

Daniel Libeskind. Museo Judío de Berlín, 1988-1999. Corte por los ejes.

Los cortes pasan o por el vacío, por la ausencia de la presencia de los judíos en el Berlín de hoy, o por los tres ejes de los recorridos (exilio, holocausto y libertad). Lo que nos da la impresión de que Libeskind está excavando el proyecto hasta las últimas consecuencias; aquí nos está mostrando las entrañas, simbólicamente está trayendo a luz las partes más negras de la historia de Berlín.

evidenciando la condición de recortes, de límites, de trazos, vestigios en porciones fragmentarias y que su interpretación depende ya del recorrido en este vasto laberinto borgiano. La propia obra por sí sola no nos ofrece las referencias temporales, pensándolo como Argan lo había hecho, no por medio de ese **sistema representacional**. Estas nuevas formas laberínticas suponen la **determinación de un método** intelectual dentro del proceso proyectual, que sí va a representar el tiempo pero de una nueva manera y como nadie lo había hecho antes. El caso es que en el museo sólo descubriremos los planos temporales al final del texto>>fig130, como en el cuento, o sea después de que hayamos leído la última línea de la narración>>fig130, o después de que el guía del museo nos explique las intenciones textuales de Libeskind. Esto hace que narrativa y obra de arquitectura se tornen prácticamente inseparables. El separarlas acarrea realizar dos lecturas diferentes de la obra: una intelectual que genera complicidad de conceptos entre el usuario y el arquitecto y otra analfabeta y desprovista de las pistas necesarias para llegar al entendimiento intelectual de la obra.

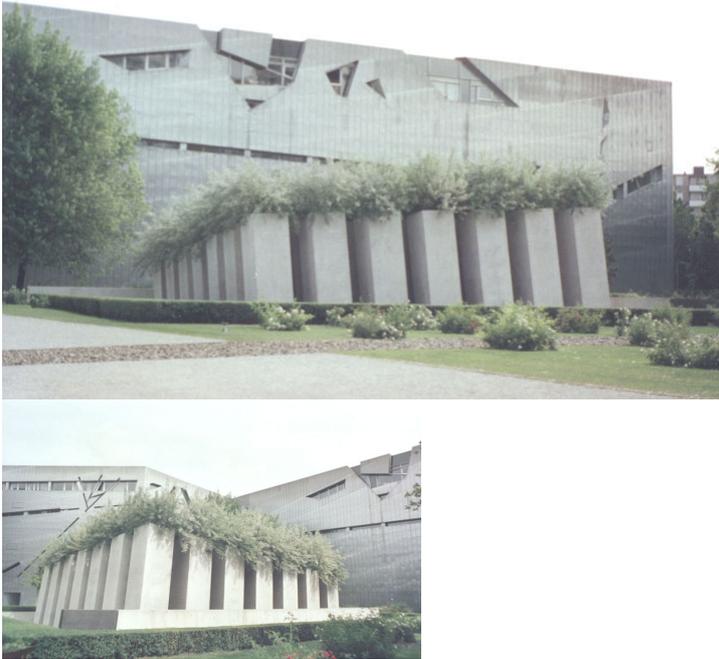
Esta superposición de capas temporales que no responde a un sistema representacional codificable, o sea, que no responde a un sistema referencial histórico entendido como tal, busca el mismo tipo de atemporalidad que el texto borgiano. Las referencias temporales son muy escasas y pueden llegar a escapar al entendimiento de la "plebe", ya que el sujeto no siempre es tan perceptible como lo podría ser el Minotauro. Hay "Historia" en la obra textual>>fig130, pero no la hay en la obra arquitectónica a la manera que lo proponía Argan, ya que no existe



Daniel Libeskind. Museo Judío de Berlín, 1988-1999. Imagen externa del Museo y de la torre del Holocausto.
 Daniel Libeskind. Museo Judío de Berlín, 1988-1999. Imagen externa del Museo de la Ciudad.

la intención de un lenguaje histórico temporal. El Berlín de Benjamin es un colage particular que sólo a él respecta, no existe la noción de tiempo en la “*Calle de dirección única*”, no estamos yendo de un lugar a otro, podríamos estar parados en un mismo lugar mirando por el ojo de la cerradura y viendo pasar cada uno de los 60 títulos o estaciones de Benjamin. En este sentido la historia es negada, y es reinventada. Los códigos y los símbolos establecidos son rechazados y el arquitecto reinventa sus propios códigos. ¿Qué tiempo es este...? - El tiempo del Aleph!

espacio libeskiniano. Sin duda que el espacio laberíntico se repite en la cuestión espacial del museo>>fig137. Las galerías tortuosas se bifurcan eternamente, aunque el sentimiento de extrañeza, de acuerdo con el recorrido, produce sensaciones diferentes>>fig140-141. Además de los espacios laberínticos hay una intencionalidad de inestabilidad espacial en toda la obra, lo que se puede leer en planta>>fig134, en corte>>fig136-137 y en los propios recorridos. Hay una simulación en el sentido de vencer las leyes de la naturaleza, la de gravedad principalmente>>fig123, aunque también hay intenciones de eliminar cualquier condición “tradicional” de eje, o de ordenamiento de la forma>>fig133, pese a que se perciba una forma clara en nave que fue retorcida en todos los sentidos posibles; la noción de lugar también es bombardeada. Asterión ya nos decía que “*cualquier lugar es otro lugar*” o que las galerías se repiten, situación que se refleja en los dibujos del propio museo. Los límites del objeto arquitectónico no son claramente reconocibles, (al menos) no a través del recorrido humano>>fig138-139. Lo que representaría la idea del pliegue de Deleuze,⁷² por el cual lo que interesa es lo aún



Daniel Libeskind. Museo Judío de Berlín, 1988-1999. Imagen externa del Museo y del Laberinto del Exilio.

no visto. La concepción espacial del objeto como marco también tiene un peso fundamental en el discurso, el edificio se convierte en un marco pero a través del concepto de lo informe, lo diferente, lo exótico, lo no visto. Un lugar que no tiene precedentes y que no puede ser reconocido como tal en el sentido clásico o normal de la palabra. Así como en el laberinto, nos encontramos con infinitos patios, bebederos y cisternas y pesebres, aquí nos encontramos con infinitos espacios intersticiales, que si bien son diferentes entre sí, su extremada extrañeza hace que los veamos de la misma forma, tal vez los pliegues, las idas y las vueltas, la falta de límites, la falta de inicio y fin, la propia idea de pliegue, la incomprendibilidad de las formas nos presenten un espacio inefable, infinito en su concepción ya que se trata de líneas, o de una línea, la “*Calle de mano única*”, sin retorno, infinita, lo que ya determinaría por sí mismo una nueva manera de interpretación del espacio. Y al igual que Borges, que sólo al final, descubrimos que la Casa es el laberinto del Minotauro, hacemos una (re)lectura (re)interpretativa del cuento. En el museo ocurre lo mismo. Sólo cuando nos percatamos de la totalidad de la obra con la totalidad del texto es cuando nos damos cuenta realmente de donde estamos y por donde pasamos. La identidad y complicidad sólo la alcanzamos después de la interpretación y asimilación de lo textual>>fig130, de su concepto. ¿Dónde estoy...? - En el laberinto!

⁷²DELEUZE, Gilles. **A Dobra - Leibniz e o Barroco**. Campinas: Papyrus, 1991. “Los pliegues de la materia. El pliegue que va al infinito. Se dice que un laberinto es múltiple, etimológicamente, porque tiene muchos pliegues. Lo múltiple no es solamente lo que tiene muchas partes, también lo que está plegado, de muchas maneras. Un laberinto corresponde precisamente a cada piso. El laberinto de lo continuo, en la materia y sus partes, y el laberinto de la libertad, en la alma y en sus predicados. Si Descartes no supo resolverlos, fue por que buscó el secreto de lo continuo en recorridos rectilíneos y el secreto del alma en la rectitud del alma, ignorando la inclinación del alma tanto cuanto la curvatura de la materia. Existe la necesidad de una criptografía que al mismo tiempo enumere la naturaleza y descifre el alma, que vea en los repliegues de la materia y que lea en los repliegues del alma” p 13.



Daniel Libeskind. Museo Judío de Berlín, 1988-1999. Imagen interna del Museo.

Estas dos imágenes son de una fuerte evocación sensorial, cosa que buscará únicamente en el interior de su proyecto. Las imágenes nos imprimen una idea de positivo negativo o de presencia ausencia. Ausencia en el rasgo de luz y presencia en las vigas que penetran y que se aferran a las paredes inclinadas del museo.

resultado textual. Tanto el texto de Borges como la simbiosis de Benjamin y de Hejduk procesadas por Libeskind causan una sensación de ausencias. Ausencia de sujeto real, ausencia de espacio real y ausencia de tiempo real pareciendo que todo no pasa de una gran simulación. Sujeto espacio y tiempo son negados y distorsionados de su verdadera concepción. Texto y arquitectura buscan nuevos significados, elaborando otra historia diferente de la que conocemos, una historia paralela, con sujeto tiempo y espacio diferentes y que nadie más que los propios autores consiguen concebir por medio de un juego intelectual. Esta postura coloca las obras dentro de una situación imaginaria: la Casa de Asterión es vista como una ciudad, una ciudad que limita con el templo de las Hachas y con los mares, e internamente con el inexorable infinito y con lo incomprensible. El texto de Benjamin limita con lo infinito de su imaginación y de sus memorias. La obra de Libeskind es vista como la concretización de esta ciudad imaginaria, que también es una concretización textual que ayuda a dispersar los sistemas tradicionales de lectura de la obra de arquitectura como tal. La triade vitruviana es corrompida de tal manera que las cuestiones de belleza, de función y de estructura, son irreconciliables por lo menos dentro de los padrones utilizados en los últimos 2000 años.

Esta nueva búsqueda iniciada por Hejduk, Eisenman o Libeskind nos da la idea de negación de los hechos cognitivos y la imposibilidad de cualquier intento de clasificación como lo planteaba Argan. Esto queda claro en el caso de Borges cuando el descubrir la verdadera identidad de los personajes (si es que son



Daniel Libeskind. Museo Judío de Berlín, 1988-1999. Imagen interna del Museo.

descubiertos los verdaderos personajes), nos lleva a una (re)lectura del texto. En este caso el personaje revelado solamente al final del cuento es alguien tan conocido como el Minotauro, pero en otros casos Borges escoge un autor secundario de una obra desconocida, y en aquí los personajes reales ya no se nos revelan tan claramente como lo hizo el Minotauro. El caso es que esta dualidad puede llegar a producir dos lecturas: una erudita de quien reconoce conceptualmente el personaje, y otra **analfabeta** que participa de la historia pero no posee las claves suficientes para descifrarla correctamente. En el primer caso la (re)cognición del personaje nos remite a un lugar, a unos personajes conocidos y a un tiempo determinado. En el segundo caso, estas tres cuestiones quedarán para siempre como una interrogación.

Con estas arquitecturas ocurre lo mismo, por detrás de la obra se generan dos tipos de lecturas o interpretaciones. Una primera, originada por el recorrido de la obra, que nos lleva a las ponderaciones ya expuestas *¿quien soy, que estoy haciendo, donde estoy...?* y la apelación a lo textual surge irónicamente para evitar este sin sentido de la obra, y produce una segundo recorrido de la obra casi retroactivo a partir de la lectura del texto, y que aún posiblemente imprime a la obra, su única comprensión lógica. Las tres incertidumbres fueron respondidas pero de una manera más perversa aún, ya que lo harán de una manera absurda, y colocándonos en otra encrucijada. Ahora tenemos la certeza: ESTAMOS EN EL LABERINTO, (aunque Hejduk ha vacilado en entrar) De todos modos la siguiente pregunta es: “¿Cómo salir de él?”

“Los ejércitos están listos. El silencio se va apoderando de todo. No existe ya la noción del tiempo. Los combatientes se han olvidado del pasado y tampoco consiguen soñar con un nuevo mañana. Todo se ha vuelto efímero, en presencia de la muerte.

Súbitamente aparece él. El campo de batalla es su reino; la lucha con los soldados es su placer; la sangre derramada su triunfo.

(...) se mezcla con los demás guerreros. Pero no defiende un ideal. No tiene amigos ni enemigos. No es partidario de la justicia, porque no respeta las leyes. No protege ni al valiente ni al cobarde. Reparte golpes al acaso.

Su grito de guerra resuena como un rugido que hace temblar hasta los más valientes soldados.

Quieta, endurecida y silenciosa, la naturaleza aguarda la destrucción que él siembra a cada paso.

Es Marte, dios de la guerra (...)

*Algún día, todo será nuevamente reconstruido. Flores, plantas y pájaros volverán a revivir en la antigua morada. Mientras no regrese Marte. Y con él la destrucción”**

***Marte. Mitología.** Enciclopedia. Sao Paulo Editora Abril 1973 p 241 (T.d.a.)