sí fueron los únicos en sufrir un intento de exterminio completo, superando en número de víctimas a cualquiera de los otros crímenes del Nazismo. Por otra parte, tal como Rosh⁵ lo señaló, la intención de construir este memorial no era la de competir o sustituir a los memoriales o recordatorios de los lugares auténticos sino contar con un lugar que, a la manera de un cenotafio, recuerde no sólo a los judíos asesinados en los campos de concentración sino a todos aquellos que, además, fueron asesinados en las calles, viviendas particulares, bosques y demás lugares de toda Europa.

En Abril de 1994 se designa el lugar que ocuparon los Jardines Ministeriales, próximo a la Puerta de Brandeburgo, como el lugar para el emplazamiento del memorial y se llama a un concurso artístico organizado por el Ministerio Federal del Interior, la Oficina de la Ciencia, Investigación y Cultura del Senado Alemán, y el grupo promotor (Schlör, 2005)

Un año después, en marzo de 1995, se hace público el resultado del concurso, al que se presentaron 528 propuestas, donde compartieron el primer lugar la propuesta del equipo de Jakob-Marks y la del equipo de arquitecto Simon Ungers. La propuesta de Jakob-Marks consistía en una única masa de hormigón de siete metros de alto, levemente inclinada que ocupaba todo el predio, equivalente a dos manzanas de nuestra ciudad, unos 20000 metros cuadrados aproximadamente, donde se inscribían los nombres de las víctimas conocidas y se dejaba suficiente espacio para recordar, y quizá inscribir en algún momento, los nombres aún desconocidos. La propuesta de Ungers incluía una masa de dimensiones similares con estructura de hierro aunque con forma de T donde se inscribían los nombres de los campos de concentración (Bernau, 2005)

Inmediatamente surgieron críticas de historiadores, de personalidades de la comunidad judía, de políticos, y se desencadenó una nueva polémica, o la continuación de la anterior que llevó al Parlamento Alemán, en abril de 1996, a realizar un nuevo concurso, ahora por invitación, de manera de asegurarse la participación de destacadas figuras de la arquitectura y el arte, quizá con la intención de encontrar una solución que pudiera “meet, or at least reflect, the crazy, often contradictory expectations vested in this memorial” (Frahm, K.; Wefing, H., 2005, pág.7)

En junio de 1997 son seleccionadas finalistas cuatro propuestas y obtienen una recomendación especial dos de ellas, la de Peter Eisenman y Richard Serra, consistente en una grilla de 4000 piezas de hormigón a la maneja de estelas con una altura máxima de 7 mts. en alguna de ellas y la de Gesine Weinmiller consistente en una estrella de David partida. Las otras dos eran el mástil de acero especial con la pregunta ¿Por qué? de Jochen Gerz, y la gran escultura denominada “Stone Breath” de Daniel Libeskind. A lo largo de los meses siguientes quedó claro que la propuesta de Eisenman era la elegida aunque se le hicieron observaciones que derivaron, por una parte en la renuncia de Serra, y por otra en un ajuste que reducía de 4000 a 2711 las estelas de hormigón y de 7 a 4,5 mts. la altura máxima de alguna de ellas. (Bernau, 2005)

⁵ ROSH, Lea citdo en (Bernau, 2005)

No obstante estos ajustes la polémica seguía vigente y amenazaba con frenar una vez más la iniciativa de erigir el memorial que tuvo su último aporte de la mano del entonces Ministro de Cultura Alemán, Michael Naumann. Su aporte termina con la creación de un Centro de Información que pretende superar la abstracción de la propuesta de Eisenman y promover acciones de intercambios y cooperación con los otros dos grandes memoriales, Yad Vashem y el Holocaust Memorial Museum en Washington (Frahm, K.; Wefing, H., 2005) Así el 25 de junio de 1999 el Parlamento Alemán aprueba la construcción de la propuesta y el 1º de abril de 2003, cuatro años más tarde, comenzó la obra.

En octubre de ese año surge una nueva polémica, ahora por la contratación de la empresa Degussa, lo que obligó a detener las obras hasta noviembre de ese mismo año. Las estelas de hormigón poseen un recubrimiento exterior que además de definir su geometría de manera perfecta, las protege contra los graffitis. La empresa a la que se le encargó su recubrimiento fue Degussa, empresa que durante el régimen Nazi comercializó el oro y las joyas que les fueron robados y quitado a los judíos. Degussa, además, tiene una empresa filial, Degesh, que produjo el gas Ziklon B utilizado en las cámaras de gas de los campos de concentración. Esta discusión terminó con la decisión del presidente de la comisión encargada de supervisar la obra y presidente del Parlamento Alemán, Wolfgang Thierse, de no rescindir el contrato con Degussa y seguir adelante con los trabajos. Más allá de las razones invocadas en su momento --entre las que figura, quizá con mayor importancia, la actitud de la empresa, diferente de muchas otras también vinculadas con el nazismo durante la Guerra, de colaborar activamente con los fondos para quienes realizaron trabajos forzados-- la decisión generó controversias.⁶

Finalmente la obra fue inaugurada el 10 de mayo de 2005, y dos días más tarde quedó abierta al público.

El Sitio

Se trata de una manzana de forma trapezoidal, ubicada a escasos metros del centro político del Estado Alemán, identificado por el emblemático edificio del Parlamento cuya cúpula de cristal es diseño del arquitecto inglés Norman Foster. También está próximo a los lugares que simbolizan y forman parte de la vida económica, social y cultural de la ciudad como los son la Postdamer Platz, Tiergarten Park y la Paris Platz con la Puerta de Brandemburgo y la avenida Unter den Linden.

El predio de 19073 m² linda hacia al *norte* con las embajadas de USA y Gran Bretaña, el Hotel Adlon, y la Academia de Arte; hacia el *este* con edificios de viviendas construidos durante la guerra fría en el territorio que pertenecía al Berlín del Este; hacia el *sur* con edificios de la década de los noventa sedes de algunos de los estados alemanes ubicados en el predio que ocupó la Vieja y la Nueva Cancillería del régimen Nazi; y hacia el *oeste* con el parque Tiergarten (Bernau, 2005)

⁶ Esta información aparece contenida en cualquier publicación sobre el memorial así como en casi todos los informes de prensa de la época.

El terreno se ubica en lo que fueron los Jardines Ministeriales, esto es parte de los jardines de un grupo de mansiones construidas en el siglo 18 en estilo Barroco sobre la calle Wilhelmstrasse, que fueron convertidas en edificios públicos durante el siglo XIX. Allí estaban el Ministerio de Alimentos y Agricultura y la Vieja Cancillería que completaba el edificio de la Nueva Cancillería, ubicado mayoritariamente con frente a la calle Vobstrasse. El Ministerio de Finanzas estaba ubicado en la esquina sur de Wilhemplatz, al otro lado de la calle Wilhelmstrasse, en tanto que el Ministerio de Propaganda ocupaba la esquina opuesta casi enfrente de la Vieja Cancillería, donde Joseph Goebbels tenía su mansión y un búnker, descubierto en enero de 1998.⁷ El famoso búnker de Hitler estaba ubicado “a unos 200 o 300 metros al sur del terreno, cerca de la calle Vobstrabe.”⁸

Es indiscutible el valor simbólico de la decisión de erigir un memorial en recordación de los Judíos Asesinados de Europa prácticamente sobre los cimientos del lugar donde se ideó la Shoá, un lugar que fue y es céntrico en Berlín. Es simbólico al demostrar que aquellos que fueron brutales e injustamente asesinados, priman sobre el poder que intentó aniquilarlos; es simbólico al celebrar la vida en el lugar donde se celebró la muerte; es simbólico pues el ubicar el recuerdo de la Shoá en pleno centro de la vida social, política y económica de la ciudad puede ser tomado como una correspondencia tardía al papel de amante no correspondido de la colectividad judío berlinesa de la que habla Jacob Boas.⁹ Se podrán discutir, y de hecho se discuten, los efectos de tal decisión con relación a su eficacia para mejorar el vínculo entre judíos y alemanes o en su efectividad para recordar la Shoá y mantener atenta nuestra consciencia. Pero lo que no se puede discutir es que se trata de un emplazamiento cargado con un fuerte valor simbólico.

El proyecto de Peter Eisenman

El proyecto finalmente propuesto por Eisenman consiste en un “campo de estelas”, que ocupa toda la superficie del predio 19073 m², y un Centro de Información subterráneo, ubicado en la esquina sur este con una superficie de 1096 m².

El campo de estelas

El campo de estelas está formado por un suelo levemente ondulando en ambas direcciones, a la manera del movimiento que se produce en la superficie del agua con una ola, sobre el que se ubicaron 2711 estelas de hormigón siguiendo la geometría de una trama de base rectangular. Cada estela mide 0,95 mts. de ancho y 2,38 mts. de largo con una altura variable, según su posición en la trama, pero nunca mayor a 4,7 mts. Las estelas dejan pasos en una y otra dirección de 0,95 mts., apenas el ancho suficiente para que pase una silla de ruedas pero que no permite que dos personas lo recorran una al lado de la otra.

⁷ (Bernau, 2005); THE BERLIN GOVERNMENT DISTRICT. [online] [citado 10 Julio 2007] Disponible en Internet: <http://www.neue-reichskanzlei.de/adressenliste-DBR-E.htm>

⁸ *Monumento en Memoria de los Judíos Asesinados de Europa* [Folleto] Berlín: Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas, (s.f.)

⁹ BOAS, Jacob. ¿Alemania o la diáspora? Las percepciones fluctuantes de la colectividad judeo-alemana durante el período Nazi (1933-1938) En: (BANKIER, et. al., 2004)

Cada estela posee su propia cimentación que le otorga una inclinación variable entre 0,5 y 2 grados respecto del plano horizontal¹⁰.

Esta doble variación, altura e inclinación, permite que si bien similares en su geometría y acabado, cada estela posea rasgos propios que las diferencian unas de otras. Si se repasa el procedimiento constructivo utilizado en la obra veremos que las estelas fueron fabricadas en taller, donde la única diferencia fue la altura, y luego se trasladaron a la obra donde fueron colocadas en su lugar definitivo con una inclinación propia. De esta manera, quien observe el conjunto descubre que, más allá de una primera impresión de homogeneidad, de repetición, de masividad, subyacen rasgos particulares que caracterizan a cada una de las estelas brindando un nivel de individualidad por debajo del grupal. Es cierto que esos rasgos exigen una lectura atenta de nuestros sentidos pues desafían nuestra observación pero como veremos esta actitud de desafío intelectual, perceptivo e interpretativo es uno de los rasgos característicos de la obra.

Eisenman en alguna oportunidad expresó sobre su diseño que “la enormidad y el horror de la Shoá es tal, que intentar representarla con significados tradicionales es inevitablemente inadecuado” (Frahm, K; Wefing, H., 2005, pág.9) Certeza que lo lleva a una consciente actitud de renuncia no sólo al uso de motivos directamente asociados a la Shoá y a la tradición judía sino a todo significado, tal como él mismo lo dejó en claro al expresar que la cantidad de estelas, las 2711, no significa nada¹¹. Pero esta decisión no sólo es la mayor fortaleza del proyecto --y una de las razones que lo llevó a navegar con éxito entre expectativas enfrentadas y años de encendidas polémicas-- sino la decisión con mayor carga de significación. Porque así como nos resulta difícil entender el significado de la Shoá en la historia del hombre y del pueblo judío, este memorial nos desafía de la misma manera: su significado debe ser construido por cada uno de nosotros; somos nosotros los que debemos fundamentarlo y encontrar las razones que expliquen nuestros sentimientos. Por ello, como lo señala Heinrich Wefing (Frahm, K.; Wefing, H., 2005), quien lo visite con la expectativa de encontrar una explicación o una indicación de cómo entender el recuerdo de la Shoá, de cómo pensarlo y sentirlo, se verá decepcionado cuando no provocado por un espacio de escala monumental que, a la manera de un espejo, nos enfrenta a nosotros mismos con nuestros pensamientos y reflexiones.

Esta acción de reflejo de nosotros mismos en la obra hace que la búsqueda de significados recaiga en la experiencia y educación de cada observador, un juego peligroso, desafiante cuando no intolerable. A diferencia de lo que sucede cuando se contempla la exposición de un objeto auténtico --el cual de por sí está cargado con la significación y representación de los hechos que recuerda y de los cuales ese objeto es un testigo o sobreviviente-- el observador no puede guardar una actitud pasiva y dejarse impactar por los mensajes transmitidos por el objeto. Por el contrario, es instigado a la construcción de significados que sólo pueden hacerse desde la experiencia y o desde la educación. Y cuando la experiencia y la educación no llenan aquel vacío sólo cabe esperar la indiferencia o el

¹⁰ Tomado de los volantes de información y del DVD del Monumento en Memoria de los Judíos Asesinados de Europa, Berlín (s.f.)

¹¹ *Monumento en Memoria de los Judíos Asesinados de Europa* [Folleto] Op. cit.

rechazo que, paradójicamente, serán fundamentados con la misma energía y entusiasmo que nos es demandada para la construcción de aquellos significados asociados a la Shoá.

Y para lograr las condiciones que permitan esa introspección el proyecto apela a la escala, al ancho de los pasajes, a la altura máxima de las estelas en los puntos medios o centrales de la obra, que atenúan los ruidos de la ciudad y nos dejan en solitario con nuestros pensamientos; y renuncia a los puntos de vista privilegiados desde donde tener una comprensión global de la obra. Porque el memorial obliga a que sea recorrido en una y otra dirección, en las distintas estaciones del año y en los distintos momentos del día, para descubrir visiones, puntos de vista y experiencias que nos permitan construir nuestra idea sobre la Shoá.

Pero incluso la conclusión de este último pensamiento parece ser cuestionada por la abstracción del campo de estelas. Wefing señala con acierto (Frahm, K; Wefing, H., 2005) que no existe aquí ninguna inscripción, ningún gesto u elemento que nos dé una pista de qué se recuerda o a quién está dedicado y por ende, para un hipotético turista desprevenido, esta parte del Memorial bien podría estar recordando cualquier cosa, por ejemplo a los soldados alemanes o aliados caídos durante la Guerra, y podría establecer con él un vínculo sólo a partir de una empatía estética, funcional o espacial. De hecho el memorial puede servir para que los niños jueguen a las escondidas, como lo señaló Wolfgang Thierse al celebrarse la instalación de la última estela en el 2004¹², o que los grupos se reúnan a descansar sentándose sobre las estelas más bajas o que algunas de ellas sirvan para tomar sol. El propio Eisenman da cuenta de estas consideraciones cuando expresa que le gusta pensar que la gente usara el campo de estelas para realizar pequeños atajos, incorporándolo como una experiencia cotidiana y no como un lugar santo: “I like to thin that people will use it for short cuts, as an everyday experience, not as holy place.”¹³ De hecho quien se acerque al memorial desde cualquiera de sus bordes, se encontrará con una obra que no se impone visual y simbólicamente y que, presumiblemente, sea incorporada a la experiencia de manera gradual.

En consecuencia los significados emergentes son tan variados como las posibles relaciones entre la obra y sus visitantes. Se ha dicho que el campo de estelas recuerda a los viejos cementerios de Praga o a los ondulantes campos de maíz, enfatizando con estas metáforas los sentimientos de muerte y ausencia o de vida y fertilidad. También se lo ha descripto como un bosque de piedras, como una gigantesca escultura urbana e interactiva propia del land-art, “como la ciudad de los muertos o como el libro pétreo de la memoria” (Frahm, K; Wefing, H., 2005., pág.12) Resulta evidente que tanta abstracción y vacío de significados es difícil de soportar ya que estamos acostumbrados a que todo a nuestro alrededor es portador de algún significado. Por ello quizá resultó necesario compensar aquella abstracción con algo que permitiera vincular la obra de Eisenman con la Shoá de manera directa e inequívoca. Tal idea surgió, como ya vimos, de Naumann que inicialmente habló de elementos de educación, luego de un centro con museo, biblioteca e investigación y

¹² BRECHA DIGITAL. El Monumento a los judíos asesinados [online] [citado 7 Julio 2007] Disponible en Internet: <http://www.brecha.com.uy/ShowNews.asp?Topic=9&NewsID=549&IdEdition=9>

¹³ *Berlín opens Holocaust Memorial.* [online] En: BBC News, 2005 [citado 10 Julio 2007] Disponible en Internet: <http://www.bbc.co.uk/2/hi/europe/4531669.stm>

finalmente, tras varios debates, de un Centro de Información que Eisenman diseñó por debajo del campo de estelas en el extremo sur este.

El Centro de Información

A él se accede mediante un descenso por escaleras o ascensor que llega a un hall o recepción a partir del cual se despliega una exposición en una serie de habitaciones diseñada por la arquitecta Dagmar von Wilcken siguiendo los lineamientos del diseño de Eisenman. (Bernau, 2005) A diferencia de lo que sucede en el campo de las estelas aquí no hay lugar para la interpretación sin límites o para la deriva; un pautado recorrido, cuidadosamente pensado, guía al visitante a través de una secuencia de informaciones, imágenes y voces, desplegados en cuatro espacios principales, donde la memoria deja lugar a la reconstrucción personal de lugares, situaciones y emociones que transmiten el horror e incomprensión de la Shoá. Como veremos, el Centro de Información propone una construcción de su recuerdo diferente de la de Eisenman, más cercana a la que utiliza Libeskind en el Museo Judío, esto es apelando al impacto de nuestras emociones que se ven provocadas por un diseño interior que apela al sonido, a la iluminación, a los colores y al inteligente manejo del espacio donde despliega únicamente información sobre la Shoá.

Vestíbulo

Desde el hall se comienza el recorrido a partir de un pasaje o vestíbulo que ofrece, a lo largo de en una barra horizontal sobre su pared izquierda información, con textos e imágenes, sobre los antecedentes y el desarrollo de la Shoá. En la pared posterior las miradas de seis víctimas parecen seguir los movimientos de los visitantes desde el momento en que ingresan al Vestíbulo.

Tanto la descripción contenida en los paneles con la historia de la génesis y la ejecución de la Shoá así como de las imágenes que acompañan el relato, y las miradas de los rostros en la pared del fondo contrastan abiertamente con la abstracción y apertura intelectual del campo de estelas.

Los textos que acompañan al visitante desde la entrada hasta la salida hacia la próxima sala, brindan información sobre los eventos ocurridos entre 1933 y 1945 y dan la sensación de intentar responder, o al menos dejar en nosotros la pregunta de cómo pudieron ocurrir.¹⁴

Las fotos que acompañan estos textos personalizan aquel horror y sufrimiento como lo hacen los seis rostros en la pared del fondo. Tal como lo expresa la historiadora Eva Brücker¹⁵ ellos personifican de manera ejemplar el drama individual que vivió cada uno de los seis millones de judíos asesinados y la dimensión de este drama es algo que cada visitante debe comenzar a imaginar.

Sala de las Dimensiones

¹⁴ STIFTUNG DENKMAL FÜR DIE ERMORDETEN JUDEN EUROPAS *Memorial to the Murdered Jews of Europe*. [DVD-ROM] Berlín, Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas, (s.f.)

¹⁵ STIFTUNG DENKMAL FÜR DIE ERMORDETEN JUDEN EUROPAS. Op. cit.

Y esa construcción continúa en una habitación vacía apenas iluminada desde el piso por un grupo de acrílicos que, siguiendo la geometría del campo de estelas que se desarrolla por encima, recogen los testimonios de algunas pocas víctimas, escritos momentos antes de morir. Las paredes que delimitan ese espacio nos hablan de la cantidad de judíos que fueron asesinados en cada país.

Y la manera en que se nos propone aquella construcción es a partir de experimentar en un espacio vacío el contacto directo con algunas de las víctimas a través de la lectura de una pocas líneas, aquellas que escribieron momentos antes de ser asesinadas. Algunos de los ejemplos son realmente desoladores como el caso de esta niña de quince años que le escribe a su padre despidiéndose para siempre.

Es significativo además que para poder leer estos párrafos debamos inclinar nuestra cabeza y mirar hacia abajo o directamente arrodillarnos, acciones éstas asociadas con el recogimiento y la introspección o directamente con la reverencia, en este caso, para con estas víctimas en una comunión de sentimientos hecha a mucha distancia temporal y espacial pero cercana desde el punto de vista emocional.

Queda claro, tal como lo expresa la propia diseñadora Dagmar von Wilcken¹⁶, que el objetivo de la sala es transmitir la dimensión de la Shoá a partir de la expresión individual de este drama. A partir de unos pocos testimonios debemos reconstruir la ausencia de seis millones, una tarea difícil de abarcar para nuestra mente y extremadamente desoladora para nuestro espíritu. De esta sala se pasa a la siguiente denominada de las Familias.

Sala de las Familias

Aquí, a diferencia de la anterior, las estelas parecen descender del techo e invadir el espacio de la sala, pero lo hacen sin tocar el suelo, penden del techo como si flotaran. En cada estela se despliega información con textos y fotos de algunas pocas familias, de aquellas sobre las cuales se pudo reconstruir su historia. Los individuos de cada familia, así como la propia familia, se expresan aquí directamente y parecen ser ellos mismos los que así iluminan la sala.

El diseño responde, según lo expresa Dagmar von Wilcken¹⁷, a querer transmitir la dimensión de destrucción y dispersión a que fueron sometidas todas las familias, como expresión además del intento de destruir a la sociedad judía a través de uno de sus pilares fundamentales. No obstante y a pesar de perder sus raíces, estas familias conservan entre nosotros sus memorias, sus recuerdos a la manera de un imaginario rompecabezas que flota en el espacio de nuestra memoria. De esta sala se pasa a la siguiente denominada de los Nombres.

Sala de los Nombres

¹⁶ STIFTUNG DENKMAL FÜR DIE ERMORDETEN JUDEN EUROPAS. Op. cit.

¹⁷ STIFTUNG DENKMAL FÜR DIE ERMORDETEN JUDEN EUROPAS. Op. cit.

En esta sala el visitante vuelve a estar en un espacio vacío, apenas equipados con unos pocos bancos y donde en las paredes se proyecta el nombre de una víctima por vez conjuntamente con su año de nacimiento y muerte. Una voz lee un párrafo sobre la vida de esa persona en voz alta y el visitante, en medio de aquel vacío debe recrear los lugares, emociones, la propia figura de la víctima, su color de pelo, su tez, el color de sus ojos y el momento de su muerte. 600 historias son contadas de esta manera, una décima parte del drama individual de la Shoá, seleccionadas de una base de datos más amplia disponible en el centro conmemorativo Yad Vayem y que puede ser consultada en una antesala contigua a ésta vía Internet.¹⁸

Aquí, al igual que en la sala de las dimensiones el visitante se vincula directamente con la dimensión personal e individual de la Shoá pero a diferencia de aquella las personas son recordadas por su nombre en un intento de evitar una segunda muerte, aquella causada por el olvido.

Sala de los Lugares

En esta sala se brinda información acerca de todos los lugares donde se ejecutó la Shoá lo que permite tener una idea clara de la extensión geográfica que abarcaron estos campos de exterminio. “A través de películas y materiales fotográficos históricos se exponen a modo de ejemplo 200 lugares en los que se llevó a cabo la persecución y el exterminio de los judíos europeos, entre ellos lugares de fusilamientos en masa, campos de concentración y exterminio, guetos, vías de deportación y marchas de la muerte”¹⁹

En esta sala vacía al igual que en la primera las estelas de hormigón parecen avanzar desde las paredes, a la manera del concepto arquitectónico de pilastras, generando así espacios entre ellas donde el visitante puede escuchar parte del material histórico vinculado a un sitio en un lugar relativamente recogido y separado del espacio central.

Portal de los lugares conmemorativos

El recorrido termina en un espacio de dimensiones parecidas al Vestíbulo, más pequeño, que ofrece información y contacto en línea con otros lugares conmemorativos. Tal como lo apunta Eva Brücker²⁰ era necesario evidenciar que este Centro de Información y Memorial forma parte de una amplia red de lugares conmemorativos, con los cuales se vincula activamente, y que comparte con ellos un mismo objetivo, el de mantener vivo el recuerdo intelectual y emocional de la Shoá.

Cuando el visitante finalmente sale y vuelve al campo de las estelas posee información y ha realizado un ejercicio de reconstrucción intelectual y emocional de sitios, lugares, personas y eventos que le permiten entender de una manera diferente los posibles significados del campo de las estelas. El recuerdo parece haber alcanzado un equilibrio en el uso del

¹⁸ *Monumento en Memoria de los Judíos Asesinados de Europa* [Folleto] Op. cit.

¹⁹ *Monumento en Memoria de los Judíos Asesinados de Europa* [Folleto] Op. cit.

²⁰ STIFTUNG DENKMAL FÜR DIE ERMORDETEN JUDEN EUROPAS. Op. cit.

intelecto y de los sentidos que hacen a nuestra memoria de la Shoá más fuerte, más viva y más activa.

EL MUSEO JUDÍO

La Shoá y la construcción de su recuerdo desde los sentidos

Esta obra, al igual que la anterior se enfrenta al desafío de representar la Shoá pero a diferencia de aquella, éste no es aquí el tema central, por el contrario, si algún significado ha de buscársele al edificio, y sobre el que el propio Libeskind se ha manifestado, es en relación con la historia de los judíos en Berlín, o con la historia del pueblo judío en general, que tienen en la Shoá un capítulo dramático. La otra gran diferencia refiere a la manera como deciden construir el recuerdo ambos arquitectos que refleja, además, la manera diversa de pensar y hacer arquitectura de ambos; en este caso todo el edificio desafía en primer lugar a nuestros sentidos para luego sugerir, instigar o proponer interpretaciones. Y esta diferencia es quizá lo más difícil de transmitir en una presentación como ésta, realizada geográfica y emocionalmente muy lejos de la obra. Para poder entender la manera en que Libeskind enfrenta y resuelve el problema de representar la Shoá es necesario que analicemos, al menos parcialmente, al edificio pues su significado está intrínsecamente asociado al de éste.

El Museo Judío es el resultado de un concurso público celebrado en 1988 gracias a un llamado para la construcción de la ampliación del Museo de Berlín destinada a albergar la historia del pueblo judío en dicha ciudad, o en palabras del propio autor “la dimensión judía de la historia de Berlín” (Libeskind y Schneider, 2007, pág.12) El concurso implicaba la ampliación del edificio donde funcionaba por entonces el Museo de Berlín, el antiguo Collegienhaus construido en 1735 en estilo barroco por el arquitecto Philipp Gerlach. El edificio originalmente destinado a sede del poder judicial fue seriamente dañado por los bombardeos que ocurrieron durante la segunda guerra mundial y que destruyeron buena parte del distrito donde se emplaza llamado Friedrichstadt. El edificio tuvo durante la década de 1960 una reconstrucción que permitió emplazar allí al Museo de Berlín (Libeskind y Schneider, 2007)

Hacia 1998, cuando la obra estaba por llegar a su fin, se abandona “el modelo conceptual e institucional de la integración del Museo Judío en la órbita de la Fundación del Museo de la Ciudad; el Museo Judío se establece como una institución independiente junto al Museo de Berlín. (De esta manera) en vez de centrarse únicamente en el rol de la historia judía en Berlín, la concepción del museo se extendió hasta abarcar su dimensión nacional, europea y global y el ahora nuevo anexo fue puesto a disposición del Museo Judío.” (Libeskind y Schneider, 2007, pág.24) Este cambio de modelo provocó que, una vez terminada la obra, fuera abierta al público sin ninguna exposición en su interior, hecho casi único en la historia de los museos y que habla sobre el valor intrínseco y emblemático del edificio.

El proyecto de Libeskind, ganador entre 165 presentaciones, es un edificio en forma de zigzag de cuatro plantas más un subsuelo o basamento enterrado cuya geometría no sigue la forma de las plantas superiores. Las fachadas están recubiertas por láminas de zinc a excepción de dos volúmenes: una torre de hormigón visto ubicada sobre la calle

Linderstasse y un jardín con columnas, llamado Jardín del Exilio, también de hormigón visto ubicado sobre el pasaje peatonal.

El proyecto posee algunas características que resultan evidentes al análisis. La primera y más evidente es el de proponer un orden propio, único y diferente a cualquier otro, en especial a los órdenes urbanos y arquitectónicos de sus vecinos. Este aspecto fue destacado por el jurado como un elemento positivo y sobresaliente del proyecto para emplazarse en un sector de ciudad generado a partir de estilos arquitectónicos diversos e ideas de ciudad antagónicas (Libeskind y Schneider, 2007) Para Libeskind el orden es generado por una geometría que se deriva de una topografía de “líneas imaginarias que conectan el sitio con las direcciones de figuras emblemáticas de la historia judía en Berlín” como Mies van der Rohe, Walter Benjamin, Arnold Schönberg, entre otros (Libeskind y Schneider, 2007, pág.36) Si bien esta afirmación resulta difícil de reconstruir a partir de los datos disponibles, lo que sí es posible reconocer es la voluntad del edificio de conectarse con su entorno inmediato, evidente en los patios abiertos hacia el antiguo Colegienhaus, que enriquecen el espacio que vincula ambos edificios, y en la forma en que el nuevo edificio se abre hacia el pasaje peatonal incorporando un área de juegos de niños y ofreciendo uno de los pocos accesos al nivel de calle, a través del Jardín del Exilio. No obstante esta conexión sólo puede leerse en la manera como el volumen genera los espacios exteriores inmediatamente próximos a él, pues si analizamos la relación entre el espacio interior y el exterior se hace evidente la voluntad de disociarlos. Disociación que se materializa de manera singular por la geometría de las ventanas que siguiendo un orden propio de difícil aprehensión a simple vista, aparecen como tajos o cortes que no se corresponden con la organización interior ni pretenden encuadres o vistas privilegiadas del exterior.

Resulta posible asociar estas características del proyecto con otras propias de la historia del pueblo judío y construir significados mediante un tipo de asociación similar al que utiliza Libeskind para explicar y definir la estructura de todo el proyecto. En este sentido el edificio parece hablar de una historia, la judía berlinesa o la judía en general, que posee una identidad lo suficientemente única y determinada como para diferenciarse con claridad de otras pero que al mismo tiempo es capaz de construir vínculos y diálogos con ellas, en particular con las otras historias, culturales y sociales, en las que se inserta.

De la misma manera si se analiza el acceso, que se da desde el viejo edificio a través de un descenso por escalera que conduce al nivel del subsuelo, es posible sostener que, más allá de la decisión arquitectónica de evitar puentes o pasajes sobre el nivel del suelo que generarían situaciones complejas desde la perspectiva volumétrica y estética, la intención del diseñador es la de reforzar aquellas interpretaciones al proponernos entender la historia o el aporte judío a la cultura y a la sociedad (berlinesa, alemana, mundial) como una parte integrante de esas otras culturas; son aportes hechos desde dentro de esas culturas y no desde fuera, lo que habla de integración, de diálogo, pero sin pérdida de identidad. Quizá por estos motivos, y porque formalmente era la única solución posible, la visita al Museo Judío comienza desde abajo, desde los cimientos de esa historia.

El descenso lleva al nivel de subsuelo y en particular desemboca en un pasillo o corredor, uno de los tres que articulan este nivel, llamado “Eje de la Continuidad” que remata en una escalera que lleva al visitante hasta los niveles superiores donde se desarrolla la exposición

principal. El piso de este corredor está en desnivel, se le accede por el punto más bajo y se termina en el más alto coincidente con el arranque de la escalera, en tanto que el techo permanece horizontal. Esto provoca en el visitante una sensación extraña, quizá cercana a la de opresión, dada la compresión del espacio, que aumenta conforme nos acercamos a su remate o comienzo de la escalera. Pero en ese punto la tensión se disipa al descomprimirse el espacio del pasillo con el otro que contiene la escalera y asciende a los niveles superiores. La continuidad espacial que lleva al visitante de un lugar a otro mantiene su fluidez al tiempo que la utilización de los recursos anteriores enriquecen la experiencia tradicional, un tanto anodina, de desplazarnos a través de un corredor o pasillo muy largo de sección constante y sólo iluminado artificialmente.

El segundo de estos ejes estructurales es el denominado Eje del Exilio que remata en el Jardín del Exilio, único espacio exterior accesible desde el interior del museo. Este pasillo también posee las características espaciales del anterior con la diferencia que el remate se da hacia el exterior a través de una puerta de vidrio que permite el pasaje de abundante luz natural. Una vez afuera, en el Jardín del Exilio, el visitante se encuentra con un pequeño bosque de pilares compuesto por cuarenta y nueve columnas de hormigón visto, dispuestas en una trama cuadrada, y de las que emergen robles. Como lo expresa el propio Libeskind (Libeskind y Schneider, 2007) cuarenta y ocho de estas columnas representan el año en que se instauró el Estado de Israel y en su interior se volcó tierra de Berlín en tanto que la última, ubicada en el centro de la trama, representa a la ciudad de Berlín y tiene en su interior tierra de Jerusalén. Es significativo que éste sea el único espacio exterior al que se puede acceder desde el museo y como lo señala Schneider (Libeskind y Schneider, 2007) es una clara asociación al exilio como camino único hacia la libertad. No obstante recorrer el Jardín del Exilio, una vez que salimos, no resulta fácil. El piso inclinado está cubierto de algo parecido a un canto rodado grueso lavado, que hace difícil poder desplazarse a través de los angostos pasos dejados por las columnas. Estas a su vez, al estar perpendiculares al piso, e inclinadas respecto de la horizontal, dificultan nuestra orientación espacial pues todo parece estar diseñado para acentuar el sentido de inestabilidad, al que luego de andar, el visitante se adapta. Parece claro suponer que el si el mensaje anterior vinculaba al exilio y la libertad, éste vincula a ese exilio con una libertad difícil de tolerar y que demanda de nuestros mayores esfuerzos.

El tercero de estos ejes es el denominado Eje del Holocausto que remata en un espacio vacío que define la torre de hormigón visto de la fachada sobre la calle Lindenstrasse que articula el quiebre del volumen hacia el pasaje peatonal. Es este espacio el que está diseñado para recordar directamente a la Shoá. El pasillo, al igual que los otros dos, genera una leve compresión del espacio conforme nos acercamos a su remate y la distensión se logra atravesando una pesada y opaca puerta flanqueada por un encargado de seguridad, que nada cuenta sobre lo que hay tras ella a diferencia de las dos situaciones anteriores. Se llega así a una habitación oscura, de cuatro niveles de altura, apenas iluminada por una raja ubicada en el tramo superior de una de sus aristas por donde se cuelan, además de la luz del día, los sonidos lejanos de la ciudad. La percepción de una densa oscuridad y el sentimiento de incertidumbre consecuente resultan reforzados por el brusco contraste de los distintos niveles de iluminación entre el pasillo y esta habitación. Sólo después de un tiempo de estar allí el ojo se adapta a aquella oscuridad y se comienza a distinguir el contorno de la habitación y el oído reconoce el murmullo lejano de la ciudad.

Resulta evidente que la construcción del recuerdo de la Shoá es generada a partir de los sentidos que son estimulados desde la abstracción representada en ese espacio vacío, oscuro, apenas iluminado, caja de resonancia de una sinfonía de sonidos lejanos. Recursos todos ellos similares a los utilizados por Dagmar von Wilken en el Centro de Información del Memorial. No obstante el uso de la abstracción en el museo está compensado con la exposición de imágenes, informaciones y objetos auténticos dispuestos en otras salas.

De todas maneras éste no es el único espacio del museo que recuerda la Shoá. Para analizar el siguiente es necesario la descripción de otra característica del proyecto. Como ya se vio la planta del subsuelo posee una geometría diferente a la de los otros cuatro niveles lo que le otorga cierta independencia. Independencia de la que parecen gozar también los otros cuatro niveles entre ellos si no fuera por la presencia de seis vacíos que a la manera de tajos o cortes verticales unen a todos los niveles entre sí. Estos vacíos se ubican en planta alineados entre dos líneas rectas que interceptan la forma de zigzag, donde tres de ellos, los dos primeros y el último pueden ser recorridos desde el nivel de subsuelo. Los restantes sólo pueden ser vistos a través de ventanas, lo mismo que sucede con todos ellos en los niveles superiores. De hecho la visión o referencia de estos vacíos permite cierta orientación para quien recorra el interior del museo ya que como hemos visto se han perdido todas las referencias habituales que ligan las fachadas y sus ventanas con el espacio exterior.

Estos espacios verticales evocan, según Schneider (Libeskind y Schneider, 2007) el vacío que se desarrolló en la cultura y la historia de Alemania y de Europa por la destrucción de tantas vidas judías. Por ello cada planta del museo resulta vinculada directamente con el nivel de subsuelo donde el visitante ingresa al museo y donde se pone en contacto con los aspectos fundamentales de la cultura y la historia judía. En uno de estos vacíos, el último o más alejado a la entrada, se ha montado una ambientación compuesta por una gran cantidad de trozos de hierro de forma circular con perforaciones que evocan un rostro humano. Se dispusieron a lo largo de todo el piso de manera que quien pretenda recorrer el espacio se ve obligado a pisar sobre ellos con la consecuente inestabilidad y dificultad que esto implica. A medida que alguien se desplaza estas caras chocan unas contra otras generando un chirrido cuya intensidad se ve ampliada por la caja de resonancia que constituye este espacio angosto y largo de cuatro niveles de alto. La sensación de recogimiento, congoja y angustia que se experimenta son innegables y constituyen una evocación más dramática y emotiva de la Shoá de la que propone la Torre del Holocausto.

A manera de conclusión

Si algo tienen en común estas dos obras respecto a cómo simbolizan y recuerdan la Shoá es que no proponen un mensaje único o sugieren un camino privilegiado para el recuerdo. Por el contrario instigan a una construcción personal, individual, tan variada como dispuestos estemos, cada uno de nosotros, a aceptar y dejarnos llevar por los desafíos, intelectuales y emocionales, que nos proponen. Porque más allá de constituirse en hitos arquitectónicos y urbanos de Berlín, su valor como memorial o recordatorio de aquel capítulo aciago de la

historia y su proyección en la contemporaneidad depende y requiere de la participación activa de cada uno de nosotros.

Richard von Weizsäcker en su discurso en el Bundestag del 8 de mayo de 1985, fecha en que se recuerda en Europa el fin de la Segunda Guerra Mundial, expresó que “remembering means thinking of an event so honestly and purely that it becomes a part of our inward selves. That makes great demands of our truthfulness.”²¹ Creo que ambas obras nos desafían de esa manera por tanto la evaluación de su éxito depende en buena medida en nosotros mismos.

²¹ Weizsäcker von, Richard, citado en (Schlör, 2005, pág.28)

Bibliografía

BANKIER, David et. al. 2004. *El Holocausto. Perpetradores, víctimas, testigos*. Fundación Memoria del Holocausto-Museo de la Shoá. 2da. ed. Buenos Aires

Berlín opens Holocaust Memorial. [online] En: BBC News, 2005 [citado 10 Julio 2007]
Disponible en Internet: <http://www.bbc.co.uk/2/hi/europe/4531669.stm>

BERNAU, Nikolaus. 2005. *Holocaust Memorial Berlín*. En: Die Neuen Architecturfürer: (70). Berlin: Stadtwandel

BRECHA DIGITAL. El Monumento a los judíos asesinados [online] [citado 7 Julio 2007]
Disponible en Internet:
<http://www.brecha.com.uy/ShowNews.asp?Topic=9&NewsID=549&IdEdition=9>

BUNKER DEL FÜRER. 2005 [online] [citado 20 Setiembre 2007] Disponible en Internet:
<http://www.exordio.com/1939-1945/codex/vsoldado/Bunker.html>

CORREA, Sergio. *Berlín recuerda el Holocausto*. [online] En: BBC Mundo.com, 2005 [citado 10 Julio 2007] Disponible en Internet:
http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/international/newsid_4534000/454417.stm

CORREA, Sergio. *Memorial Judío “con bases nazis”*. [online] En: BBC Mundo.com, 2003 [citado 10 Julio 2007] Disponible en Internet:
http://bbc.co.uk/go/pr/fr/-/hi/spanish/misc/newsid_3269000/3269325.stm

FRAHM, Klaus; WEFING, Heinrich. 2005. *Memorial to the Murdered Jews of Europe*. Berlín: Nicolaische Verlagsbuchhandlung GmbH

FRIEDLER, Egon. *Un museo para la polémica*. 2001. [online] [citado 10 Julio 2007]
Disponible en Internet: <http://www.hagshama.org.il/es/recursos/print.asp?=821>

FRIEDLER, Egon. *La Memoria del horror en Jerusalem, Washington y Berlín*. 2005 [online] [citado 2 Julio 2007] Disponible en Internet:
<http://www.hagshama.org.il/es/recursos/print.asp?id=1916>

FUCHS, Iris. *El Monumento en Memoria de los Judíos Asesinados de Europa*. 2006. [online] [citado 2 Julio 2007] Disponible en Internet: <http://arqandina.com/blog/?p=5>

LEVI, Primo. 1988. *The drawned and the saved*. New York: Summit Books

LIBESKIND, Daniel; SCHNEIDER, Bernhard, 2007. *Daniel Libeskind. Jews Museum Berlin: between the lines*. 5ta.ed. Munich: Prestel

Monumento en Memoria de los Judíos Asesinados de Europa [Folleto] Berlín: Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas, (s.f.)

NEUMÄRKER, Uwe. The Memorial to the Murdered Jews of Europe in Berlin. [online] En: GOETHE-INSTITUTE, 2006 [citado 1 Octubre 2007] Disponible en Internet: <http://www.goethe.de/kue/arc/dos/dos/zdk/en204106.htm>

SCHLÖR, Joachim. 2005. *Memorial to the Murdered Jews in Europe*. Munich: Prestel

STIFTUNG DENKMAL FÜR DIE ERMORDETEN JUDEN EUROPAS *Memorial to the Murdered Jews of Europe*. [DVD-ROM] Berlín, Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas, (s.f.)

The Jewish Museum Berlin. [online] [citado 1 Octubre 2007] Disponible en Internet: <http://www.daniel-libeskind.com/projects/show-all/jewish-museum-berlin/>

THE BERLIN GOVERNMENT DISTRICT. [online] [citado 10 Julio 2007] Disponible en Internet: <http://www.neue-reichskanzlei.de/adressenliste-DBR-E.htm>