

‘Vaciando el vacío’: el Museo Judío de Berlín como espacio de memoria ‘autorreflexivo’.

María José Melendo.

Cita:

María José Melendo (2004). *‘Vaciando el vacío’: el Museo Judío de Berlín como espacio de memoria ‘autorreflexivo’*. VI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-045/515>

**‘VACIANDO EL VACÍO’: EL MUSEO JUDÍO DE BERLÍN COMO ESPACIO DE MEMORIA
‘AUTORREFLEXIVO’**

MARÍA JOSÉ MELENDO (UBA-UNCO)

RODHE 203 CP (8332) GENERAL ROCA (RÍO NEGRO)

MARIAJOSEMELENDO@HOTMAIL.COM

EL MUSEO ESTÁ ABIERTO A MUCHAS
INTERPRETACIONES Y MUCHOS RECORRIDOS, COMO
LAS PÁGINAS DEL TALMUD, DONDE LOS MÁRGENES SON
TAN IMPORTANTES COMO LO QUE ESTÁ SIENDO
COMENTADO.

Daniel Libeskind

I- EN EL PRESENTE TRABAJO PROCURAREMOS ABORDAR CUESTIONES REFERIDAS A LA
EFICACIA DE CIERTAS MANIFESTACIONES ESTÉTICAS DEL HOLOCAUSTO QUE LOGRAN
TRANSITAR LOS CONFINES DE LA REPRESENTACIÓN, MATERIALIZANDO LA INEXTINGUIBLE
TENSIÓN ENTRE EL ASPECTO IRRESOLUBLE DEL ACONTECIMIENTO, ENMARCADO EN LA
INEXPRESABILIDAD DEL HOLOCAUSTO¹, Y LA INTENSIDAD DE LA OBRA ESTÉTICA PARA

¹ Existen autores para los cuales la mejor explicación de la Shoá la constituye el silencio (George Steiner); Elie Wiesel ha insistido sobre la idea de que callar está prohibido y que hablar es imposible, estas posiciones podrían agruparse en torno a las ‘retóricas de la inexpresabilidad’. En el contexto de la discusión respecto de la posibilidad de representar estéticamente acontecimientos que lindan con lo indecible, sostenemos es posible la aproximación a los mismos a partir del análisis de ciertas obras de arte; en este sentido, adherimos a lo sostenido por Andreas Huyssen, para quien desde la década de los ochenta, la cuestión ya no es si es posible representar la Shoá en el arte, sino cómo hacerlo, de allí la vigencia de la pregunta por la representación de aquello que los términos ‘Shoá’ y ‘Holocausto’ no terminan de nombrar. Cf. Andreas Huyssen, *En búsqueda del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, (en adelante *BFP*), México, FCE, 2002, p.122 y ss. “La pérdida debe ser representada. Su naturaleza y su causa delimitan la representación. La delimitan al enfatizar la cuestión

INSTAURAR LA REFLEXIÓN SOBRE EL PASADO, PUES CONSIDERAMOS A LA EXPERIENCIA ARTÍSTICA COMO UNA INSUSTITUIBLE VÍA DE ACCESO AL MISMO. POR ELLO, INTENTAREMOS DAR CUENTA DEL VÍNCULO QUE EL ARTE PUEDE MANTENER CON LA HISTORIA EN LA COMPRESIÓN DEL PASADO, A PARTIR DEL ANÁLISIS DE LO QUE CONSIDERAMOS UNO DE LOS OBJETOS PARADIGMÁTICOS DEL HOLOCAUSTO². TUVIMOS EN CUENTA EL PLANTEAMIENTO QUE GÉRARD WAJCMAN LLEVA A CABO EN SU LIBRO *EL OBJETO DEL SIGLO* DONDE EXPRESA QUE SU INTENCIÓN ES CONSIDERAR A LAS OBRAS ESTÉTICAS COMO 'MÁQUINAS DE INTERPRETAR', Y A ESTE RESPECTO ADVIERTE QUE NO SE TRATA DE INTERPRETAR OBRAS SINO DE PONER 'EN OBRA', EN EJERCICIO, SU PROPIO PODER DE INTERPRETAR.³

NUESTRO PROPÓSITO ENTONCES, ES DESPLEGAR LAS RAZONES POR LAS QUE CONSIDERAMOS AL MUSEO JUDÍO DE BERLÍN UN 'OBJETO DEL HOLOCAUSTO', CONCIBIENDO LA ARQUITECTURA COMO EL ARTE QUE EN EL ESPACIO URBANO VUELVE VISIBLE LO INVISIBLE⁴, CONVIRTIENDO A LOS EDIFICIOS EN 'OBRAS DEL ARTE'.⁵

II- EN SU LIBRO *EN BUSCA DEL FUTURO PERDIDO. CULTURA Y MEMORIA EN TIEMPOS DE GLOBALIZACIÓN* ANDREAS HUYSEN ADVIERTE QUE LA BATALLA CONTRA EL MUSEO FUE UN TÓPICO EMBLEMÁTICO DE LA CULTURA MODERNISTA. A SU VEZ, LOS MUSEOS

de sus límites [...] El ineludible interrogante concierne a la representación en la era de la muerte masiva.” en: Andrew Benjamin, *Present Hope. Philosophy, Architecture, Judaism*, Londres y Nueva York, Routledge, 1997, p. 110, (la traducción es nuestra).

² Cabe advertir que llamamos obras paradigmáticas a aquellas obras que poseen una indagación procedimental ejemplar, por los mecanismos escogidos para representar el pasado, respondiendo desde la obra en sí misma a la aporía formulada por Theodor Adorno acerca de la imposibilidad del arte después de Auschwitz.

³ Cf. Gérard Wajcman, *El objeto del siglo*, Buenos Aires, Amorrortu, 2001, p. 25.

⁴ Véase la emblemática definición de la arquitectura de Le Corbusier: “La arquitectura es una obra de arte, un fenómeno de emoción, situado fuera y más allá de los problemas de la construcción. La construcción tiene por misión afirmar algo; la arquitectura se propone emocionar.” en: Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, Buenos Aires, Poseidón, 1964, p. 9.

⁵ Cf. “La arquitectura tiene que establecer, con materias primas, relaciones conmovedoras [...] La arquitectura es plástica. Espíritu de orden, unidad de intención. El sentido de las relaciones; la arquitectura rige las cantidades. La pasión hace un drama de las piedras inertes.” en: Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, ob. cit., p. 121.

MODERNOS HAN SIDO ATACADOS COMO ESTANDARTES DE LA OSIFICACIÓN CULTURAL Y REIFICACIÓN DEL 'PESO MUERTO DEL PASADO'.⁶ SI BIEN, EL TRÁNSITO DE LA MODERNIDAD A LA POSMODERNIDAD TRAJÓ COMO CORRELATO UNA SORPRENDENTE PROLIFERACIÓN DE MUSEOS Y MEMORIALES, SE LANZÓ CONTRA LOS RECORDATORIOS DEL HOLOCAUSTO LA CRÍTICA TRADICIONAL DEL MUSEO COMO MAUSOLEO DE LA MEMORIA Y COMO OSIFICACIÓN DEL PASADO.

Es preciso advertir que la desconfianza a la eficacia conmemorativa de museos y memoriales puede desvanecerse si se observara la dimensión pública del monumento, esto es, la 'calidad dialógica' del espacio memorial. Después de todo, la memoria sobrevivirá sólo si se instauran 'políticas de memoria' que cristalicen en espacios recordatorios en las ciudades.⁷

Sin embargo, el peligro de naturalizar aquellos objetos que disuelven su fuerza simbólica en falsas reconciliaciones, nos recuerda la advertencia de Robert Musil de que la nada puede ser tan invisible como un monumento. A pesar de las observaciones realizadas, advertimos que ciertas representaciones estéticas del Holocausto pueden concebirse en términos de 'contra-monumentos', esto es: objetos arquitectónicos que resulten monumentales y antimonumentales simultáneamente, lo que en términos visuales implicaría que presente y pasado se entremezclen y formen una textura indiscernible; en este sentido, Huyssen advierte a propósito del Museo Judío de Berlín, que su

⁶ Huyssen recoge la afirmación de Adorno referida a que el parecido entre museo y mausoleo no es sólo fonético. Cf. Andreas Huyssen, *BFP*, ob. cit. p. 46.

⁷ Es interesante mencionar los debates en torno al futuro de la memoria, al modo de representación del pasado que se lleva a cabo en la actualidad en distintas latitudes. A propósito de la colosal metamorfosis a la que asiste Berlín, y a las discusiones en torno al 'futuro del pasado' es interesante rescatar las implicancias del debate en torno al Monumento a los Judíos asesinados en la Segunda Guerra Mundial, a cargo del arquitecto norteamericano Peter Eisenmann. En el ámbito local, es interesante señalar la discusión que generó el emplazamiento del Parque de la Memoria, inaugurado en agosto de 2001, a orillas del Río de la Plata, y la discusión que está teniendo lugar acerca de la Esma. De algún modo, el tópico central en torno a estas discusiones es cómo encontrar medios persuasivos de recuerdo público, ¿cómo construir espacios de memoria que burlen el amenazante destino de invisibilidad que los acecha?

estructura condensa una monumentalidad antimonumental⁸ logrando de este modo, sortear las tradicionales objeciones que reciben los museos.

Creemos que el Museo Judío, al darle una importancia vital al presente, y al no conmemorar el pasado como un acontecimiento en un tiempo y espacio ya sido, se muestra a sí mismo como una 'obra abierta' a las infinitas miradas de los que se disponen a recorrerlo, y en tal sentido, los visitantes son copartícipes de la obra; así, la materialidad del edificio se disuelve y entrelaza con las diversas temporalidades en una experiencia del pasado mediada por la vivencia del presente.

III- Es preciso advertir que el primer Museo Judío de Berlín fue inaugurado en enero de 1933, una semana antes de que Hitler fuera nombrado canciller. Con el advenimiento de las leyes de Nüremberg - las cuales definían al judío como 'no-alemán' - los nazis prohibieron a todos los 'alemanes' visitar el museo, convirtiéndolo en un gueto de arte de judíos para judíos. Durante el pogromo de la *Kristallnacht*, el 10 de noviembre de 1938, las autoridades nazis desmantelaron el museo y confiscaron sus obras de arte. Por otra parte, el Museo Märkische de Berlín, que había sido abierto en 1876, seguía prosperando, pero cuando en agosto de 1961 se construyó el muro, los alemanes del oeste habían perdido el acceso a dicho museo. Por ello, en 1969 se inauguró el Museo de Berlín en lo que era el *Kolliegenhaus*, un edificio barroco construido en 1735. A su vez, la comunidad judía aspiraba a que le sea otorgada la facultad de instalar un departamento judío dentro del Museo de

⁸ Cf. Andreas Huyssen, *BFP*, ob. cit., p. 214.

Berlín.⁹ En diciembre de 1988 se llama a concurso para la construcción del edificio de la Extensión del Museo Judío con el Museo de Berlín. Dicho museo debía preservar la autonomía de ambos edificios y a la vez integrarlos, evitando falsas reconciliaciones que sugieran una continuidad impostada. El museo fue inaugurado en 1999.

Cabe destacar que la discusión sobre la construcción del Museo Judío como “Extensión”¹⁰ del Museo de Berlín desencadenó paralizantes dilemas, pues, ¿cómo reunir Berlín con su parte judía sin sugerir un acercamiento sin costuras? “¿Cómo dar voz a una cultura judía ausente sin presumir hablar por ella?”¹¹

De los 165 proyectos presentados, el de Daniel Libeskind resultó elegido por el jurado. Allí Libeskind se pregunta si la arquitectura puede ser representativa de la intencionalidad histórica; el resultado es un edificio roto en varios lugares, que despliega con el edificio mismo, una arquitectura de la memoria que busca conservar los acontecimientos irredimidos, articulando la relación entre espacio

⁹ Es preciso advertir que existían discusiones en el seno de la comunidad judía acerca del Museo Judío, pues unos acordaban que sea un departamento del Museo de Berlín mientras otros creían que debía ser un edificio autónomo. Para una crónica detallada de la génesis del Anexo o Extensión al Museo de Berlín, véase: James Young, *At memory 's edge*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2000, pp. 155-162.

¹⁰ El que se lo haya llamado ‘Extensión’ al edificio generó algunas controversias; A Huyssen la forma en que se lo ha dado en llamar le ha parecido “complicada y sintomática” cf. Andreas Huyssen, *BFP*, ob. cit., p. 211. Para otros en cambio, “la Extensión no es una simple extensión. No es un elemento que está meramente añadido. Su relación no es ni de adición ni de suplemento [...] La Extensión más bien representa su relación con el todo en virtud del modo de entrar y de su compleja formación interna.” en: Andrew Benjamin, *Present Hope. Philosophy, Architecture, Judaism*, p.113, (la traducción es nuestra). Una detallada exposición de este debate se encuentra en el capítulo “Daniel Libeskind’s Jewish Museum in Berlin” en: James Young, *At memory 's edge*, ob. cit., p. 158 y ss.

¹¹ James Young, *At memoy 's edge*, ob. cit., p. 164, (la traducción es nuestra).

edificado y tiempo experimentado, preservando así “el espacio en blanco de Berlín como vacío.”¹²

A su vez, Libeskind prefirió reemplazar el nombre asignado al proyecto con el de “Entre las líneas”¹³, y expresa “Lo llamo así porque este es un proyecto sobre dos líneas de pensamiento, organización y relación. Una es una línea recta, pero rota en varios fragmentos; la otra es una línea tortuosa pero que continúa indefinidamente.”¹⁴ “El título ‘Entre líneas’ es muy literal. No es una metáfora, porque se trata de un movimiento que no se realiza sobre una línea. Ni la línea recta desconectada, ni la línea tortuosa que se entrelaza continuamente con ella, son las rutas de circulación. La memoria del concurso fue inscrita, literalmente, entre las líneas de una partitura que carecía de pentagrama.”¹⁵ De este modo, las dos líneas operan como límite y conforman los ‘vacíos’ (*voids*), concebidos como emblemas donde lo no visible se presentifica en el modo del vacío; la realidad del mismo cristalizará en la vivencia del público.

Libeskind se pregunta cómo darle forma arquitectónica a lo informe y decide trabajar a la luz de tres ideas: primero, la imposibilidad de entender la historia

¹² Véase: Andreas Huyssen, *BFP*, ob. cit., p. 210. Por otra parte, José Luis González Cobelo llama la atención sobre el hecho de que buena parte de la obra de Libeskind se emplace en Berlín y expresa: “Berlín es la encrucijada de los desenlaces absolutos, allí donde la modernidad ha alcanzado sus condiciones y su plenitud. Es una ciudad rota, el lugar donde nuestro mundo muestra sus fisuras, el ámbito donde el pasado manifiesta su ambigua condición de huellas erosionadas por el vendaval de la historia; de signos ya apenas inteligibles, desacreditados y nostálgicos, de imposible recuperación y donde el presente es una explosión de vitalidad y crecimiento”, en: José Luis González Cobelo, “La arquitectura y su doble. Idea y realidad en la obra de Daniel Libeskind”, en: *El croquis*, nº 80, 1996, p. 35.

¹³ De acuerdo a la controversia acerca de la nominación del museo, es importante señalar que si bien Libeskind oportunamente modificó el nombre del edificio, expresó su convicción de mostrar la interpenetración de la historia de los berlineses y la historia de los judíos en Berlín, y esto se ve materializado en su matriz irracional de interconexiones.

¹⁴ Daniel Libeskind, *The space of encounter*, Londres, Thames & Hudson, 2001, p. 23, (la traducción es nuestra).

¹⁵ Daniel Libeskind, en: Donald Bates, “Una conversación entre líneas con Daniel Libeskind” en: *El croquis*, ob. cit., p. 9.

de Berlín sin entender la enorme contribución intelectual, económica, y cultural de los ciudadanos judíos, segundo, la necesidad de integrar física y espiritualmente el significado del Holocausto en la memoria de Berlín, tercero, sólo con el reconocimiento y la incorporación del vacío de la vida judía en Berlín puede haber futuro, pues según su decir, el Museo Judío da la posibilidad de exhibir el pasado a la luz del futuro, y el futuro a la luz del pasado, en una simbiosis permanente.¹⁶

Antes de pensar el edificio físico, Libeskind lo situó en su propio mapa metafísico de Berlín conformado por la figura delimitada por la topografía de la cultura judía en la ciudad, lo llamó “matriz irracional” o estrella de David distorsionada.¹⁷ Como ha indicado con razón, la visibilidad de la arquitectura subraya y estructura su aspecto invisible de forma que lo visible y lo invisible se convierten en co-partícipes en la producción de la arquitectura. Dicha ‘matriz irracional’ de líneas sobreimpuestas, que luego se especifican configurando los distintos espacios del museo despliegan distintas líneas; la primera, es la que organiza las exhibiciones en el primer nivel, una línea continua pero fragmentada, que traza la huella de un movimiento violento en un espacio y tiempo específico. La segunda configuración - la de los espacios subterráneos - se desenvuelve en una red de líneas interconectadas que permite una multiplicidad no cronológica y no jerárquica de direcciones en una segunda sub-matriz, cuyas líneas se entretejen y separan en distintos puntos, como sucede en las propias historias. Y la última es la línea que no existe como tal

¹⁶ Estas ideas de Libeskind - que resultan una suerte de “memoria descriptiva” del proyecto - fueron extraídas de: Daniel Libeskind, *The space of encounter*, ob. cit., p. 23 y ss.

¹⁷ Cf. “Sentí que cierta gente y particularmente ciertos escritores, científicos, compositores, artistas y poetas establecieron el vínculo entre la tradición judía y la cultura alemana” en: Daniel Libeskind, *Between the lines: Extension to the Berlin Museum with the Jewish Museum*, Amsterdam, Joods Historisch Museum, 1991, p. 8, (la traducción es nuestra). Allí explica que trazó una singular constelación urbana y cultural, a la que llamó ‘historia universal’.

en la historia: la línea recta y continua que pretende tener un principio y un final asequible.

Así, “Entre las líneas” es la experiencia de enfrentar el umbral de lo memorable; aquí la memoria sería algo continuamente atravesado por lo que no se puede experimentar. La sola idea de texto o la sola idea de destino tiene que ver con el entretejido de líneas. En este sentido, el Museo se inscribe en la concepción de la arquitectura como texto, como palimpsesto en el cual es posible inteligir infinidad de sentidos. A su vez, otra manera de expresar el aspecto alegórico supuesto en la arquitectura del Museo consiste en destacar al edificio como una pieza escultórica, la cual a partir de su elaborado simbolismo, logra la experiencia de una melancolía que se ha vuelto material.¹⁸

Si bien el Museo Judío es una ampliación del Museo de Berlín, Libeskind ideó el nuevo Museo por debajo del edificio existente, materializándose éste como elemento independiente en el exterior. El encuentro entre el edificio principal y su anexo se produce bajo tierra, lo que preserva la contradictoria autonomía de ambos edificios sobre la superficie, al tiempo que los relaciona de manera solapada. La urdimbre del espacio y el entretejido de programas dentro del museo permanecen totalmente ocultos desde el exterior. Es importante reparar en que el *zig-zag* del Museo de Berlín con el Museo Judío nunca se develará ante el público; el visitante percibirá la línea recta a través de los puentes que atraviesan los vacíos pero nunca podrá experimentar el *zig-zag* en su totalidad. Hay tres calles que vertebran los recorridos del Museo, cada una con un destino específico: el Jardín E.T.A Hoffmann del Exilio y la Emigración, conformado por 49 columnas de 7 metros de alto, allí la vegetación está

¹⁹ Véase la opinión del crítico de arquitectura Falkk Jaeger en: James Young, *At memory's edge*, ob.cit., p. 171.

vedada pues se encuentra en el tope de las columnas, es la única salida al exterior; la Torre del Holocausto, que representa un vacío, termina en un abrupto callejón sin salida; dicho espacio de 27 metros de alto se trata de una línea recta cuya impenetrabilidad constituye un eje central, atravesada por puentes, algunos de los cuales conducen a espacios inaccesibles, otros a espacios en los que no se pueden montar exhibiciones; no está calefaccionado en invierno ni refrigerado en verano, está iluminado indirectamente y sólo con luz natural que entra por tragaluces de formas irregulares; la tercera y última calle conduce a la escalera principal que lleva a los distintos pisos de exhibiciones.

Cada visitante del Museo debe enfrentarse al vacío, al lugar que sostiene la presencia de la ausencia; también los curadores de las exposiciones temporales y permanentes deben 'negociar' con dichos vacíos. Así, éstos devienen ausencias materiales, productivas.¹⁹ Los puentes vacíos cruzan sobre esa pérdida y actúan como una estructura organizativa. A un lado, por ejemplo, podría encontrarse la *Einbahn Strasse* de Walter Benjamin y al otro lado del puente vacío, la carta de suicidio de Benjamin desde España. A un lado, las telas fabricadas por la industria textil judía y al otro lado de los puentes, las fotos de las lápidas judías de granito negro sin ningún nombre escrito sobre ellas.

Este aspecto 'irreversible' materializado en los vacíos perpetrados por las intersecciones de ambas líneas, es el que consideramos admirable desde el punto de vista estético, pues al visitante del museo le está vedado el acceso a ciertos recovecos que operan según Libeskind, como 'puentes de dirección

¹⁹ Cf. Andrew Benjamin, *Present Hope. Philosophy, Architecture, Judaism*, ob. cit., p. 117

única': no es posible pasar al otro lado, pero resulta a su vez imprescindible representar la existencia del lado 'vedado'.

En efecto, el que no se pueda acceder a ciertos recovecos, y que los curadores de las exhibiciones temporarias y permanentes deban acotarse a esa condición, no es sino la vigorosa presencia del proyecto en la construcción; allí los vacíos remitirán a lo que no puede usarse o transitarse; de hecho, estos vacíos son el resultado de la batalla que libra deliberadamente Libeskind entre la forma y la función, pues el espacio inerte, sin un uso específico conformado por los vacíos, es la directriz organizativa del edificio, conduciendo a los visitantes del Museo por un espacio que no los conduce a un sitio, sino que está allí para ser experimentado como tal, y el visitante comprende más de aquello que no puede ser mostrado. James Young –especialista en memoriales del Holocausto- expresa de manera admirable la razón por la cual son tan importantes estos espacios, advirtiendo que normalmente en los museos, emerge la idea de que lo que uno ve es todo lo que hay para ver, pero al ubicar los vacíos en el interior del museo, Libeskind ha tratado de perforar esta ilusión. En el Museo Judío lo que se ve es sólo una máscara de todo lo que falta, por la gran ausencia de vida, el vacío hace palpable el sentido de que mucho más está faltando acá de lo que jamás pueda ser mostrado, de allí que este diseño sea antiredentorio, construido literalmente alrededor de una ausencia de significado en la historia.²⁰

De este modo, el Museo logra llamar a la reflexión no sólo a los agentes históricos inmediatamente relacionados con el Holocausto (pues remite una y otra vez a lo ausente, a una historia interrumpida sin continuidad que la

²⁰ Cf. James Young, *At memory 's edge*, ob. cit., p. 179 y ss.

atraviere: la historia de los judíos en Berlín), sino también a la institución 'arte', pues sólo a partir de ciertos mecanismos estéticos que no persigan falsas conciliaciones, es posible experimentar el vacío del Holocausto. En este sentido, el relato de Primo Levi de su visita a Auschwitz puede ejemplificar aquello que intentamos destacar.

Retorné a Auschwitz en 1965, en ocasión de una ceremonia conmemorativa de la liberación de los campos [...] No me he impresionado mucho al visitar el Campo Central: el gobierno polaco lo ha transformado en una especie de monumento nacional, las barracas han sido limpiadas y pintadas, se han plantado árboles, diseñado canteros. Hay un museo donde se exponen recuerdos históricos que despiertan misericordia: toneladas de cabellos humanos, centenares de miles de anteojos, peines, brochas de afeitarse, muñecas, zapatos de niños, pero siempre es un museo, algo estático [...]. Todo el campo me pareció un museo.²¹

El museo de Libeskind lograría sortear la objeción realizada por Levi al Museo del Campo pues no intenta disolver la tensión inherente al acontecimiento sino más bien la enfatiza a partir de determinadas estrategias arquitectónicas, esto es: ignorando las líneas de calle reglamentarias, dejando el edificio del Museo de Berlín intacto, diseñando paredes con ángulos tan oblicuos que impiden que ciertos vacíos puedan exhibir objetos. En este sentido, la propuesta de diseño respondió a la posibilidad representativa inherente al Holocausto, con un

²¹ Primo Levi, *Entrevista a sí mismo*, Buenos Aires, Leviatán, 2000, pp. 43-44.

edificio que es en sí mismo la materialización de dicha problemática, representando de este modo, la imposibilidad de recuperar arquitectónicamente la integridad de Berlín.

Por ello, la obra escogida arroja luz respecto del arte y de la próspera relación que éste mantiene con la historia²² en la comprensión del pasado, toda vez que no persiga imitarla, sino más bien, interpretarla, sirviéndose de las licencias de la estética para transitar por los confines de lo representable. Así, el entramado conceptual desplegado por Libeskind referido al Museo es de inagotable valor para pensar la posibilidad / imposibilidad de representación de acontecimientos que lindan con lo indecible. Él mismo ha dicho, que la arquitectura y la literatura – tanto si es de ficción, como si es narrativa o de ensayo – comparten el acto de moldear y de dar forma a la historia.

De este modo, es posible expresar que Libeskind puso en jaque al museo como institución, al idear un museo concebido con espacios desprovistos de imágenes que sólo deben ser experimentados como ‘vacíos’; esto sólo fue posible a través de ciertos procedimientos específicamente arquitectónicos. Como ha señalado con acierto Andreas Huyssen, “los visitantes mismos se mueven en sentido literal, es decir, espacial, entre las líneas. Atravesado por un vacío sin imágenes el edificio de Libeskind se transforma así en escritura. El edificio mismo escribe en lenguaje arquitectónico el relato interrumpido de Berlín y, a la vez, lo inscribe en movimiento físico de quien visita el Museo. De

²² Cf. “El artificio de la historia, como el del arte, resulta así el camino para la institución de sentido. Un sentido que sólo es tal en tanto acompañe la irrupción de lo nuevo [...] El vínculo entre historia y memoria debe contemplar entonces la tensión entre las reglas necesarias para instituir el sentido y el azar involucrado en la apertura hacia la novedad.” en: Cecilia Macón, “Arte e historia: la memoria como traducción del presente”, en Pablo Dreizik (compilador), *La memoria de las cenizas*, Buenos Aires, Patrimonio Argentino, 2001.

esa manera, abre un espacio para la memoria que se articula y se puede leer entre líneas”.²³

Innumerables museos y memoriales ‘molestan’ en las ciudades, disolviéndose en la mirada desatenta de los transeúntes. No obstante, creemos que el Museo ha logrado burlar su inexorable destino de invisibilidad al incluir al visitante del Museo, como un elemento central en la construcción de la identidad del edificio. A propósito del Museo Imperial de Guerra, inaugurado en julio de 2002 en Manchester, que al igual que el Museo Judío también busca crear inquietantes experiencias sensoriales, Libeskind expresa: “Un edificio no es un edificio sin la gente [...] No es un objeto implantado en un sitio como un lavarropas. Un edificio necesita ser co-creado por la gente.”²⁴

Por ello, creemos que el Museo genera una presencia visible en el entramado urbano, vaciando el vacío de Berlín, desplegando así, un espacio arquitectónico esencialmente autorreflexivo.²⁵

²³ Andreas Huyssen, *BFP*, ob. cit., p. 213.

²⁴ Daniel Libeskind en: Suplemento de Arquitectura del diario *Clarín*, Buenos Aires, 21 de octubre de 2002, p. 4.

²⁵ Cf. Andreas Huyssen, *BFP*, ob. cit., p. 214.