

El monumento duelo de vida ante la muerte

The monument duel of life before death

Juan Jesús Agirre Elorriaga

Doctor en Bellas Artes - Arte Ederretan Doktorea

Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU

BIBLID [ISSN: 1137-439X, eISSN: 2243-9940 (2024), 42, 31-50]

Recepción: 15.03.2024

Aceptación: 20.08.2024

Resumen: Los procesos postmortem (rito, luto y duelo) reproducidos en el ámbito particular se repiten en la erección de monumentos como el 'Memorial a los Judíos Asesinados de Europa en Berlín'. Lugar significado por la antigua ubicación de instituciones del régimen Nazi, donde ocurrieron algunos de los hechos a recordar, experiencia espacial diferente a otros memoriales. Los que se adentran en el conjunto de bloques que lo conforman, pasean por un suelo ondulante y con relieve irregular, sintiendo la soledad y el aislamiento de las víctimas del Holocausto. El paisaje urbano de un gueto (vida) y cementerio (muerte) simbólicos, acoplados paulatinamente sin percibirse (como en la vida misma), en un espacio corto, la transformación de uno en el otro. Construcción abierta a la ciudad e integrada en ella, sin entradas ni salidas determinadas, ni itinerarios prefijados. Nos aproxima a algo que es real, que no puede ser simbolizado por la palabra, inaccesible, pero conmovedor y desgarrador.

Palabras clave: Rito. Luto. Conocimiento sensorial. Mimesis. Escultura. Holocausto. Memorial.

Laburpena: Esparru partikularrean eta indibidualean erreproduzitzen diren postmortem prozesuak (errittoa, eta dolua) errepikatu egiten dira monumentuen eraiketan eta baita 'Berlingo Europako Judu Erailduen Memorialean' ere. Nazien erregimeneko erakundearen antzinako kokapenagatik esanguratsua den leku batean eraikia, oroitu beharreko gertaeretakoz batzuk bizi izan ziren tokia, beste memorialekin ez bezalako esperientzia espazial ezberdina sortzen baitu. Multzoa osatzen duten blokeetan sartzen direnak zoru uhintsu eta erliebe irregularreko batetik paseatzen dira, Holokaustoaren biktimen bakardadea eta isolamendua sentituz. Proposatzen digun hiri-paisaia ghetto (bizitza) eta hilerri (heriotza) sinboliko batena da. Ghetto eta hilerri sinboliko horiek apurka-apurka egokitzen dira, eta nekez hautematen dira (bizitzan bertan bezala), espazio labur batean bederen, bata bestearengandik eraldaketak. Eraikuntza irekia, ondorioz ere hirira zabaldua eta bertan integratua; sarrera, irteera edo aurrez finkatutako ibilbiderik gabe. Benetakoa den zerbaitea hurbiltzen gaitu, hitzak sinbolizatu ezin duena, eskuraezina delako, baina hunkitu eta urratu egiten gaituena.

Giltza-hitzak: Erritua. Dolua. Zentzumen-ezagutza. Mimesia. Eskultura. Holokaustoa. Memoriale.

Résumé: Les processus post-mortem (rite et deuil) reproduits dans la sphère privée se répètent dans l'érection de monuments tels que le 'Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe à Berlin'. Lieu signifié par l'ancien emplacement des institutions du régime nazi, où se sont déroulés certains des événements marquants, une expérience spatiale différente des autres mémoriaux. Ceux qui entrent dans l'ensemble des blocs qui le composent marchent sur un terrain vallonné au relief irrégulier, ressentant la solitude et l'isolement des victimes de l'Holocauste. Le paysage urbain d'un ghetto symbolique (la vie) et d'un cimetière (la mort), couplés progressivement sans s'apercevoir (comme dans la vie elle-même), dans un espace court, la transformation de l'un dans l'autre. Construction ouverte sur la ville et intégrée à celle-ci, sans entrées ni sorties spécifiques, ni itinéraires prédéterminés. Cela nous rapproche de quelque chose de réel, qui ne peut être symbolisé par des mots, inaccessible, mais émouvant et déchirant.

Mots-clés: Rite. Deuil. Conscience sensorielle. Mimésis. Sculpture. Holocauste. Mémorial.

Abstract: The postmortem processes (rite and mourning) that are usually reproduced in the private and individual sphere are repeated in the erection of the monuments and also in the 'Memorial to the Murdered Jews of Europe in Berlin'. Located in a place significant for the former location of institutions of the Nazi regime, where some of the events to be remembered took place, it is a spatial experience different from other memorials. Those who enter the group of blocks that make it up, walk along an undulating floor with irregular relief, feeling the loneliness and isolation of the victims of the Holocaust. The urban landscape he proposes is that of a symbolic ghetto (life) and cemetery (death) that gradually come together without perceiving (as in life itself), in a short space, the transformation of one into the other. Open construction, open to the city and integrated into it, without specific entrances or exits, or pre-set itineraries. It brings us closer to something that is real, that cannot be symbolized by words, because it is inaccessible, but it moves and tears.

Keywords: Rite. Mourning. Sensory knowledge. Mimesis. Sculpture. Holocaust. Memorial.

Cita bibliográfica recomendada para este artículo:

AGIRRE ELORRIAGA, Juan Jesús

"El monumento duelo de vida ante la muerte",

Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía, nº 42, 2024, pp. 31-50, <http://dx.doi.org/10.13140/RG.2.2.11720.84481>

1. LO VIVO Y LO INERTE

Ante los avances en las investigaciones del comportamiento animal, por lo que conocemos hasta el momento, no podemos decir que el ser humano sea el único que sabe con certeza que algún día va a morir, pero sí que es el único que entierra a sus congéneres y que deposita a los muertos en edificios o en lugares contruidos expresamente para esta finalidad.



Figura 1

Sarcófago romano siglo VI, decorado con un banquete matrimonial pagano, reutilizado como tumba del cardenal Guglielmo Fieschi, muerto en 1256. San Lorenzo Extramuros de Roma. 2015

El enterramiento no es solamente la inhumación de un cuerpo, es un proceso que exige un conjunto de acciones que se cristalizan en una serie de ceremonias y ritos que responden a las interpretaciones que se establecen acerca de estos hechos mágicos, pues mágica es la vida y su existencia y, mágica es la aparición y presencia de la muerte. El ser humano necesita saber, conocer e interpretar los fenómenos que soporta, padece y experimenta, tejiendo redes de conocimiento muchas veces basadas en intuiciones, percepciones y sensibilidades que poco tienen que ver con los hechos físicos y las causas reales. Estas redes llenan un vacío con teorías que, permiten afrontar la vida de una manera menos dramática, más confortable.

Enterrar los muertos se resume en depositar el cadáver del difunto en una tumba construida con ese propósito o excavada en el suelo. En algunas culturas (Mesopotamia), las tumbas se excavaban en el suelo con la idea de que el alma¹ de la persona enterrada pudiera llegar más fácilmente a la otra vida, pues se creía que ésta existía bajo tierra. En la antigüedad solían marcarse con una piedra (que marcaba un hito y podía contener una imagen de la persona, o

1. La idea de la separación del alma con la muerte que tan extendida está incluso hoy día ya estaba en la mente de la antigua civilización egipcia. El Conjuro I del Libro de los Muertos nos sitúa en el objetivo de los papiros enterrados junto al cadáver: *En los Conjuros que aquí comienzan / Se narra la Salida del Alma / Hacia la plena Luz del Día / Su Resurrección en el Espíritu / Su entrada y sus viajes en las regiones del Más Allá. / Son estas las palabras que deben pronunciarse / El día de la Sepultura / Cuando el Alma, separada del Cuerpo / Ingresa al Mundo del Más Allá.* Anónimo (1998:15). En esta edición de 1998 sobre un texto jeroglífico publicado por Wallis Budge (Kegan Paul, Trench and Trüber, Londres 1898) que a su vez se basa en la edición de 1842 de Richard Lepsius, el traductor al español Alberto Laurent en la introducción, en la página 10 nos sitúa en el núcleo del conocimiento que se ha tenido y aún persiste, sobre la muerte al expresar sobre el Libro de la Muerte que: *La actitud del recitante es, en general, la de un visionario: las visiones suceden a las visiones, y donde una cierta incoherencia no está jamás ausente.*

su nombre, o ambas), o con una tumba elaborada (pirámides de Egipto o los tolos de Grecia) o dólmenes megalíticos de piedra, talayots, tumbas de corredores o los Cairns en Gran Bretaña.

Estos señalamientos marcan un lugar, una memoria y a medida que se desarrolla la elaboración artística de los mismos se van dando pasos hacia la creación de monumentos y memoriales que son enterramientos simbólicos cuya máxima expresión es el cenotafio, en el que con toda intención se crea un mausoleo donde se sabe que no se ha de inhumar persona alguna, pero se le rinde homenaje.

2. EL MISTERIO DE LA VIDA Y EL MISTERIO DE LA MUERTE

La muerte a pesar de ser un hecho habitual lo percibimos como *un golpe helado, como un rayo, un manotazo duro, un hachazo invisible y homicida, un empujón brutal* (Hernández, M. 2017: 68). Nos parece lejana ya que son otros los que mueren y no nosotros o nuestros seres queridos. La certeza que vamos a morir puede crear angustia y el no saber ni cuándo ni de qué manera, intranquilidad. Con respecto a la persona individualmente tomada la muerte es única porque nadie puede ocupar el lugar de otra.

Tanto de las ciencias experimentales (medicina, biología, botánica, zoología y otras ramas de las ciencias de la naturaleza) como de las ciencias humanas (antropología, filosofía, psicología) se han realizado numerosos estudios e investigaciones² y se han logrado grandes avances para conocer el funcionamiento, las causas y consecuencias de la vida sin que se tenga un dominio total de ella. Se conoce parcialmente y estos saberes se van superando y rechazando en medida que progresan las exploraciones. En la actualidad la vida es un misterio, pero no menos misterioso es la muerte.

A la dificultad de aceptar la muerte reconocida como el fracaso de la vida e ignorar los saberes sobre la misma se añade la dificultad de no disponer del testimonio de aquellas personas que lo han experimentado con lo que se nos presenta como algo lleno de misterio y enigmática. El ámbito misterioso es un lugar en el cual caben todo tipo de interpretaciones y especulaciones, lo que ha permitido moldear las diferentes culturas, filosofías y religiones. En el antiguo Egipto ya se interpretaba la muerte como la separación del cuerpo y el alma, y esta interpretación permitía especular sobre el futuro del alma. En las religiones monoteístas la muerte es un castigo que, aunque, exista la vida posterior, se percibe el hecho como algo aterrador. Para los hinduistas es un mero tránsito, un cambio en el estado, un paso de una fase a otra de la vida. Para la cultura haitiana no es más que el paso definitivo del mundo material al mundo espiritual. El mundo espiritual no puede verse, ni oírse, ni tocarse, pero está siempre presente a nuestro alrededor.

Sabemos que la muerte es un hecho universal y bajo el influjo de determinadas ideas nos sitúa en una realidad en la que se convierte en el marco de la vida, que nos limita y nos llena de sentido para vivir. Las ciencias que, investigan sobre datos objetivos, y hechos reales, no aclaran los lances posteriores de la muerte si es que los hubiere pues, de esta nada se sabe y se involucran en estudiar las reacciones de los seres humanos ante la muerte de los demás, en sus múltiples facetas *homo faber, sapiens o loquax* (Morin, E. 2004:6) A pesar de que la muerte está presente durante nuestra vida. Cuando sucede en algún congénere ataviamos el recuerdo que permanece en nosotros con un ritual funerario, creamos o no, en la supervivencia o en la resurrección de los muertos.

Está muy difundida la idea de que son dos conceptos opuestos que acontecen cronológicamente uno detrás del otro y sin posibilidad de convivencia, se refleja en la costumbre de adjuntar como información mínima de una biografía las fechas del comienzo y final de su vida, en compararlos como las dos caras de una moneda. En el ámbito pictórico es muy frecuente encontrar entre los pintores que quieren abordar y contrastar estos dos hechos el recurso de dividir el lienzo en dos zonas con la imagen en ellas de la vida y la muerte, una en cada zona, separadas, pero formando parte del fenómeno, marcado y acotado por el cuadro.

2. Sin querer dar un listado exhausto de los avances logrados, podemos señalar a modo de ejemplo, predecir la compleja estructura tridimensional que adopta una cadena de aminoácidos al plegarse para dar lugar a una proteína funcional, alargar hasta 11 días (en lugar de 3 o 4) la vida de embriones de ratón extraídos de la madre, la existencia de células madre en el cerebro que permiten la generación de neuronas durante toda la vida.

No interactúan, nos representan como una opción excluyente, si hay vida no hay muerte y viceversa.

Concebir la vida humana teniendo en cuenta sencillamente el *alfa* y *omega* de su vida sirve simplemente para contextualizar, comparar y situar su tiempo de vida con otros congéneres.



Figura 2
Columna central del conjunto megalítico conocido como Taula. Menorca. 1995

Efectivamente, la muerte es el final de la vida, o su interrupción, o lo contrario a la vida, pero antes de que ocurra el óbito, teniendo en cuenta que todos los sucesos que nos acercan a este fin, son señales de la muerte, en este sentido el concepto de muerte se extiende a todos los fenómenos, hechos y conductas que nos aproximan al final, como el envejecimiento, accidentes, enfermedades, y acciones convenientes. Todos estos sucesos se pueden dar a lo largo de la vida, conviviendo, rivalizando, y compitiendo, produciendo como resultado el milagro misterioso de vivir o el misterioso milagro de morir. La vida y la muerte es un todo inseparable.

Ambas conviven simultáneamente como fuerzas entrópicas o extrópicas en una oposición cuyo resultado es el que nos permite continuar viviendo o finalizar. Vivir es el resultado de infinitos instantes continuados en las que las fuerzas que facilitan la vida (extrópicas) superan a las fuerzas que nos conducen a la muerte (entrópicas). Entrambas delimitan nuestra presencia en este mundo y con ello todas las consecuencias que se producen y derivan de nuestro existir.

2.1. Cenotafio. Monumento funerario público y colectivo

El fallecimiento puede ocurrir a una avanzada edad, cuando el individuo después de haber pasado cuantiosos años, haber completado su ciclo vital, y el desenlace sucede sin enfermedades ni violencias, es decir, de una manera aguardada. Es lo que denominamos una muerte buena. Los que mueren de viejos no perecen de una enfermedad específica, sino que simplemente se terminan, es decir, se acaban. Este tipo de muerte de vejez, o “natural”, representa a nivel humano el modelo del ciclo general de la naturaleza.

A medida que se va envejeciendo (merma de las condiciones físicas, pérdidas de referencias sociales, mengua de motivos para vivir), los primitivos sentimientos de impotencia, tristeza, temor y sufrimiento que produce el saber que vamos a morir se van erosionando y nos acercamos a la aceptación del desenlace.

Empiezan a disiparse los miedos a morir, aunque, dependiendo de las circunstancias, se pueden dar diferentes actitudes. La disminución de los temores viene acompañada de una resignación a la realidad que se presenta progresivamente con el desgaste de fuerzas y capacidades junto, al irresoluto futuro amenazante.

En otra posición de la muerte producida por el “paso del tiempo” se encuentran las muertes violentas producidas por fenómenos naturales, enfermedades letales, accidentes y guerras. Sea como fuere, se desea una muerte rápida y sin dolor. Nos asusta la muerte, pero más nos asusta el tramo final que nos lleva al término. Deseamos que la agonía sea sin padecimiento ni sufrimiento.

Para superar el trauma de la desaparición de los seres queridos y reubicarnos en la nueva situación debemos superar dos fases o procesos: el luto y el duelo (Thomas, 1991: 122). Son etapas que comienzan con los ritos funerarios y posteriormente, diferentes, según la cultura o sociedad a la que se siente unido, se realiza para superar la angustia de la muerte y mediante operaciones materiales-simbólicos que den sentido y hagan soportable su ausencia. Se trata de curar y prevenir: sanar el sentido de culpa, serenarse, reconfortarse, recomponerse.



Figura 3

Acompañamiento del féretro del domicilio del difunto a la iglesia. Puente la Reina, Navarra. 1995

El luto³ es un rito social que codifica la tristeza y su expresión, designando actitudes y comportamientos, con dos niveles, uno más público y general, (según la importancia social del finado) y el que se impone a los que les unía un vínculo afectivo, ya sea por el origen, alianzas o por la condición.

El duelo (Thomas 1991:123) apela a la vivencia dramática por la pérdida de un ser querido que se relaciona con la merma paulatina de uno mismo (envejecimiento) y con la ausencia del ser apreciado que se siente como una mutilación. Es un recolocarse ante los cambios operados a lo largo del tiempo. Estas acciones, ritos, luto y duelo, responden a superar la angustia-culpabilidad inseparable del óbito y permite la reconciliación de los vivos consigo mismos y con los fallecidos.

Las muertes violentas que sufre mayoritariamente la especie humana, descontadas las causas naturales, accidentes y las producidas por el azar, es originada por los humanos y al mismo tiempo es la más deshumanizada de todas las actividades posibles: la guerra. Desencadena multitud de muertes y heridos entre la población civil (Pichel 2007:180) causando dolor y miedo. Se reproduce todo lo que tememos en la vida y, por lo tanto, nuestros miedos ante la muerte.

Posteriormente a la guerra hay que realizar todas las actividades que hemos aludido anteriormente, ritos funerarios, luto duelo, tanto de manera particular (en el ámbito familiar y de amistades), como de manera colectiva. Según el bando que haya guerreado toma un sentido particular y diferente, pero habitualmente se construyen monumentos funerarios que son cenotafios para conseguir la reconciliación dentro del bando y de este con los muertos que fueron enviados a guerrear.

El Memorial a los Judíos Asesinados de Europa en Berlín corresponde a este tipo de monumentos, en este caso erigido por los ganadores de la guerra que fueron víctimas de ella y con la esperanza de no volver a repetirse de ningún modo. Sería un sarcasmo, si no fuera por lo dramático de la materia, que algún grupo sintiéndose heredero de las víctimas del Holocausto y valiéndose de ese argumento generarán una aberración semejante sobre pueblos vecinos y volvieran a reproducir actos tan funestos como los que recibieron algunos de sus antepasados.

3. MONUMENTO PÚBLICO DE LA SUPERVIVENCIA DESPUÉS DEL HOLOCAUSTO Y OBSERVATORIO DEL AUTOCONOCIMIENTO

El 25 de junio de 1999 el "Bundestag" (Parlamento Federal Alemán) después de cinco horas de discusión parlamentaria consiguió consensuar y aprobar el siguiente texto:

La República Federal Alemana erige en Berlín un monumento para los judíos asesinados de Europa. Con este monumento queremos honrar a las víctimas asesinadas, conservar vivo el recuerdo de los acontecimientos inimaginables de la historia alemana, y advertir a todas las generaciones futuras a nunca jamás violar los derechos humanos, siempre defender el estado de derecho democrático, mantener el principio de la igualdad del ser humano ante la ley, y oponerse a cualquier dictadura o gobierno basado en la violencia." [Asimismo, el parlamento opinó que] "la República Federal Alemana [...] tiene la obligación de conmemorar a las otras víctimas del nacionalsocialismo de manera digna (Jureit, U. 2007; 51).

Sin embargo, el parlamento rechazó mayoritariamente su inclusión en el monumento de Berlín. Aunque los iniciadores y promotores del monumento conmemorativo berlinés insistían en que no se trataba de un monumento estatal sino ciudadano, la obra de arte, que consiste en 2711 estelas en concreto y de un *lugar de información* subterráneo, obtuvo su consagración nacional, tanto por la decisión del Parlamento como por la creación de una fundación responsable para su construcción y del mantenimiento y, no lo menos importante, por la presencia del presidente y canciller en la inauguración.

Con este acuerdo se cierra un período de incertidumbre desde que, en 1988, la periodista

3. En el País Vasco y en concreto en Murelaga, "La obligación del luto dura, por lo menos, un año", W. A. Douglass, 1970, p. 67. En las restricciones del período de luto entraban: vestir de negro y la abstención de participar en diversiones.

Lea Rosh y el historiador Eberhard Jäkel desde la sociedad civil promovieran la creación de un Monumento al Holocausto. Con el derribo del muro de Berlín, la unificación de Alemania, y la decisión de convertir de nuevo a Berlín en capital del Estado Alemán reavivaron el tema hasta llegar al Parlamento y al Gobierno⁴.

La intervención del poder político queda supeditada a la idea que se reflejó en el Parlamento, que sirvió como acicate de la construcción del Memorial siendo a la vez, modelo de la Alemania que se quería unificar y de la Unión Europea que se estaba construyendo. En este aspecto se mantiene la característica de los monumentos como elemento que el poder utiliza para sus fines propagandísticos como modelo de la sociedad que se desea perpetuar.

El camino iniciado en 1988 y recorrido hasta la construcción del monumento es un proceso de reconciliación del pueblo alemán con el judío y una forma de apaciguamiento de los alemanes con el régimen surgido después de la guerra y la reunificación producida a partir de la caída del Muro de Berlín.



Figura 4

Ortoedros tumbados a modo de sepulturas, según se desplaza hacia el norte se elevan percibiéndose como edificios del Ghetto. 2022

4. En la fecha que se tomó el acuerdo, Helmut Kohl no era canciller de la República Federal de Alemania (1 de octubre 1982 - 27 de octubre de 1998). Sus intervenciones en el proceso fueron claves para el resultado del memorial, anulando concursos y decidiendo finalmente el proyecto mediante modificaciones en el anteproyecto inicial que él mismo designó.

Uno de los debates previos consistió en determinar si el memorial iba a ser en honor a los judíos o de carácter nacional. Se rememorarán un acontecimiento ejecutado significativamente a los judíos⁵ pero de carácter estatal. Esto queda reflejado tanto por la decisión del parlamento, por la creación como decíamos, de una fundación encargada de la construcción del mismo y, por su mantenimiento y gestión⁶.

Después de diferentes concursos y elecciones Helmut Kohl⁷ optó por el proyecto presentado por Peter Eisenman y Richard Serra. Se les hizo diversas correcciones, como anexionar un lugar informativo del Holocausto, y redimensionar el memorial, tanto en el número de ortoedros⁸ como sus tamaños. Al final el mayor de ellos mide 4,7 metros. Estas rectificaciones no fueron aceptadas por parte de Richard Serra que sin poner en duda el valor del proyecto personal se retiró, quedando Peter Eisenman como único autor del memorial.

Los autores originarios del proyecto eran un arquitecto y un escultor que colaboraron estrechamente en la creación del proyecto reflejándose las particularidades de cada uno en el resultado final. El perfil de ambos posee una gran carga simbólica: ambos son norteamericanos, país que sale hegemónico de la II Guerra Mundial, además Peter Eisenman es arquitecto, profesión a la que pertenecen los artistas a los que habitualmente se adjudican los monumentos de esta índole tan compleja, y reúne otra característica personal, que en este caso adquiere una gran importancia, tiene ascendentes judíos. La elección del proyecto de ambos responde a una trayectoria contrastada y bien acogida en el arte, al mismo tiempo que plantea una colaboración multidisciplinar.

La identificación con las víctimas y la tesis de que fuera sobre los judíos no sólo influyeron en el debate social acerca del monumento, también lo hicieron en la decisión estética. El cómo se refleja la interpretación del pasado, específicamente generacional, en el esbozo escogido, y ahora ya realizado, del arquitecto Peter Eisenman, es instructivo. En la descripción del proyecto, realizada en 1997/98 por Eisenman y Serra, se puede leer: "Nuestro Monumento está en el contexto de lo inimaginable, de lo banal⁹. El esbozo sugiere que un sistema supuestamente racional y ordenado pierde la conexión con la razón humana cuando pierde sus medidas y su proporción respecto al objetivo intencionado". [...] Nuestro proyecto manifiesta la inestabilidad inherente a un sistema, en este caso a un rasero racional y su disolución a través del tiempo. [...] Con ello se crea un lugar de la pérdida y de la devoción, que es recuerdo"¹⁰.

3.1. Transformación del lugar. *De núcleo nazi a memorial a los judíos asesinados de Europa*

El sitio reservado para construir el memorial lo ocupó el Ministerio de Propaganda de J. Goebbels, al otro lado de la cancillería de Hitler. Se mantuvo como solar por haber sido derribado el edificio del Ministerio por los soviéticos y no se construyó posteriormente al ser una zona denominada *muerta* por su proximidad al muro que separaba ambas zonas de Berlín. Era una extensión de 19.073 metros cuadrados en forma de rombo, a una manzana de la Puerta de Brandeburgo y del bulevar Unter den Linden, eje vertebrador de Berlín.

El *campo de estelas* (wogende Stelenfeld) que se había ideado en un principio constaba de unas 4.000 columnas en concreto, cada una de 0.92 metros de ancho y 2.30 metros de

5. Dentro de estos debates se manifestaba que otros colectivos habían sido víctimas del holocausto y debían ser conmemoradas de la misma manera. Finalmente, se decidió que fuera solamente sobre los judíos y se realizaran otros memoriales para el resto.

6. U. Jureit, *op. cit.*, p. 51.

7. Desempeñó el cargo de canciller de Alemania entre el 1 de octubre de 1982 y el 26 de octubre de 1998. Hasta el 3 de octubre de 1990, fecha de la reunificación de Alemania, fue canciller únicamente de la Alemania Occidental y, a partir de ese momento, de la República Federal de Alemania unificada.

8. Utilizamos el término ortoedro: "poliedro de seis caras rectangulares que forman diedros rectos", frente a hexaedro: "poliedro de seis caras". Esta elección viene dada porque todos los ortoedros son hexaedros, pero no todos los hexaedros son ortoedros. Los ortoedros vulgarmente se les conoce como *caja de zapatos*, y a una pirámide pentagonal se le puede denominar hexaedro.

9. La filósofa Hannah Arendt a partir del juicio a Adolf Eichmann elaboró y definió por primera vez la teoría de la "banalidad del mal" en la que explica cómo el totalitarismo, el nazismo y las circunstancias pueden llevar a un ser humano *normal* a realizar atrocidades en contra de sus valores.

10. U. Jureit, *op. cit.*, p. 64.

longitud. La altura variaba hasta un máximo de 7.50 metros. Las columnas que, en la primera versión, tenían una inclinación vertical de hasta 3 grados, debían estar a 0.92 metros de distancia una de otra, de modo que *sólo permitieran el paseo individual*¹¹.

Una vez que Richard Serra abandonó el proyecto y fue revisado por Peter Eisenman se convirtió en una retícula de 2711 bloques de hormigón de 2,38 metros de longitud y 0,95 metros de ancho y con una altura variable de 0,2 metros a 4,7 metros, entre 8 y 16 toneladas de peso. Entre las estelas existe un estrecho camino de 0,95 metros de ancho que sólo permite el paso de una persona, lo que dificulta el tránsito siendo uno de los factores que permiten percibir las sensaciones objeto del memorial.

El suelo no es regular y se ondula a lo largo del recorrido de donde surgen los monolitos, que con la retícula que forman las cúspides de los mismos crean un espacio en el que interactúan describiendo una zona de inestabilidad, de tensión, donde el visitante se sumerge.

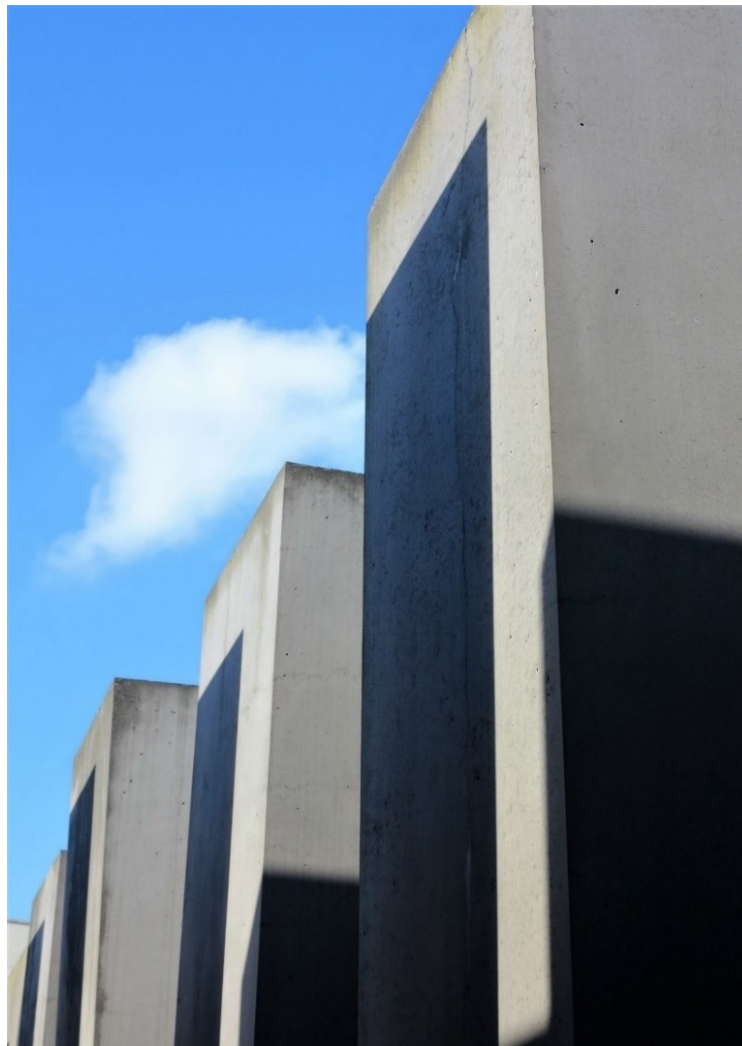


Figura 5

Los ortoedros erectos a modo de edificios del *Ghetto*

El suelo se ondula creando una zona de inestabilidad y tensión donde se sumerge el visitante. 2022

En el subsuelo se construyó lo que se denomina el Centro de Información, que por medio de paneles y otras formas de comunicación realiza una alusión a la política de exterminio que el nacionalsocialismo llevó a cabo entre 1933 y 1945. En otra de las secciones de la exposición,

11. *Ibid.*

se pueden leer los testimonios de algunas personas además de la historia de diferentes familias antes, durante y después de la persecución. En otra sala se muestran los nombres y los años de nacimiento y muerte de las víctimas del Holocausto. En este centro se realizan también actividades divulgativas del Holocausto y exposiciones periódicas.

Es una obra concebida para ser recorrida tanto por su interior como por su exterior, no tiene entradas ni salidas determinadas, cada persona puede comenzar, terminar, deambular y recorrerla sin un itinerario prefijado¹². Percibir las dificultades, la inestabilidad, el encuentro con otras personas nos permite constatar, aflorar y superar los posibles interiorizados miedos, inseguridades y desequilibrios de una época tan ominosa.

La acera colindante con Ebertstrasse, en uno de los lados del monumento, está urbanizada con dos hileras paralelas de árboles que rompen la imagen del memorial y contrastan con el tono grisáceo y geométrico del conjunto, aportando elementos orgánicos que le proporcionan un contraste de vida propia.



Figura 6

Una de las salas en el subsuelo del monumento, donde con paneles, videos y otros medios visuales informan del fenómeno del Holocausto en una comprensión intelectual. 2022

Entre todas las obras que se presentaron en el concurso de 1994, dos destacaron y estuvieron en liza con la realizada. Si las comentamos es porque responden a otros planteamientos que han estado en el debate artístico. El primer premio se concedió a Christine Jacob-Marks. La obra consistía en una gran losa¹³ de hormigón de cien metros de largo, ligeramente inclinada con los nombres de las víctimas asesinadas. Esta costumbre de inscribir los nombres de las víctimas la vemos reflejada en gran cantidad de monumentos, ya que se

12. Es paradójico que en un lugar donde los recorridos son libres y sin directrices estén marcados por instrucciones de uso colocados en uno de los pilares: sólo puede ser recorrido a pie y a ritmo de marcha (descartadas bicicletas, los patines o el *jogging*), que el visitante lo recorra por su "cuenta y riesgo" (es preciso evitar los juicios al Estado), se le advierte que no siempre son visibles las intersecciones entre pasillos, se le informa también que está prohibido hacer ruido, llamar a alguien en voz alta, usar instrumentos musicales o aparatos de sonido -salvo aquellos cuyo volumen sólo alcance el oído de su portador, pasear perros, apoyar bicis o motos contra las estelas, fumar, hacer asados, consumir bebidas alcohólicas, ensuciar las estelas, acostarse o trepar en ellas, saltar de una a otra, tomar sol en traje de baño. El cumplimiento de las instrucciones de uso es custodiado a toda hora por vigilancia permanente.

13. La gran losa de 7 metros de grosor que simbolizaría una gran lápida ocuparía todo el solar, elevándose once metros por uno de los extremos. Una dificultad técnica era inscribir en ella la cantidad de seis millones de nombres.

utilizaba en épocas pretéritas, pero desde que Maya Lin lo realiza en el Monumento a los Veteranos de Vietnam¹⁴ en Washington, D.C. recobró un nuevo impulso.

Bus Stop fue la otra propuesta que recibió una atención especial. Fue presentada por Renata Stih y Frieder Schnock. El proyecto no consistía en la construcción de un monumento fijo y estable, es decir, una edificación en el solar designado para el monumento, sino que planteaba activar la memoria mediante la acción. Creaba una calle en medio de la parcela con una parada de autobús. De esta parada saldrían los autobuses, rotulados con el destino y la inscripción *Memorial a los judíos asesinados de Europa* que llevarían a los visitantes a los escenarios del Holocausto repartidos por la ciudad y alrededores.

Mientras que Christine Jacob-Marks planteaba un objeto monumental cuya interacción consistía en la relación de los ciudadanos con las inscripciones¹⁵ y que centralizaba en este monumento el recuerdo del Holocausto, Renata Stih y Frieder Schnock descentralizaban el memorial por toda la ciudad. La información sobre lo ocurrido, mediante todos los sistemas de comunicación disponibles y los posibles que se crearan estaría al servicio de aquellos que desearan involucrarse en la experiencia. Se transformarían siendo conscientes del pasado, asumiéndolo y construyendo desde lo individual una memoria colectiva.

3.2. Sentir el holocausto y reconocerse, dos acciones en una experiencia

*No me interesa la idealización de los monumentos perennes de la historia del arte, vacíos de su función y significado históricos y utilizados por los arquitectos y los artistas que necesitan legitimar su producción estética glorificando los logros del pasado (Richard Serra)*¹⁶.

El debate que se produce para la creación de un monumento al Holocausto judío acontece en una encrucijada histórica donde partiendo de una situación mantenida, desde la II Guerra Mundial, por los efectos de la *guerra fría* se prevé un gran cambio con la caída del *Muro de Berlín* y la consiguiente desaparición de los bloques. Alcanzó a diferentes ámbitos de la sociedad y si todos son importantes sobre todo en el campo en el que se realizan, son significativos los que tienen lugar en el mundo estético.

Los cambios que suceden vienen intuyéndose desde fechas anteriores, será la coyuntura que se vive la que procure y facilite la materialización de las ideas que se han ido experimentando por diferentes artistas en aspectos concretos. El monumento desarrollado en el siglo XIX no satisfacía y había quedado obsoleto por no corresponder a las expectativas de las sociedades contemporáneas. Se interpreta el contexto y la realidad como primer paso para resolver la cuestión y, encontrar los caminos que nos lleven a satisfacer las necesidades estéticas, en un largo recorrido de obstáculos, de prueba y error.

En el proceso de definición y creación del memorial surgieron diferentes ideas y deseos que podemos resumirlos en tres principales debates: debía ser un símbolo de la lucha entre alemanes, entre víctimas y verdugos o tenía que ser multifacético, simbolizar dos *culpas* alemanas: la derivada del crimen en sí mismo, y la de no haber asumido esos crímenes de forma adecuada. Finalmente, se optó que el proyecto debía de ser de todos los alemanes. No menos importante fue la controversia que llevó a la decisión de que el memorial debía de ser un asunto alemán y no judío, lo tenían que construir los descendientes (asunción generacional) de los perpetradores, sin la necesidad de aprobación judía. La conclusión de que fuera un memorial impulsado por el Estado únicamente para las víctimas judías podría haber generado una *jerarquización*. Otros grupos de víctimas y perseguidos como gitanos y homosexuales, iniciaron campañas para promover la creación de memoriales nacionales por los colectivos que representaban.

14. Cuando en el año 1982 fue inaugurado el Memorial de los Veteranos de Vietnam, en el "Mall" de Washington, obra de Maya Lin, después de largas controversias, de creación de protocolos para la toma de decisiones, campañas vejatorias, presiones artísticas y todo tipo de interferencias desde fuera de la crítica artística, pocos vieron que iba a ser el precedente de una corriente de creación de monumentos que a partir de esta fecha iban a tomar como inaugural esta obra, tanto en sus referencias formales como emotivas.

15. Planteaba inaugurar el monumento con la inscripción de 100.000 nombres de víctimas del Holocausto y el resto mediante la colaboración y financiación ciudadana.

16. Entrevista con Peter Einsenman, en R. Serra, 2010, *Richard Serra. Escritos y entrevistas. 1972-2008*, Universidad Pública de Navarra, Iruñea, cap. 15.

En los debates se desarrolló una idea, la de *contra-monumento*¹⁷, basada en que la mejor forma de demostrar que algo ha existido es resaltar su ausencia, marcar el hueco que ha dejado su volumen. La obra emblemática que se realizó bajo este concepto fue la propuesta de Horst Hoheisel en la Documenta 8 al intervenir en la fuente Aschrottbrunnen junto al ayuntamiento de Kassel, que había sufrido un ataque racista. Trabajó la idea del vacío que había dejado en los vecinos la destrucción de la fuente. No construyó un memorial panfletario, decidió perforar el suelo con la figura invertida de la fuente destruida. Era una fuente que, en vez de ver caer el agua, se oía su rumor.



Figura 7

Camión informativo inspirado en los planteamientos de Renata Stih y Frieder Schnock que descentralizaba el memorial por toda la ciudad. *Dokumenta 15*. Kassel. Alemania. 2022



Figura 8

La fuente Aschrottbrunnen tal y como la donó Aschrott (izquierda) y la intervención de Horst Hoheseil (derecha), después de ser destruido por los nazis. 2022

17. Un contra-monumento es lo *opuesto* a un monumento. Los monumentos son objetos, heroicos y para realizar celebraciones, hacen "digna" la muerte en la guerra y pretenden superar el olvido por medio de ilusorias promesas de conmemoración perpetua. Los anti-monumentos son lugares, anti-heroicos, escépticos. exponen el horror de cualquier guerra y estimulan el rechazo y la culpa en el recuerdo sin ilusiones sobre la inmortalidad.

Años atrás, en 1982 Maya Lin inauguró, no sin gran polémica, y consiguió erigir el Monumento a los Veteranos de Vietnam¹⁸, este hecho ayudó a crear una corriente en la que se repetía de una manera más o menos lograda la imagen de lápida con nombres. Como hemos descrito en el apartado anterior, la obra de Christine Jacob-Marks la podríamos ubicar en esta corriente.



Figura 9

Pared con nombres de los muertos (izq.) y como en Berlín (dcha.) dos conceptos se enfrentan en los nuevos monumentos, el pasado y el presente.
Monumento a los Veteranos de Vietnam. Maya Lin. 2023

Otra aportación a la adecuación de los monumentos a una época coetánea y posterior a las vanguardias artísticas fue el descubrimiento de Constantin Brancusi en Rumania con la Columna Sin Fin relacionado con la perspectiva del espectador y su posición respecto a la obra que, provocaba el movimiento de la misma y su cambio de formas. Richard Serra lo expresa de la siguiente manera:

Cambiar el contenido de la percepción haciendo que espectador y escultura coexistan en el mismo espacio compartimental comporta movimiento, tiempo, anticipación, etc. Eso no empezó con David Smith o Robert Morris. Esa idea la desarrolló Brancusi en Tirgu Jiu y ha continuado a lo largo del siglo XX¹⁹.

Algunas de las singularidades que estos artistas emplearon en sus obras señaladas anteriormente se ven en el Memorial de Berlín. Ausencia de documentos de recuerdo y recuerdo de las ausencias, el acercamiento a las realidades que se desean rememorar se realiza mediante la percepción sensible de los visitantes, a los que la experiencia vivida les afecta emocionalmente, terminando con una transformación vital y una percepción más profunda de uno mismo. Asimismo, las trayectorias profesionales de los autores convergen y se armonizan con un resultado en el que el deconstructivismo de Peter Eisenman²⁰ dialoga con el (post)minimalismo de Richard Serra. Ponen de relieve el carácter distintivo del lugar (*Genius Loci*²¹, espíritu del lugar), utilizan *pliegues*²² como consecuencia de la génesis del terreno y colocan múltiples pilares de diferentes volúmenes que nos evocan y remiten a *One-Ton Prop*²³ (*House of Cards*) 1969.

18. Para muchos políticos eran dos paredes con los nombres de los caídos en la Guerra del Vietnam y sin valor artístico. Para reafirmar sus ideas político-artísticas consiguieron incluir en el conjunto dos esculturas figurativas. Un proceso parecido sucede cuando obligan a incorporar un *punto de información* en el monumento de Berlín, pues de lo contrario, consideraron que, faltaría la consistencia monumental a las víctimas.

19. R. Serra, *op. cit.* p.144.

20. VV. AA. "Peter Eisenman 1989-1995", *AV Monografías*, 53, 1995. Diferentes arquitectos: Rafael Moneo, Kurt Forster, Ignasi de Solà-Morales y otros analizan las claves de la arquitectura de Peter Eisenman.

21. *Idem*, p. 53.

22. *Idem*, p. 81.

23. Como un *castillo de naipes*, *One Ton Prop* está formado por cuatro hojas cuadradas de plomo que se apoyan y sustentan con el contacto de los bordes.

La estructura de todo el memorial por su conformación geométrica, repetición de elementos, materiales, y color, no informa de nada, provocando en nosotros una serie de relaciones basadas en nuestra experiencia y en nuestras referencias con las que le damos sentido a la obra y al mismo tiempo que la interpretamos nos definimos por la elección de las referencias utilizadas. Parece un contrasentido que interpretemos una obra, para la que su autor ha declarado que no existe tal interpretación y que es un lugar sin significado. Es obvio, que la *no existencia de interpretación* se refiere a la ausencia de una interpretación previa única y universal, cada visitante puede realizar las suyas, sin que el artista le haya informado, condicionado y determinado y poder crear la memoria generacional. Esto supone que, siendo físicamente el mismo objeto, los diferentes sentidos que se le otorgan, modifican conceptualmente dicha obra y ella modifica al observador. Constituye una intervención estética en un espacio público. Nos referimos, por supuesto, a la parte que se resuelve en la superficie, el punto de información es un añadido que poco tiene que ver con el proyecto inicial.

Precisamente esta habilidad de provocar en el espectador diferentes reacciones hace que esté cargado de significados simbólicos y conceptuales. Es un espacio abierto sin entradas y salidas definidas, sin recorridos determinados previamente, pero cuando cruzamos la calle para situarnos en la acera que lo rodea, sin entrar sabemos que estamos en el memorial. Podríamos decir que las hipotéticas vallas que cerraban el solar se han desplomado y convertido en aceras.

La monumentalidad de la construcción hace que se pueda recorrerla externa e interiormente. Por el exterior y permaneciendo a la altura del suelo, solo apreciamos la parte superior de algunos bloques, los cuales nos llevan a sentir que estamos (la coloración también ayuda) en un cementerio. Máxime cuando se denomina *Memorial a los Judíos Asesinados de Europa*. Las vistas aéreas y cenitales, abundan en esta apreciación que es muy genérica y extendida.

El recorrido interior viene determinado por el ondulado suelo y la retícula formada por las cúspides de los bloques. Esta diferencia en el monumento produce un lugar de pérdida y contemplación, elementos propios de la memoria. Un acto de inmersión o emersión, dependiendo de dónde se parta y debido a que en algunas zonas la altura de las mismas está por debajo de la de las personas. Al propio Peter Eisenman le parecía increíble la imagen de ver aparecer y desaparecer cabezas:

vi a la gente entrar en ella por primera vez y es increíble cómo estas cabezas desaparecen, como ir bajo el agua. Primo Levi habla de una idea similar en su libro sobre Auschwitz. Escribe que los prisioneros ya no estaban vivos, pero tampoco estaban muertos. Más bien, parecían descender a un infierno personal. De repente me acordé de ese pasaje mientras veía estas cabezas desaparecer en el monumento. A menudo no se ve a la gente desaparecer en algo que parece ser plano²⁴.

El posible recorrido interno que realicemos será el que logre que experimentemos algo que nunca antes hayamos sentido, algo diferente e inquietante. El Monumento del Holocausto revela justamente una estética diferente a la tradicional, pues no se trata de una belleza a la que estemos acostumbrados quizás desde la concepción clásica del monumento, sino de algo que genera sensaciones incluso poco agradables e incómodas en el espectador. Todo el orden percibido desde el exterior, la retícula bien delineada con sus filas de bloques, calles perpendiculares y paralelas, es decir, un sistema supuestamente racional y ordenado, sistema que, cuando se vuelve demasiado grande y desproporcionado para su propósito previsto, pierde contacto con la razón humana y comienza a revelar las perturbaciones innatas y el potencial de caos en todos los mecanismos de orden aparente. Esta dualidad entre orden y racionalidad que vemos en el exterior, y la angustia, inestabilidad y horror que se siente en el interior es el paisaje que nos proporciona el memorial.

En el recorrido percibimos sensaciones inducidas por el suelo ondulado e inclinado, produciéndonos inestabilidad, en su interior quedamos aislados con sensación de soledad. Hasta encontrarnos con algún visitante con el que debemos ponernos de acuerdo para

24. C. H. Hawley, N. Tenberg, 9 de mayo de 2005. Interview with Holocaust Monument Architect Pester Eisenman. Der Spiegel. <https://www.spiegel.de/international/spiegel-interview-with-holocaust-monument-architect-peter-eisenman-how-long-does-one-feel-guilty-a-355252.html>. Visitado el 14-07-2023.

avanzar, nos encontramos en un bosque de prismas desorientados por la falta de perspectiva, sobrecogidos por el tamaño y la repetición de los bloques, las paredes inclinadas producen opresión, desamparo, claustrofobia o caos. También puede ocurrir que las sensaciones, afectos o ideas percibidas sean difíciles de verbalizar y pueden estar en conexión con la soledad, el temor, la angustia, fragilidad o incomodidad, situaciones que debieron vivirse en los guetos y en las concentraciones de judíos.

Depende de cada persona el tiempo que tarda en salir de esta situación que es la que nos empatiza con el Holocausto y nos lleva no solamente a sentir la angustia y el temor de los asesinatos masivos y generalizados de judíos, sino también al vivir diario y cotidiano mediatizado por dicho horror. Sea largo o corto, depende de quién lo aprecie, cada uno decide cuál es el momento final de la experiencia. Es un lugar único al igual que el Holocausto, puesto que nada ha habido semejante hasta el momento.



Figura 10

El *Ghetto* es irregular, con *edificios* inclinados que emergen del suelo. La angostura de las *calles*, la dificultad del *paseo*, mimetiza con la vida diaria de la época que rememora. 2022

La apariencia abstracta del monumento, la ausencia de información verbal o escrita y la carencia de otros elementos visuales que nos recuerden de manera más directa y gráfica el horror de este genocidio lo aproximan más a lo sublime²⁵, a la vivencia de desgarró (no

25. El primer concepto de sublime es la que se atribuye a Longino, siglo I *Sobre lo sublime*. Más recientemente serán Edmund Burke y Emmanuel Kant los que teorizarán sobre ello y aportarán ideas que serán recogidas por el romanticismo. La fuente de lo sublime estará vinculada a lo terrible y al dolor: *...todo lo que resulta adecuado para*

responde a los modelos de buen gusto, nos produce cierto dolor o lástima, al igual que, produce cierto alivio al no ser herederos directos y no sentirnos responsables de la tragedia), que a lo siniestro²⁶. El monumento establece un límite con lo caótico y con lo cruento de la muerte, la tortura y el asesinato de seres humanos de todas las edades que tenían algo en común su pertenencia a la comunidad judía. El monumento actúa como un filtro por el cual no permite mirar el terror, aunque sí, que sea vislumbrado.

CONSIDERACIONES

El ser humano necesita saber e interpretar los fenómenos, sucesos y acontecimientos que observa, percibe o padece, por lo que busca unos razonamientos que le permitan afrontar las posibles repeticiones de los hechos. Las explicaciones (que pueden tener ciertos elementos acertados o inapropiados, y también totalmente certeros o errados) dan sentido a su quehacer. No cabe un vacío como respuesta a las manifestaciones de la vida no puede sentirse inerme ante las situaciones imprevistas.

El sentimiento de culpa influye en las teorías interpretativas proyectando en los demás el temor y el dolor propio, pudiendo llegar a proyectarse en intervenciones físicas en el cuerpo y con la marginación de grupos internos y externos al colectivo tratando de superar la subjetiva sensación de culpabilidad.

La muerte a pesar de no ser conocida, o por eso mismo, condiciona tanto a la sociedad como a los individuos, pues sabiendo que será el fin de nuestra vida nos determina la forma de pensar, organizar la sociedad y el sentido a nuestro paso por el mundo, labor que no se agota en el tiempo, sino que se elabora y se repiensa constantemente.

El Memorial de los Judíos Asesinados de Europa fue construido por el empuje e iniciativa de la sociedad civil (la periodista Lea Rosh y el historiador Eberhard Jäkel fueron los primeros impulsores), en un deseo de reconciliación con el pueblo judío que había sufrido una brutal victimización y con el pueblo alemán por el papel jugado en la primera mitad del siglo XX

Cuando los acontecimientos históricos lo propiciaron (caída del muro de Berlín, unificación alemana) y el poder político necesitó un símbolo para las nuevas realidades (impulso definitivo a la creación de la Unión Europea) se materializó el monumento. El poder político representado por el canciller Helmut Kohl tuvo una influencia determinante, tanto para la elección de los ejecutores como para modificar la propuesta inicial hasta conseguir el resultado que hoy día conocemos.

El proyecto presentado por Peter Eisenman y Richard Serra es una obra inseparable del lugar en el que se ha erigido y con la idea de crear un memorial, a diferencia del concepto de monumento, generalmente figurativo y vertical, que ciertos sectores de la sociedad querían levantar.

Se asienta en un lugar previamente asignado en el que tendrá que dialogar de una forma simbólica sobre la utilización de dicho espacio²⁷ y el entorno del mismo. Para lograrlo es preciso determinar adecuadamente la escala y el contexto que no tiene que respetar necesariamente lo realizado previamente.

El Holocausto no es recordado por la documentación histórica, con la transmisión de datos e imágenes de los hechos ocurridos y que nos han llegado. Se trata de transmitir a las generaciones que no vivieron los sucesos mediante los sentidos y el cuerpo. Es la capacidad

excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo sublime; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir. E. Burke, 1995, p. 29. E. Kant, 1984, pp. 13-15, nos dirá que es una sensación que nos hace disminuir ante la grandeza y sencillez de lo observado, que nos estremece, nos desgarrar que solo es posible superar por la razón.

26. Lo siniestro es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado. *Lo siniestro constituye condición y límite de lo bello. En tanto que condición, no puede darse efecto estético sin que lo siniestro esté, de alguna manera, presente en la obra artística. En tanto que límite, la revelación de lo siniestro destruye ipso facto el efecto estético. En consecuencia, lo siniestro es condición y es límite: debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado, no puede ser desvelado.* E. Trias, 2006, p. 33.

27. Ver R. Krauss, 1996, pp. 302-303.

de la escultura de conmover y afectar físicamente a quien recorre los espacios escultóricos. Esta es una de las razones por las que decidió finalmente Eisenman, colocar unos objetos geométricos y con los mínimos elementos necesarios para permitir diferentes lecturas, con una indeterminación que produzca una sensación de incompletitud.

El objetivo de aproximar al espectador al drama, que es algo que no puede ser representado por palabras y por lo tanto difícil de imaginar, ha sido conseguido mediante la aproximación vital acercándonos a aquello que es inaccesible, pero nos mira, nos conmueve y desgarrar. No tiene un objetivo específico, un fin único y establecido, una interpretación universal al margen de la experiencia física y simbólica que el espectador interioriza. La experiencia dura el tiempo que el visitante decide en función de sus sensaciones, no tiene un recorrido establecido y no garantiza su comprensión del fenómeno genocida en su totalidad, debido a que es imposible por sí. Nos ayuda a poder sobrellevar la culpa de tan horrenda masacre.

El adentrarse en el monumento y dedicar un tiempo a reflexionar y sentir el Holocausto es una acción que se asemeja al acompañamiento que hacemos al muerto (en realidad a la familia y allegados vivos) en los funerales de alguna persona sentida. Manifestar el sentimiento, compartir el dolor e intentar superar el vacío producido buscando herramientas que nos permitan seguir viviendo.

La inmersión del espectador en los espacios de las esculturas es vital para la existencia de cierto tipo de obras, éstas no existen mientras no tengan al menos un observador. La escultura es un medio que nos introduce en la experiencia del espacio. Y esa inmersión tiene carácter personal, es una experiencia única y diferente al hilo de las que internacionalmente suscitan el interés por las experiencias sensoriales, que en ocasiones confluyen con la arquitectura.



Figura 11

Los *sarcófagos* ganan altura hasta transformarse en *edificios*. La ciudad de los vivos y la de los muertos sin muros ni vallas, conviviendo en un monumento de todos. 2022

En el Memorial de los Judíos Asesinados de Europa la relación entre la presencia y la ausencia, o lo sólido y lo vacío, adquieren relevancia y son conceptos que aparecen en muchos proyectos de Peter Eisenman. Si se interpretan los bloques como los elementos escultóricos únicos de la obra, no apreciaremos la obra en su totalidad, las calles son el elemento clave en la intervención. Si habitualmente las calles son entendidas como aquello que proporciona fondo y perspectiva a una representación pictórica o escenográfica en esta intervención se convierten en elementos de primer plano. El diálogo entre la presencia y la ausencia son conceptos básicos en la construcción y la deconstrucción.



Figura 12

Jardín del Exilio. 1999. Daniel Libeskind. Museo Judío de Berlín. Presenta coincidencias con el Memorial de los Judíos Asesinados de Europa tanto en sus aspectos formales como conceptuales. 2019

Muchos factores se ven involucrados en la capacidad de expresión del monumento, la luz divide la sombra en diferentes tonalidades, incluso el clima. Estas variaciones se multiplican en relación a los cambios climatológicos.

El visitante es obligado a reflexionar ante la realidad propuesta, todo lo contrario, a lo que está acostumbrado. La experiencia completa entonces será la propia obra, el espectador y su ubicación. El espacio entre el monumento y el visitante empieza a jugar un papel fundamental, el significado de la obra es despojado del objeto y lo adquiere la interrelación entre el visitante y el objeto entre la red de calles, superando de esta manera algunos postulados (progreso,

racionalidad y verdades universales), y premisas de la modernidad²⁸. Se trata de una intervención en la que se remarca el valor de la experiencia subjetiva, en un tiempo específico y en un lugar trascendente, al menos en lo que respecta a esa experiencia estética subjetiva.

Este valor de la experiencia subjetiva de considerar al arquitecto como un teórico de la percepción y de la experimentación corporal y visual del territorio es la respuesta que se le ha dado a la modernidad y a su concepto de ciudad. Se la contempla como un objeto de la construcción del paisaje tanto urbano como fuera de la ciudad.

Es el conocimiento sensorial y no el intelectual el que mimetiza al espectador con las víctimas judías de la II Guerra Mundial. Desaparecidos los testigos del genocidio y, para crear una memoria/olvido que permanentemente se construye, para la superación del vacío generacional y para crear una cultura de paz dinámica, una experiencia de este tipo permite interiorizar el hecho de ser víctima, de otros seres humanos.

Con los acontecimientos que sufrimos actualmente en el Cercano Oriente percibimos que la idea de Holocausto no está superada por el género humano y hay gente que cree²⁹ que con la aniquilación del supuesto enemigo se resuelven los posibles problemas existentes. Es la misma situación, pero con otros roles y actores, en contextos diferentes.

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO. *El libro de la muerte*. Edicomunicación S.A, edición de 1998 sobre un texto jeroglífico publicado por Wallis Budge (Kegan Paul, Trench and Trüber, Londres 1898) que a su vez se basa en la edición de 1842 de Richard Lepsius, traducido al español por Alberto Laurent.
- BURKE, E. *De lo sublime y lo bello*. Altaya, 1995 [1575].
- DOUGLASS, W.A. *Muerte en Murélagu. El contexto de la muerte en el País Vasco*. Barral, 1970.
- HAWLEY, CH., TENBERG, N. Entrevista de SPIEGEL con el arquitecto del monumento al Holocausto Peter Eisenman. ¿Cuánto tiempo se siente uno culpable? *SPIEGEL Internacional*, 9 de mayo de 2005. <https://www.spiegel.de/international/spiegel-interview-with-holocaust-monumentarchitect-peter-eisenman-how-long-does-one-feel-guilty-a-355252.html> (consultado: 14 julio de 2023).
- HERNANDEZ, M. *El rayo que no cesa*. Alianza, 2017 [1936].
- JUREIT, U. (2007). "Generación y memoria. El Monumento del Holocausto en Berlín como proyecto conmemorativo propiamente generacional", *Istor: Revista de Historia Internacional*, 8, 30, 2007; pp. 50-70. https://www.researchgate.net/publication/279373065_Generacion_y_memoria_El_generacionalmonumento_del_Holocausto_en_Berlin_como_proyecto_conmemorativo_propiamente (12 de julio de 2022).
- KANT, E. *Lo bello y lo sublime*. Espasa-Calpe, 1984 [1764].
- KRAUSS, R. La escultura en el campo expandido, en: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Forma, 1996 [1985].
- MORÍN, E. *El hombre y la muerte*. Kairós, 2003.
- PICHEL, B. "Rastros de la muerte en la guerra", *Revista Bajo Palabra*, II, 2007; pp. 177-182.
- PLATÓN. *Fedon*, Aguilar, S.A. de Ediciones, 1959.
- SERRA, R. *Richard Serra. Escritos y entrevistas. 1972-2008*. Universidad Pública de Navarra, 2010.
- THOMAS, L.-V. *La muerte*, Paidós Ibérica, 1991.

28. Las concepciones modernistas se ven reflejadas en Centro de Información situado en el subsuelo del Monumento, queda manifiesto el valor simbólico del enterramiento del mismo.

29. Principalmente en los Estados Teocráticos donde la idea: de que se está conmigo o contra mí es hegemónica.

TRIAS, E. *Lo bello y lo siniestro*. Random House Mondadori, 2006.

VV. AA. "Peter Eisenman 1989-1995", *AV Monografías*, 53, 1995.