Globethics Repository



Memoria del Holocausto en Miami Beach [Memory of the Holocaust in Miami Beach]

This page was generated automatically upon download from the Globethics Repository. More information on Globethics see https://www.globethics.net. Data and content policy of Globethics Repository see https://repository.globethics.net/pages/policy.

Item Type	Article
Authors	Wechsler, Wanda
Publisher	Centro de Estudios Judaicos (CEJ) de la Universidad de Chile
Rights	Creative Commons Copyright (CC 2.5)
Download date	2026-11-07 19:29:33
Link to Item	http://hdl.handle.net/20.500.12424/236036

Memoria del Holocausto en Miami Beach

Memory of the Holocaust in Miami Beach

Wanda Wechsler
wanwec@yahoo.com.ar
Universidad Nacional Arturo Jauretche
Universidad de San Andres
Argentina

Resumen

Durante los últimos veinte años del siglo XX proliferaron en Occidente la construcción de memoriales y museos dedicados a la memoria del Holocausto. El centro de esta producción estuvo en Estados Unidos, país receptor de una gran cantidad de sobrevivientes. En Miami, un grupo de ellos tomó la iniciativa a mediados de los años ochenta de crear un memorial dedicado a la memoria de los seis millones de judíos asesinados. ¿Qué objetivos se propuso y qué elementos utilizó?, ¿puede un memorial, además de informar y representar el horror, ser una herramienta para nuestro presente?, ¿qué elementos ofrece el memorial para pensar la construcción de una memoria sobre las víctimas? Estas y otras preguntas guiaron el presente trabajo que busca comprender los aportes de los espacios memoriales. Nuestras preguntas y reacciones ya no son frente al acontecimiento en sí, que queda lejano en el tiempo, sino más bien lo que hacemos ante el medio, en este caso el memorial, que nos lo transmite.

Palabras clave: Holocausto- Memorial- Memoria- Representación.

Abstract

In the last decades of the twentieth century proliferated in the West the building of memorials and museums dedicated to the Holocaust's memory. The center of this architectural development was in the United States, host country of a large number of survivors. In Miami, in the mid-eighties, a group of survivors took the initiative to create a memorial, commemorating the six million Jews who were killed in the Holocaust. What was the objective in this building iniciative and which materials were used in the process? Can a memorial, besides informing and representing the horror, be used as a tool for our present? And what are the elements that a memorial can offer in order to think the construction of a memory about the victims? These and other questions guided the present study, which seeks to understand the contributions of memorial spaces. Our questions and reactions are no longer faced with the event itself, which is distant in time, but rather with the means, in this case the memorial, that transmits it to us.

Key words: Holocaust- Memorial- Memory- Representation.

Introducción

Durante la década de los años ochenta, en algunos países comenzó a surgir un especial interés por recordar lo sucedido en el Holocausto judío. Por diversas circunstancias, que serán aquí analizadas, durante los últimos veinte años del siglo XX, se instaló un "boom" memorial, dedicado a poner en un primer plano los horrores ocurrido en la Europa nazi entre fines de los años treinta y mediados de los cuarenta. En Estados Unidos principalmente se desarrolló literatura y cinematografía dedicada a la temática, mientras comenzaban a planificarse los primeros museos y memoriales del Holocausto. En este contexto, en la ciudad de Miami, en el año 1984, un pequeño grupo de sobrevivientes del Holocausto comenzó a desarrollar un monumento permanente. Para esto, se formó un Comité Memorial del Holocausto que se estableció como una organización privada sin fines de lucro. La gran cantidad de sobrevivientes viviendo en la región, que superaba en ese momentos los veinte mil, fomentó la necesidad de crear un espacio para recordar. Estos lugares, denominados memoriales, tienen múltiples

funciones. Por un lado, suelen ser un sitio creado como símbolo de aquellas tumbas jamás instauradas. Es decir, se convierten en lugares de duelo compartido. Por otro, los memoriales dejan una huella para la posteridad. Además, tienen un fin pedagógico-educativo, al enseñar una parte de la historia que, aunque sucedió en otro continente y en otro espacio temporal, dejó marcas en todos los espacios del mundo. Este tipo de monumentos memoriales testimonian una dinámica del reconocimiento, la reparación y el perdón.

Durante el mes de junio de 2015, me encontré en la ciudad de Miami a causa del congreso realizado por LAJSA, *Latin American Jewish Studies Association*. En el mismo, realizado en la Florida International University, expuse junto a varios compañeros argentinos y de otros países de Latinoamérica. Al finalizar el encuentro tuve la posibilidad de recorrer Miami y allí tomé contacto con el *Holocaust Memorial*, de Miami Beach. Me intrigaba este espacio instalado entre shoppings, playas, tan cercano a la Avenida Lincoln y la Collins. En algún sentido, mi expectación estaba relacionada con cómo crear un espacio de memoria, historia, recuerdo sobre un hecho tan traumático en el medio de esta ciudad. Mientras buscaba el memorial, algo que me costó bastante porque estaba en cierta forma escondido y la gente del lugar no lo conocía, se realizaba una conferencia reconocida mundialmente sobre comics. La *Florida Supercon*, se llevaba a cabo entre el veinticinco y veintiocho de junio, a una cuadra del memorial, en *The Miami Beach Convention Center*.

Para quienes no conocen, esta es la convención más famosa referida a los cómics. Miles de personas, disfrazadas o transformadas en sus personajes preferidos de comics asistían al encuentro mientras yo intentaba encontrar El memorial. De alguna forma, este contexto impactó fuertemente en mi visita. A partir la misma al memorial, y las preguntas que me abrió, decidí analizar el contexto de formación, su contenido y preguntarme por su significado. Luego de mi visita me pregunté: ¿Cuál es el objetivo de crear un memorial?, ¿para qué se hacen?, ¿quiénes los visitan?, ¿por qué en una ciudad como Miami Beach, sinónimo de shopping y playas, existe un monumento de semejante magnitud? Estas y otras preguntas buscan ser el eje del presente trabajo. El análisis se centra en este memorial de Estados Unidos.

Contexto de creación: los años ochenta y noventa

El Memorial del Holocausto de Miami Beach comenzó a planificarse a partir del año 1984. Como suele suceder en la creación de monumentos o museos dedicados a la memoria, los iniciadores fueron un pequeño grupo de sobrevivientes del Holocausto. Estos "emprendedores de la memoria" (Jelín, 2002), se unieron para desarrollar un monumento permanente en Miami, con el fin de representar a los seis millones de judíos que perecieron a manos de los nazis. Un año más tarde, en 1985, el Comité Memorial del Holocausto, se estableció formalmente como una organización privada sin fines de lucro. En ese contexto, el sobreviviente Abe Resnick, ya fallecido, miembro de los comités fundadores y Comisionado de la Ciudad de Miami Beach, afirmó que "hay 20-25.000 sobrevivientes en esta región", a The Miami Herald[1]. El diseño del memorial fue debatido, aprobado y enviado a hacer a la Ciudad de México entre los años 1987 y 1989. Para esto, se utilizó unos bloques gigantes de color rosa en tonos piedra que fueron traídos desde Jerusalén, Israel. El Memorial llevó más de cuatro años para ser construido y finalizado. Recién el 4 de febrero de 1990, se llevó a cabo una ceremonia de inauguración. Es decir, el memorial se expone públicamente a partir de 1990. En ese año, se cumplían cuarenta y cinco años del fin de la Segunda Guerra Mundial. ¿Por qué se levanta este memorial tanto tiempo después? Para acercarse a responder esto, se debe tener en cuenta que esto no representó solo un hecho aislado.

Hacer público o masivo el tema "Holocausto" conlleva a múltiples problemas. Desde su uso, manipulación, su apropiación, hasta su rechazo. Como señala Friedlander retomando a Hartman:

> La Shoá fue algo tan amenazador que la desconfianza (…) llegó hasta los propios sobrevivientes y se sumó al silencio del mundo. Cuando les vuelve el habla, dos frases se destacan de sus testimonios: 'Estuve allí' y 'No podía creer lo que había visto' (Friedlander, 2007, p.44).

[1] http://holocaustmemorialmiamibeach.org/

La incredibilidad e imposibilidad de representar lo sucedido comenzó a dar un giro en aquellos años ochenta, cuando comenzó a primar la necesidad de contar la historia, hacer partícipe a las nuevas generaciones e imponer un rescate de la memoria. En el año 1978, una miniserie de televisión, emitida en la cadena norteamericana NCB se hizo muy popular. La serie, denominada "Holocausto"[2], alcanzó una enorme popularidad en Estados Unidos y luego en Europa, sobre todo en la República Federal de Alemania, donde se emitió a partir del año 1979. La serie narró una visión sobre el Holocausto, desde la perspectiva de dos familias, los Weiss, judíos alemanes, y los Dorf, uno de cuyos miembros, Erik, termina convirtiéndose en un destacado miembro de las SS, organización militar, policial, política, penitenciaria y de seguridad de la Alemania nazi.

Así, la historia presentó imágenes polémicas y fuertes son Auschwitz, el gueto de Varsovia y las cámaras de gas. Esta miniserie, no solo puso en un primer plano la temática Holocausto sino que generó gran controversia y polémica al ser acusada de trivializar el Holocausto. Esta serie televisiva luego consiguió premios como el Emmy, entre otros. Posteriormente, fue comprada para Latinoamérica, donde se proyectó recién después de haber finalizado las dictaduras militares[3]. Es relevante la aparición de esta serie porque es la primera que logra imponer en los medios masivos de comunicación la temática. Este fue un primer paso para que un tema "de unos pocos", pase a ser conocido y mirado por muchos. Saltando la polémica sobre su uso y trivialización[4], que no vienen aquí a sumar nada, la serie comenzó a crear un terreno fértil para el desarrollo de la memoria del Holocausto.

En este mismo contexto, a fines de los años setenta llegó el tiempo de los testimonios. Ciertos proyectos de registro y archivo de memorias de los supervivientes comenzaron en esta época. Algunos autores, lo relacionan como consecuencia y también como

[2] La serie es una adaptación de la obra de Gerald Geen, publicada en su primera edición en 1978. Es una novela histórica.
[3] Por ejemplo, en Chile si bien la serie fue comprada por la Televisión Nacional de Chile a principios de los años ochenta, ésta fuer guardada en la videoteca del Canal y se emitió recién en 1990, luego del retorno a la democracia.
[4] En el mismo año de desarrollo de la serie, Elie Wiesel, uno de los sobrevivientes más activos y públicos, escribió un artículo en el New York Times titulado *La trivialización de la memoria: mitad hecho, mitad ficción*. Wiesel mostraba aquí su rechazo ante la idea de que un día el Holocausto fuera medido y juzgado a partir de la serie de la NBC que lleva su nombre. La preocupación central era que el acontecimiento histórico sea eclipsado, incluso destruido y sustituido por su representación mediática, por una simulación, producida además por la industria del entretenimiento con fines comerciales.

respuesta crítica al impacto de Holocausto. En Yale, en el marco del proyecto *Fortunoff,* se comenzaron a recogen más de cuatro mil testimonios. Uno de los iniciadores de este proyecto, Dori Laub, definió su misión del siguiente modo: "Cada sobreviviente tiene una necesidad imperiosa de decir su historia para estar en condiciones de reunir sus fragmentos; necesidad de librarse de los fantasmas del pasado, necesidad de conocer su verdad enterrada para poder recuperar el curso de su vida" (Robin, 2012, p.142)[5]. Muchos de los fundadores del proyecto, consideraron que la televisión estaba trivializando o banalizando el pasado. La coordinadora de este archivo, Joanne Rudof, explica al respecto que "todo les habían robado. La televisión también les estaba despojando de sus historias"[6]. Así, con la determinación de darle voz al superviviente y corregir una supuesta falsa memoria se comenzaron a grabar entrevistas en vídeo a los testigos presenciales de los acontecimientos.

La exposición de esta temática la convierte en centro de investigaciones y de enseñanza, de conmemoración pública y hasta de producción cultural por parte de los medios, la literatura y el cine. Durante la década de los ochenta, comenzaron a proliferar producciones cercanas al tema centralizado en el rol de los testimoniantes. Así, en 1985, se estrenó la película *Shoá*, realizada por el francés Claude Lanzmann. Con casi diez horas de duración sobre testimonios en primera persona, Lanzmann entrevistó a sobrevivientes del Holocausto, incluyendo no sólo a las víctimas del mismo sino también a perpetradores y polacos que vivían a su alrededor, observadores pasivos. Su estreno se realiza en París, Francia y luego será proyectada en varios países, por ejemplo, en la Rusia soviética. Donde no se proyectó es en Polonia, donde se prohibió la cinta por un tiempo.

Lanzmann, doctor en filosofía especializado en Leibniz, se planteó en este documental hacer una película demostrando qué es la Shoá. Esto marcó y popularizó una nueva forma de nombrar el Holocausto. Shoá significa catástrofe en hebreo y todavía hoy sigue compartiendo el podio en la forma de denominar lo ocurrido en la Alemania nazi. Esta obra, le llevó a Lanzmann más de diez años de filmación y fue un antes y un

[5] Palabras citadas por Annette Wieviorka, *L'Ère du témoin*. Tomadas de *La memoria saturada*, de Régine Robin.

[6] Selección del trabajo *Auswitz en el cine y la televisión*, de Alejandro Baer, disponible en: http://www.proyectos.cchs.csic.es/fdh/sites/default/files/cine.pdf

después en la forma de concebir los testimonios. Este material se convirtió en prueba de verdad, muchas veces utilizado contra los negacionistas. Esta fue otra forma de ensayar la representación, algo tan complejo hasta el presente.

Escrita en 1982 por Thomas Keneally, *El arca de Schindler* fue adaptada para el cine como *La lista de Schindler*. Esta película estadounidense, estrenada en 1993 fue realizada por el ya conocido Steven Spielberg, director de cine de aventuras como Indiana Jones, Tiburón o E.T. La novela retrata la historia de Oskar Schindler, miembro del partido nazi que acaba siendo un protector de judíos, al salvar la vida de mil doscientos judíos de los campos de concentración. Durante los años 1993 y 1994 la película se estrenó y expandió por todo el mundo. La misma tuvo un gran éxito de audiencia y reabrió el debate sobre la representación. Contrario a la opinión de Claude Lanzmann o Elie Wiesel, quienes desmerecen la representación norteamericana demasiado ficcional, la postura de Spielberg es que los límites de la representación no existen o son diferentes. Es decir, aquí se plantearon diferentes formas de representar: una realista y una ficcional[7]. Posterior a la película, durante el período 1995-1997, Steven Spielberg creó la *Fundación Historia Visual de los Sobrevivientes de la Shoá*, que contiene más de 52.000 testimonios realizados en todo el mundo, incluyendo varios países de Latinoamérica.

El hecho de que las representaciones se multipliquen y diversifiquen, volviéndose cada vez más "aceptables" en los últimos veinte años indica, como afirma White (Friedlander, 2007, p.74), que se produjeron profundos cambios en los parámetros de la moralidad y el gusto socialmente vigente. Un ejemplo de esto se dio con la aparición de la historieta de Art Spiegelman en el año 1986. Este historietista estadounidense, publica *Maus*, una historieta sobre el Holocausto, basada en un relato de un sobreviviente. El libro, en blanco y negro, es una sátira que representa a los alemanes como gatos, a los judíos como ratones y a los polacos como cerdos. La historieta se encuentra basada en la historia de los padres del autor, desde mediados de la década de 1930 hasta el invierno de 1944, cuando los protagonistas ingresan a Auschwitz. El autor, realizó numerosas entrevistas con su padre. La historia se compone de dos partes, la primera denominada *Maus I. Historia de un sobreviviente: mi padre sangra historia*

[7] Para profundizar, http://www.proyectos.cchs.csic.es/fdh/sites/default/files/cine.pdf

y una segunda, publicada en 1991, denominada *Maus II. Historia de un Sobreviviente: y aquí comenzaron mis problemas*. En total, el trabajo de Spiegelman le llevó trece años. La historieta realiza una mirada irónica y desconcertante del Holocausto, creando una narración emocionante, conmovedora. La representación establecida es una obra que se las ingenia para plantear todas las cuestiones clave en torno a los –supuestos- límites de la representación. La historieta fue un éxito de ventas, con amplios y variados reconocimientos. Se convirtieron en libros *best-sellers*, traducidos a varios idiomas y ganadores de premios como el Pulitzer.

Posteriormente, en los años noventa, y después del éxito de *La lista de Schindler*, aparecerán películas aún más "taquilleras", como *La vida es Bella*, estrenada en 1998, del actor y director italiano Roberto Benigni. Este film se basa en la historia de un joven judío italiano que es encerrado con su hijo en un campo de concentración alemán. El padre, para que el hijo no viviera esa cruel realidad, despliega numerosos recursos para que no se dé cuenta del horror. Esta película desató nuevos debates sobre los límites de la representación del Holocausto, al vehiculizar la temática por medio de la comedia o una obra basada en lo payasesco. La película transgredió e innovó en los límites para representar la Shoá. Si bien, por un lado fue fuertemente criticada por algunos sobrevivientes, recibió tres premios Oscar en Hollywood y se convirtió en un éxito internacional. Otras películas sobre el tema fueron: *El pianista*, del año 2002, *El niño con pijama a rayas* y *El lector,* ambas del año 2008, entre otras.

Además del cine y la televisión, durante los años ochenta y noventa también se escribieron numerosas novelas. Varias de ellas fueron posteriormente llevadas a la pantalla. *La decisión de Shopie*, fue una de las primeras novelas norteamericanas sobre el tema, escrita por Williams Styron, ganadora en 1980 del National Book Award. Luego esta novela fue llevada a la pantalla grande. El autor Martin Amis, publicó *La flecha del tiempo* en 1991, una obra sobre los campos de exterminio nazis que busca desafiar la narración lineal. La novela alemana de Bernhard Schlink, *Der Vorleser*, se publicó en el año 1995. Una de las últimas y polémicas novelas, *Las benévolas*, se divulgó en el año 2006, escrita por Jonathan Littell.

Otro espacio donde se evidenció esta puesta en primer plano del Holocausto y sus interpretaciones- representaciones, es la historiografía. Durante los años ochenta, se dio el denominado *Historikerstreit* o "debate de los historiadores alemanes". En el año 1986, se ocasionó a partir de un artículo escrito por Ernst Nolte. Algunos de los historiadores que formaron parte del debate fueron Jürgen Habermas, Charles Maier y Andreas Hillgruber, entre otros. En la década de los noventa, la historiografía sobre el nazismo centraba su debate en el controversial libro de Daniel Goldhagen sobre *Los verdugos voluntarios*, ampliamente superado por libros como el de Christopher Browning, *Aquellos hombres grises*. También en este período, escribieron grandes referentes del estudio de la memoria: Yosef Yerushalmi y Pierre Nora.

Durante la década de los noventa y posteriormente, se encuentran bastas publicaciones en torno a la representación. Una que reúne a varios autores, es la compilación de Friedlander donde publican Hayden White, Carlo Ginzburg, Perry Anderson, Dominick LaCapra y Yael Feldman, entre otros. Otros escritores posteriores que publicaron vinculando Holocausto, memoria y pasado reciente, y se convirtieron en autores claves para pensar la temática son Enzo Traverso, Andreas Huyssen, Reinhart Koselleck y Tzvetan Todorov.

Se puede seguir ampliamente demostrando este *boom* relacionado con el Holocausto a partir de la década de los años ochenta. Sin embargo, con lo aquí reseñado se demuestra que la proliferación de producciones se dio como un "efecto dominó", incluyendo cine, televisión y libros. El centro de este fenómeno será Estados Unidos, donde el Holocausto se convierte en, como afirma Enzo Traverso, una religión civil, con dogmas, y "santos" -sobrevivientes- cristalizando en una memoria oficial. (Traverso, 2011, p.77)

Museos y memoriales

Para que el Holocausto y su memoria se conviertan en una religión civil, en Estados Unidos, se crearon espacios propicios para levantar memorias sobre lo ocurrido. El registro material de esto se verá en los museos creados y en los monumentos[8]. Ambos espacios proliferan como un intento de afrontar el Holocausto y frente al miedo de la

[8] Para leer más sobre monumentos en Estados Unidos, ver: Kammen, M. (2007). *Visual Shock*. New York: Vintage.

desaparición de su memoria. Antes de analizar el Memorial de Miami Beach, es importante relevar los museos creados en el mismo contexto.

La creación de museos ha tenido en la historia un fin civilizatorio. Con sus muestras, archivos y colecciones disciplinares, los museos han definido la identidad de la civilización occidental. Los museos definieron qué arte vale la pena mostrar, qué historia se debe recordar y qué objetos son dignos de ser exhibidos. A lo largo de los últimos años, se produjo un giro en cuanto a los usuarios: alejados de ser espacios elitistas, el museo dio paso a las masas y se convirtieron en espacios de atracción. El público que accede, busca experiencias diferentes, espectáculo, exposiciones que lo involucren. El auge de los museos se produjo también a partir de 1980, como un espacio que ofrece algo que no puede dar ni la televisión ni el cine. Esto tiene que ver con el contacto con el objeto material.

Según Huyssen, "la musealización funciona como una bomba de neutrones: toda la vida habrá sido arrancada del planeta, pero el museo sigue en pie, ni siquiera como ruina, sino como memorial" (Huyssen, 2001, p.67). Los museos en Estados Unidos referidos al Holocausto tienen su aparición en la década de 1990. En 1992, comenzó la construcción del *Florida Holocaust Museum*, en Madeira Beach, Florida. Durante 1993, el *United States Holocaust Memorial Museum*, de Washington, abrió sus puertas y, en ese mismo año, el Museo de Houston comenzó su construcción, que fue inaugurado en marzo de 1996; un año después se abrió el *Museum of Jewish Heritage, a Living Memorial to the Holocaust,* ubicado en la ciudad de New York. Todos estos museos, abrieron en un mismo período y siguen vigentes. Así como sucedió en Estados Unidos, lo mismo se observa en otros países del mundo, principalmente en occidente. Esta ola de museos forma parte del fenómeno de la memoria como preocupación central de la cultura y de la política de las sociedades occidentales. Huyssen (2001) afirma "el mundo se ha musealizado y todos nosotros desempeñamos algún papel en este proceso. La meta parece ser el recuerdo total" (p.19).

Para nombrar otros museos, reconociendo que el centro fue Estados Unidos, en el año 1994 comenzó a planificarse el Museo del Holocausto de Buenos Aires; en 1999 el

Museo del Holocausto de Berlín; en el año 2000 el de Londres; en el año 2010 se creó el Museo de la Tolerancia en México y, en 2012, el de Curitiba, Brasil, entre otros.

En este contexto global, en Norteamérica la proliferación de representaciones y espacios de la memoria presenta el terreno fértil para el Memorial de Miami Beach.

Breve historia del memorial

Como anteriormente se adelantó, fue en el año 1984 cuando un pequeño grupo de sobrevivientes del Holocausto se unió para desarrollar un monumento permanente en Miami. En la mayoría de los casos, son sobrevivientes o generaciones posteriores, los que llevan adelante los monumentos, memoriales o museos. Un año más tarde, el Comité Memorial del Holocausto se estableció formalmente como una organización sin fines de lucro privado. El lugar elegido fue Miami Beach, por ser un territorio que contiene las mayores poblaciones de sobrevivientes del Holocausto en Estados Unidos. De hecho, Estados Unidos tiene la mayor cantidad de sobrevivientes del Holocausto junto con Israel.

Durante ese mismo año aquel grupo de sobrevivientes se reunieron con la Junta de Planificación de Miami Beach, la cual aprobó por unanimidad el levantamiento del Memorial. Ocho días después, la Comisión Municipal también dio el visto bueno a los planes para el Memorial. La ubicación propuesta se definió en una dirección física de la Meridian Avenue, número 1933-1945, números de la calle que coinciden llamativamente con los años del régimen nazi. La coincidencia llevó a muchas personas a creer que la ubicación del Memorial era "el destino" y esto ayudó a convencer a varios legisladores de la ciudad que el Memorial pertenecía en ese lugar específico.

El Comité *Memorial del Holocausto* entregó al arquitecto Kenneth Treister el desafío de crear un espacio que recuerde, transmita y enseñe lo sucedido en el Holocausto. Treister es un arquitecto, escultor, fotógrafo, artista, escritor y conferenciante, graduado de la Universidad de Florida en 1953, con una licenciatura en arquitectura. Un residente permanente de Miami, principalmente Coconut Grove, donde es quizás mejor conocido por su diseño y planificación del trabajo en esa región. La convocatoria al arquitecto fue para diseñar y esculpir un monumento a la memoria de la cultura judía y las víctimas del Holocausto. La idea fue generar un espacio al aire libre, un jardín conmemorativo que

permita a los sobrevivientes y sus generaciones posteriores visitar el lugar. Así, el espacio se creó con el fin de procesar, hacer el duelo de lo sucedido, por un lado. Por otro, buscó informar para que las generaciones futuras no olviden lo sucedido. El trabajo del arquitecto, que dedicaba su tiempo a esculpir, le llevó cerca de cinco años. Durante los mismos, se dedicó a la investigación del Holocausto en Jerusalén, Taiwán y la Ciudad de México. Los bocetos iniciales de Treister mostraron un brazo extendido, que buscaba llegar a los cielos junto con cientos de pequeñas figuras humanas que se aferran a él y entre sí. Otros dibujos tempranos de los bocetos, mostraban personas demacradas que buscan hacia fuera ayuda, una mujer desnuda sosteniendo a su bebé y un niño pequeño, acurrucados y llorando debajo de una manta. Este diseño de Treister fue finalmente aprobado, y se puso en construcción basada en bronce fundido en la Ciudad de México entre 1987 y 1989. Los gigantes bloques de color rosa en tonos piedra que contiene el monumento fueron traídos desde Jerusalén.

La construcción del Memorial llevó más de cuatro años de edificación. Finalmente, el domingo 4 de febrero de 1990[9], con una ceremonia de inauguración, se abrió el espacio memorial. Como en la mayoría de los hechos referidos a la memoria del Holocausto, se celebró con Elie Wiesel, sobreviviente y Premio Nobel de la Paz, quien actuó como orador invitado. En este evento, Wiesel afirmó "Un día, un hombre o una mujer entrará en este santuario de la memoria y el asombro: ¿Era todo verdad? ¿Eran los asesinos realmente tan crueles?".

Contenido del memorial

El Memorial, ocupa la mitad de una manzana. Una gran laguna de agua, con plantas flotantes, rodea el círculo central. A este círculo, se puede acceder desde los dos costados, a través de unas galerías. Desde el exterior, se observa una enorme mano saliendo hacia el cielo, en la cual varios cuerpos, de hombres, mujeres y niños intentan subir o quedarse agarrados a la misma. Por los costados, antes de ingresar a las galerías, se levantan, en las puntas, esculturas, que por detrás llevan inscripciones. Además de las esculturas, la laguna está rodeada con bancos, que permiten contemplar el memorial. El

[9] La mayoría de los actos inaugurales de los memoriales o museos coincide con un evento referido a la II Guerra mundial. El día 4 de febrero se conmemora el comienzo de la conferencia de Yalta. La misma selló un pacto entre Churchill, Roosevelt y Stalin, en Yalta (Crimea - antigua URSS) en 1945. Para algunos autores, es posiblemente uno de los hechos diplomáticos más célebres del siglo XX.

primer mensaje sobre el suelo dice *En homenaje a los seis millones de judíos víctimas del Holocausto*. Una escultura, ubicada a la derecha, es una madre que acobija dos niños. Los tres lloran y expresan desesperación. Detrás de ellos, se cita una frase de Ana Frank, "Then the spite of everything, I still believe that people are really good at heart"[10].

La segunda escultura, ubicada a la izquierda, muestra tres personas, dos adultos y un niño, que yacen en el piso, desmayados o ya sin vida. La frase que acompaña atrás, también de Ana Frank, pronuncia: "Ideals. Dreams. And cherished hopes rise within us only to meet the horrible truth. And be shattered"[11]. El ingreso por el lado derecho al memorial, se realiza por una galería que contiene grabadas en la piedra, imágenes del Holocausto, reproducciones de fotografías. Las imágenes son las denominadas "imágenes del horror": niños en los guetos, los *Einsatzgruppen* asesinando, vagones de tren trasladando a las personas hacinadas, la imágenes "selección" al llegar a los campos, presos de los campos de exterminio en sus cuchetas, de los crematorios, pilas de cuerpos, entre otras. Todas las imágenes grabadas tienen debajo una explicación de lo que se está visualizando. Por ejemplo, bajo una de las imágenes del gueto de Varsovia, la leyenda explica: "Jewish families found hiding during the Warsaw ghetto uprising. The young boy raises his arms in a symbolic gesture of resignation and surrender"[12]. Las imágenes finalizan junto al himno de los partisanos, escrito en inglés y en *yidish*[13]. Del lado izquierdo, la galería contiene largas columnas con nombres y apellidos de familias o personas individuales fallecidas en el Holocausto.

Ambas galerías confluyen en un centro, que tiene una llama encendida constantemente. Por debajo de la llama, la leyenda dice: "Yea. Though I walk through the valley of the shadow of death. I will fear no evil for thou art with me", psalm XXIII[14]. Desde este punto central, se ingresa al monumento por un camino iluminado por luz natural, que tiene en sus costados los nombres de los campos de concentración. Unas franjas

[10] "Después, a pesar de todo, sigo creyendo que la gente es muy buena en el fondo".
[11] "Ideales. Sueños. Y las esperanzas acariciadas levantan dentro de nosotros sólo para cumplir con la horrible verdad. Y ser destrozada".
[12] "Familias judías se encontraron escondiéndose durante el levantamiento del gueto de Varsovia. El joven levanta los brazos en un gesto simbólico de resignación y entrega".
[13] Dialecto de los judíos asquenazíes.
[14] "Sí. Aunque ande en el valle de la sombra de la muerte. Yo no temeré mal alguno, porque tú estarás conmigo", salmo XXIII.

permiten ver desde este camino la laguna que rodea el memorial. En la cúpula de la entrada, que luego será la salida, se observa en el techo una estrella amarilla que en su interior dice *Jude*. Este camino, finaliza en el círculo central, donde habita el brazo anteriormente descripto, con cuatro pisos de altura y más de cien figuras entrelazadas a él. La dimensión del brazo se percibe desde esta posición. Alrededor del brazo, las paredes tienen inscriptos en varias columnas los nombres de los asesinados por el Holocausto. Además, en el suelo algunas esculturas de bronce, que representan personas, jóvenes, niños, bebes, ancianos, mujeres y hombres, se encuentran desperdigadas por el espacio, todas desnudas, muy flacas, sin pelo y expresando en sus caras dolor, sufrimiento y desesperación. Algunas yacen en el piso, otras se abrazan, otras lloran mirando el cielo. Quien visita el memorial, camina entre estas esculturas de personas, obligadamente. El memorial es al aire libre, por lo cual está iluminado de forma natural, salvo a la noche que tiene su propia iluminación. El espacio que comienza con la cúpula y lleva al centro del memorial tiene además de lo visual, un efecto sonoro. El canto en coro de unos niños acompaña todo el recorrido. La canción es *Unter Shtern vayse dayne*, del poeta Abraham Sutzkever, quien la escribió durante su estadía en el gueto de Vilna.

Un análisis del memorial

Al querer contar la historia del Holocausto, no son pocos los retos a los cuales se enfrenta cualquier memorial. Dilemas éticos, morales, ideológicos, forman parte del inevitable armado del mismo. Este memorial, apuesta a un conjunto de elementos escénicos y de recreación visual, sonoro y espacial. Desde la arquitectura, las imágenes y los objetos allí presente, se apunta a, como afirma Huyssen, un espacio de la *mise en scene* y exuberancia operística, que atrae a las masas (Huyssen, 2001, p.42). La arquitectura del memorial, tiene una estructura que va desde lo más amplio, airoso y libre, hasta el corazón del lugar, pequeño, concentrado, el "corazón" del recuerdo. El jardín, con flores y aire libre, una laguna y espacios para contemplar el agua, rodea ese centro cargado de imágenes, esculturas, nombres y voces. Así, tanto al entrar como al salir, el aire libre y lo natural alivia un poco el contenido del centro. El espacio del centro es invasivo en todos los sentidos: la música constante, el exceso de esculturas, la enorme lista de nombres, logra asfixiar a quien visita. Por eso, la salida es liberadora. La

arquitectura entonces conforma un diseño alegórico e incluso evocativo de la historia del Holocausto.

El memorial es un espacio que mezcla naturaleza, construcciones frías, agua y flores. A su ingreso se le denominó *Jardín de la meditación*, y buscó ser un jardín sereno y tranquilo, dedicado a la memoria los seis millones de judíos. El espacio memorial tiene recursos visuales, imágenes, lista de nombres, esculturas y sonoros. Los recursos visuales son bidimensionales y tridimensionales. Uno de estos recursos bidimensionales son las fotografías. La presencia de las fotografías grabadas en la piedra, refleja la simbiosis cada vez más fuerte entre la cultura de la memoria y la fotografía. Este recurso tiene asignada la función de testigo veraz y fiel. Lo que muestran las fotografías es lo que sucedió. Así, la tecnología fotográfica produce representaciones realistas que confieren a los acontecimientos inmortalidad. Sin embargo, las fotografías son productos que pueden ser reducidos, ampliados, recortados, retocados, manipulados, trucados. Las fotografías procuran pruebas, verdades, testimonios. El hecho mismo de exponer a las imágenes sin contexto, es decir quiénes las sacaron, con qué objetivo, cuándo fueron sacadas, muestra su manipulación. Quien observa esta selección de imágenes no encuentra un marco para preguntarse, ni un espacio a la libre imaginación. Las fotos que aparecen no solo son explícitas en su contenido (cuerpos, niños, mujeres desnudas), sino que además tienen un epígrafe que explicita lo que se está viendo arriba, sin ningún análisis o reflexión al respecto: “La memoria, se sirve de la imagen, pero al mismos tiempo le imprime a esta sus significados” (Baer, 2006, p.154).

Las imágenes seleccionadas por el memorial son reflejos de la atrocidad, testimonios del horror nazi. Esta pedagogía del horror busca la comprensión a través de un mensaje fuerte, violento e impactante. Sontag (2006), a través de su trabajo con la fotografía, vislumbra un dilema que acompaña al uso de este tipo de fotografías sobre la representación del Holocausto. ¿Estas fotografías pueden realmente comunicar lo sucedido e implicar moralmente a su espectador? Esta es una de las preocupaciones que acompañan al debate de la representación del Holocausto a través de este tipo de imágenes. Así, nos sitúa ante el límite o la paradoja de su memoria: recordar sin banalizar, sin explotar, sin normalizar el horror. Como afirmó Barthes (2009), “en el

fondo la fotografía es subversiva y no cuando asusta, trastorna o incluso estigmatiza, sino cuando es pensativa" (p.73).

Otro recurso bidimensional es la inscripción en la piedra de los nombres de familias o personas individuales. Esta pared, que recorre el afuera y el adentro del memorial, es denominada *Memorial Wall* y según la página web oficial del memorial:

Es un recordatorio de las almas humanas cuyas vidas fueron extinguidas en el Holocausto (…) Sirve muchos a los sobrevivientes y sus familias, ya que es el único vínculo real con sus seres queridos, un lugar donde las familias pueden ver los nombres de un ser querido tallada en granito negro y que permanece como un homenaje a su vida. (http://holocaustmemorialmiamibeach.org)

Es decir, se le da un uso similar a un cementerio, un espacio de duelo y recordación para quienes no tienen donde llorar a sus muertos. El recurso de los nombres es reiterado en los museos y monumentos. Es la necesidad de humanizar, poner un nombre allí donde solo hay números. Como afirma Baer (2006), se busca "el propósito de transmitir información y conocimientos sobre el Holocausto en clave personal y provocar empatía hacia las víctimas en el visitante" (p.211). La víctima tiene un nombre, un apellido, una historia. No son las víctimas una masa uniforme y anónima. En este espacio, a diferencia de la mayoría, el centro es la víctima y los fallecidos, y no los sobrevivientes, a los cuales no hay referencia alguna. También, consigue el efecto de cantidad, dado que quien observa esos apellidos y nombres aunque intenta, no llega a leerlo todos. Parece una lista infinita inabarcable y abrumadora: "Un muerto es una tristeza, un millón de muertos es una información" (Calveiro, 2008).

El recurso tridimensional utilizado son las esculturas realizadas por Treister. Estas fueron esculpidas en tamaño real y sus caras y expresiones apelan al realismo. Todas las esculturas son cuerpos humanos, de todas las generaciones: bebes, niños, jóvenes, adultos y ancianos. Aquí se decidió hacer una intervención artística, que también representó un debate en torno a lo posible, aceptable y la legítima representación. El arte

en general, está relacionado a una dimensión de placer y conectarlo con el genocidio para muchos pensadores era imposible. Apareció esto principalmente a partir de la conocida frase de Adorno sobre la imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz. Este memorial rompe con la prohibición de estetizar el Holocausto y elige la expresión artística para la representación.

¿Qué nos dice este arte de Treister? Nos acerca a cuerpos, de tamaños reales, desnudos y frágiles, desesperados y angustiados. Nos expresa caras de dolor y pedido de ayuda. Algunos se arrastran por el piso, otros lloran abrazados, otros parecen escapar, algunos se caen, otros se aferran al gran brazo central. Todos los cuerpos impactan a la vista. ¿Cuál es el sentido de esto? Por un lado, hace la experiencia de la visita impactante. Cuesta mirar estos rostros y sostener ese momento. Es un arte plenamente literal de lo que el propio escultor pensó sobre las sensaciones de quienes perdieron allí su vida. Todo parece indicar la necesidad de mostrar "las cosas como fueron". Sin embargo, esa experiencia es intransitiva. Hay algo de las experiencias vividas que nunca podremos saber ni conocer, aunque sí imaginar. Pero, ¿es necesario? Las esculturas refuerzan la idea plasmada en las fotografías: ver el horror de forma literal. Pero ese encuentro con lo cruel, ¿garantiza la no repetición?, ¿garantiza acaso la aprehensión del suceso histórico?, ¿dimensiona la catástrofe? La paradoja está en que cuanto más directamente nos encontramos con el horror, vemos un acontecimiento violento, menos capaces somos de conocerlo y más corremos el riesgo de anestesiarnos.

¿Qué podemos hacer con lo incorporado, si no es relacionarlo con el presente? La enseñanza del Holocausto, con toda su monstruosa singularidad y el pavor que provocan los encuentros con este tipo de representaciones del horror en estado puro, "¿aparta el acontecimiento de la historia y la acción del hombre o, por el contrario, nos advierte e interpela a actuar ante la persistencia del crimen político y del genocidio?" (Baer, 2006, p.227). Lo interesante está en que además de conocer e informarnos, podamos pensar sobre aquello desde el presente, encontrarle un uso ejemplar a aquella memoria.

Construir una memoria colectiva: un desafío

Como ha analizado en profundidad Maurice Halbwachs (2005), la memoria colectica se construye a través de diferentes puntos de referencia, que estructuran nuestra memoria y la insertan en la memoria de la colectividad a la que pertenecemos. Entre ellos, se incluyen los monumentos, esos lugares que también analizó de manera diferente Pierre Nora (2008). El proceso de mitificación del Holocausto y su conversión en metáfora del siglo XX, se debe a la eficaz penetración de la temática en la cultura política norteamericana y su difusión mundial.

Como afirma Baer, "una simbiosis judeo-americana da lugar a una lectura universalista de los componentes judíos de la memoria del Holocausto" (Baer, 2006, p.77). La memoria judía y universalizada de la tragedia impregnó el discurso de las naciones occidentales. La americanización fue la condición para su posterior universalización. Esto incluyó como se desarrolló anteriormente, la proliferación de los espacios memoriales y museos. Estos lugares se han inspirado y nutrido en un abanico variado y amplio de propuestas artísticas. Así, acentuaron funciones positivas desempeñadas por la memoria común.

El memorial creado en Miami desarrolló una estética, un mensaje y una memoria propia. El desafío de la representación se hizo presente, no sin debates. ¿Dónde se fijan los límites de la representación?, ¿qué es lo correcto o incorrecto?, ¿quiénes deciden eso? Al ser una frontera invisible, imprecisa, subjetiva, cómo representar, qué está permitido y qué es apropiado es una cuestión compleja. Un discurso que se ha impuesto es el de la sobriedad. Emplear un género serio, discreto, vinculado a una noción de verdad y realidad ha dominado el discurso sobre la representación de la Shoá. Se ha elegido, como se observa en este memorial, un género y discurso de la sobriedad que presupone una relación con lo real, directa inmediata y transparente. Centrado en las victimas y los sobrevivientes, se construyó una narrativa melodramática, propia de la industria del entretenimiento norteamericano. La narrativa del horror hecha de forma literal generó diversas polémicas en Estados Unidos. La misma página web del memorial relata lo que denominó las voces contra el memorial. En este apartado, aparecen las críticas que se levantaron contra el memorial en dos sentidos. Por un lado,

argumentando que Miami Beach es un lugar de "sol y diversión" y el Memorial sería demasiado sombrío para el destino de vacaciones.

Por ejemplo, un miembro del *Miami Beach Garden Club member Florence Shubim* afirmó: "No encienda uno de los pocos puntos brillantes de esta ciudad en un cementerio" (holocaustmemorialmiamibeach.org). Otros se opusieron por considerarlo un monumento religioso y al estar en terrenos de propiedad municipal violaba la separación de Iglesia y Estado. Por último existieron críticos del diseño de Treister argumentando que era "grotesco" y una "intrusión brutal en el paisaje urbano". Frente a estas acusaciones, los sobrevivientes del Holocausto y los miembros del comité respondieron que exactamente ese era el punto del memorial. Frente a las críticas en torno al buen gusto, el arte y lo expresivo, un miembro del comité y sobreviviente, David Schecter, afirmó en The Miami Herald: "Para quien dijo que no es aceptable, no es de buen gusto, ni expresivo, le pregunto, ¿qué es aceptable?, ¿encontraría aceptable que me siente en una esquina a llorar?". (holocaustmemorialmiamibeach.org)

El memorial tiene un fin educativo y pedagógico. Desde su página web promueven las visitas guiadas para escuelas y otorgan información para alumnos y docentes. ¿Qué concepción subyace de lo educativo?, ¿cómo está pensado el sujeto "visitante"?. Por un lado, la muestra por las imágenes y arte que presenta, tiene un fuerte contenido emocional. En este sentido, los niños y jóvenes que visiten el espacio deben tener un entorno de contención y acompañamiento. El que enseña en esta ocasión es el memorial mismo. Los mensajes que ofrece parecen ser pruebas, verdades, respuestas cerradas sobre un hecho histórico. La mirada, puesta exclusivamente sobre las víctimas, expone el dolor, la angustia y la pérdida. Esto es central en esta cultura de la víctima. No hay preguntas en torno al contexto histórico, a los perpetradores del hecho, a los cómplices ni a sus consecuencias. La visita es una mirada de la historia incompleta en este sentido. Tampoco ofrece espacios para abrir esas preguntas, para pensar en torno a lo ocurrido.

En este sentido, aquí se anula la posibilidad de una experiencia, en el sentido benjaminiano de la palabra. La experiencia pensada como una instancia de reflexión del sujeto sobre sí mismo. La práctica como un momento de receptividad, apertura, disponibilidad. Es esa costumbre la que descubre "la propia fragilidad, la propia

vulnerabilidad, la propia ignorancia, la propia impotencia, lo que una y otra vez escapa a nuestro saber, a nuestro poder y a nuestra voluntad" (Larrosa, 2003). Esta experiencia es subjetiva y no puede ser universalizadora. Interesante sería dar la posibilidad a quien visite de llevarse preguntas, angustias, dudas, pero no en torno a lo que pasó solamente, sino en torno a lo que sigue pasando, porque los crímenes y genocidios no han terminado en 1945.

El objetivo del memorial tiene dos partes. Por un lado, "hacer memoria para que no se repita". El imperativo aquí es recordar. Para que esto suceda, quien lo visita no solo debe llevarse angustias y dolor, sino pensar qué se puede hacer para que no vuelva a suceder. Yehuda Elkana, historiador y filósofo, escribió sobre esto en el diario Haaretz: "Por primera vez comprendo la gravedad de lo que hicimos cuando, durante decenios, no dejamos de mandar a nuestro niños a visitar Yad Vashem. ¿Qué esperábamos que sacasen de esa experiencia? Hemos bloqueado nuestro espíritu y hasta nuestro corazón, y hemos declarado: '¡recuerden!' ¿Qué puede hacer unos niños con esos recuerdos? Para una gran cantidad de ellos, las imágenes de los horrores fueron una incitación al odio" (Robin, 2012, p.171).

Que no vuelva a suceder un hecho parece no ser consecuencia de la repetición sobre el horror. Si el espacio memorial busca enseñanzas para el presente, se hace necesario abrir a la pregunta, cuestionar y problematizar. Hay muchas interrogaciones ausentes en el recorrido: ¿quiénes lo hicieron?, ¿con qué fin?, ¿quiénes ayudaron?, ¿qué hizo el mundo al respecto?, ¿cuántos miraron hacia otro lado?, ¿por qué dejaron que pase?, ¿qué mecanismos permitieron semejante asesinato en masa?, podrían ser algunas. Para que no se repita es necesario apelar a la pregunta, a la reflexión, a la incertidumbre y la necesidad de una búsqueda después de la visita. Hay que generar y no solo atormentar. Hay que permitir un diálogo entre el memorial y su visitante, es decir, hacerlo activo. ¿Cómo dialoga con el espectador? No hay un discurso mediador ni un discurso docente. Para que el espectador pueda interpretar se debe sentir interpelado y no mero espectador de los hechos.

Otro objetivo, tiene que ver con lo explicitado por Wiesel en su inauguración. Allí dijo "¿Podrá este memorial, o cualquier otro, más grande o más pequeño, hacer una

diferencia? Espero que los visitantes lleven a sus hijos. Espero que vean las fotos. Fotos de los abuelos demacrados, viejos tirados en la calle. Madres desnudas con sus hijos. Un grupo de hombres de las SS que se gozan mientras que atormentar a un anciano, que se parece a mi abuelo, y todos los demás". Y a esto agregó: "Mira a la cara. Mira a todas las caras. Mira y te darás cuenta de que existía sufrimiento que trascendía al sufrimiento. ¡Ay de nosotros, por la tragedia que este museo está tratando de integrar está más allá de las palabras, y más allá de la imaginación, pero no más allá de la memoria. Y sólo los que estaban allí saben, sabrán, lo que significaba estar ahí". Este mensaje, claro, dirigido a los visitantes muestra el objetivo de entender lo que significó el Holocausto. La complejidad del Holocausto y lo que significó esa vivencia es propiedad de sus víctimas. Nadie podrá jamás sentir ni vivenciar aquello. Y tampoco es necesario pasar por esa sensación para indignarse, pedir justicia y sufrir por las víctimas. El objetivo de Wiesel es que este memorial transmita algo intransmisible. ¿Por qué sería necesario vivenciar eso para entenderlo?, ¿es acaso posible entenderlo? El peligro latente de estos espacios es que en vez de crear, producir, concientizar y problematizar, obturen y paralicen o, lo que es peor, generen rechazo y alejamiento.

Conclusiones

La visita al memorial fue una búsqueda de analizar cómo se piensa y construye la memoria del Holocausto en Estados Unidos desde ese espacio. La mayoría de los sitios dedicados a la memoria del Holocausto se levantaron entre fines de la década de los ochenta y mediados de los noventa del siglo XX. Esto presentó algunos patrones de repetición: la mirada centrada en las víctimas, los testimonios de los sobrevivientes y la exposición de imágenes del horror, en la búsqueda de generar en el visitante empatía. Esto implica la participación afectiva del visitante en una realidad ajena a él, generalmente en los sentimientos de otras personas. Estos espacios entonces buscan que quien los visita pueda "ponerse en la piel" de las víctimas y sentir esas injusticias como propias. Para esto, se utilizan recursos visuales, como fotografías o esculturas, elementos sonoros, como canciones, y recursos audiovisuales, como videos de sobrevivientes. Estos aspectos se encuentran presentes en el Memorial de Miami.

Encontrar el memorial, si bien está al aire libre y ocupa media manzana, fue complejo, por el desconocimiento de la gente del mismo. Entre tantos entretenimientos, el monumento- memorial pareció estar normalizado, incorporado al paisaje de tal forma que fue invisibilizado. Se encontraba rodeado de espacios de entretenimiento y atracciones, como el parque japonés o una sala de convenciones enorme, en la cual había un encuentro de fanáticos del comics. La visita al memorial fue perturbadora. El exceso de esculturas demasiado reales, las frases descontextualizadas de Ana Frank, las imágenes del horror grabadas en la piedra, las largas listas de miles de nombres, la música del gueto cantada por niños sonando una y otra vez y, finalmente, ese imponente brazo, poderoso por su tamaño y el material de su construcción. La repetición a lo largo del espacio de imágenes del horror, a través de fotografías y esculturas hace pensar en la posibilidad de duelo. La compulsión a la repetición parece ser la manera específica de recordar inconscientemente sin saber lo que está en juego. "Ese pasado reelaborado, sometido al trabajo de duelo, no es un recuerdo resurgido tal cual, sino un pasado trabajado en y por la transferencia y vuelto 'aceptable' por el sujeto" (Régine, 2012, p.33). Mientras se transita el espacio se siente un extraño rechazo a habitarlo. Se prefiere fotografiarlo y quedarse con esas sensaciones para analizarlas en la lejanía.

Surgen preguntas, siguiendo el trabajo de Jelin (2005): ¿Existen estandartes para juzgar cuáles son las rememoraciones y los memoriales "adecuados"?, ¿quién es la autoridad que va a decidir cuáles son las formas "apropiadas" de recordar? No se quiso analizar en torno a lo adecuado o lo inadecuado. Sino, problematizar algunas formas de recordar. Centralizar la narración en las víctimas y en las imágenes de horror, puede en tal caso producir algunos peligros. Por un lado, el relato que pone como figura central a las víctimas, lo que oscurece la posibilidad de análisis. Como afirmó Traverso[15], "recordarlos exclusivamente como víctimas constituye una pobre interpretación del pasado, reducido a una confrontación entre los verdugos y las víctimas". Además, agregó, pensar los horrores y aberraciones nazis en torno sólo a las consecuencias y no viendo el proceso por el cual se llegó a esa situación, no permite su comprensión y genera angustia y obstrucción. Por otro lado, y unido a lo anterior, presentar el relato desde el horror no garantiza ni la no repetición, ni la mayor aprehensión de lo observado. Muchas veces, contrario a eso, anestesia, inmoviliza, espanta. La historia

[15] http://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-226055-2013-08-05.html

trágica del horror obtura las posibilidades de creación y de incorporación de nuevos sujetos que problematicen ese pasado pero también el presente.

En la búsqueda por encontrar ese memorial, me encontré con la convención de comics, en la cual la mayoría de los asistentes estaban disfrazados de algún personaje, es decir, se habían mimetizado con sus personajes favoritos. Pensé entonces que era divertido, sano y necesario es a veces jugar a ser otro, diferente a mí, en otro tiempo, en otro lugar. Este "ponerse en la piel de otro" me resultó atractivo y desafiante. El memorial del Holocausto también proponía algo similar: transitar el horror, mirar esas caras de sufrimiento y sentir empatía, "ponerse en la piel de esos otros". Es un juego puede ser interesante en la fantasía y la ficción, pero frente a sucesos históricos reales, resulta innecesario y perturbador.

El memorial, como realidad permanente en piedra o como escultura estética, tiene una dimensión pública lo que Young describió como "calidad dialógica del espacio memorial", que abre al intercambio y al diálogo. Frente a la ausencia de las lápidas, el memorial funciona como un sitio sustitutivo para el duelo y el recuerdo y garantiza -o pretende hacerlo- la construcción y alimentación de la memoria colectiva del Holocausto. "Sólo si hacemos foco en la función pública del monumento, si lo inscribimos en discursos públicos de la memoria colectiva, podrá evitarse el peligro de la osificación monumental" (Huyssen, 2001). Si el memorial permite ser más que un espacio de duelo de aquellos sobrevivientes que cada vez son menos, si permite incluir nuevas generaciones y traspasar los límites de la apropiación de la memoria, se puede abrir una gran oportunidad. La ocasión reside en su intertextualidad y la posibilidad de cruzar los límites hacia otros discursos sobre el Holocausto que nos permita leer otros genocidios, otras historias, otros contextos. Mantener viva las memorias de Holocausto es hacer justicia con nuestro pasado pero también con nuestro presente.

Anexos: Imágenes del memorial[16]:







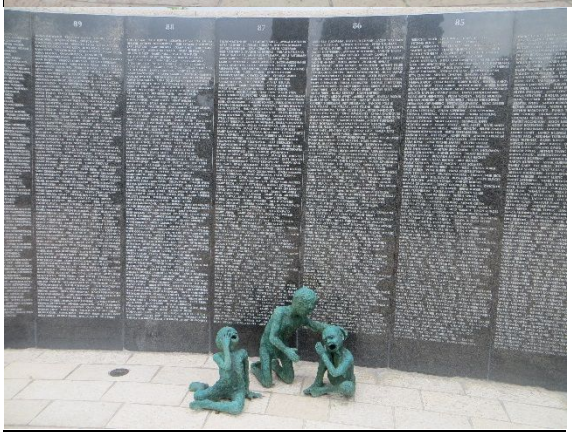




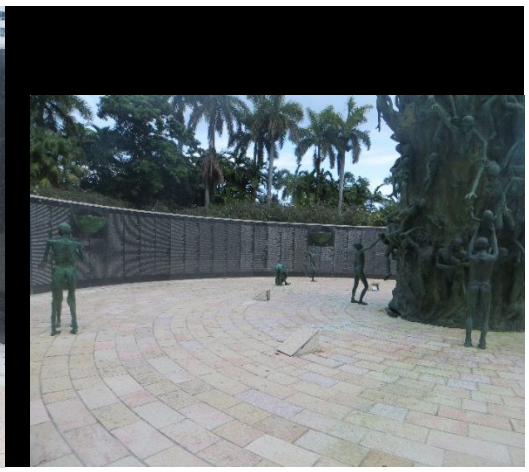
[16] Todas las imágenes fueron sacadas por la autora.

















Bibliografía

Baer, A. (2006). Holocausto recuerdo y representación. Buenos Aires: Losada.

Barthes, R. (2009). La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía. Buenos Aires: Paidós.

Browning, C. (2011). Aquellos hombres grises. Buenos Aires: Edhasa.

Calveiro, P. (2008). Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina. Buenos Aires: Colihue.

Didi- Huberman, G. (2011). Imágenes pese a todo. Buenos Aires: Paidós.

Friedlander, S. (2007). En torno a los límites de la representación. Buenos Aires: Univ. Nacional de Quilmes.

Halbwachs, M. (2005). Memoria individual y memoria colectiva. Estudios, 16, 163-187.

Huyssen, A. (2001). En busca del futuro perdido. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Jelin, E. (2002). Los trabajos de la memoria. Buenos Aires: Siglo XXI.

Jelin, E. (2005). Exclusión, memorias y luchas políticas. En: D. Mato. Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas (pp.219-239). Buenos Aires: CLACSO.

Kammen, M. (2007). Visual Shock. New York: Vintage.

Larrosa, J. (2003). La experiencia y sus lenguajes. Consultado 2015, Ministerio de Educación Sitio web: http://www.me.gov.ar/curriform/publica/oei_20031128/ponencia_larrosa.pdf

Nora, P. (2008). Les lieux de mémoire. Montevideo: Trilce.

Robin, R. (2012). La memoria saturada. Buenos Aires: Waldhuter Editores.

Sontag, S. (2006). Sobre la fotografía. México: Alfaguara.

Traverso, E. (2011). El pasado, instrucciones de uso. Buenos Aires: Prometeo.

Yerushalmi, Y. (1989). Usos del olvido. Buenos Aires: Nueva visión.

http://holocaustmemorialmiamibeach.org/, rescato el 26 del 12 de 2015

Anexos:

Series:

Berger, R. (productor). (1978). Holocausto [Serie de televisión]. Estados Unidos: Titus Productions Inc.

Películas:

Faure, B. (productor) y Lanzmann, C. (director). (1985). Shoah [cinta cinematográfica]. Francia: Les Films Aleph / Historia / Ministère de la Culture de la Republique Française.

Ferri, E. (productor) y Benigni, R. (director). (1997). La vida es bella [cinta cinematográfica]. Italia: Miramax International / Mario & Vittorio Cecchi Gori / Melampo Cinematográfica.

Heyman, D. (productor) y Herman, M. (dirección). (2008). El niño con el piyama a rayas [cinta cinematográfica]. Reino Unido: Coproducción Reino Unido-USA; Heyday Films / BBC Films / Miramax Films.

Polanski, R (productor y director). (2002). El pianista [cinta cinematográfica]. Alemania: Coproducción GB-Francia-Polonia-Alemania; R.P. Productions / Heritage Films / Studio Babelsberg / Runteam Ltd.

Pakula, A. (productor y director). (1982). La decisión de Sophie [cinta cinematográfica]. Reino Unido y Estados Unidos: Incorporated Television Company.

Spielberg, S (productor y director). (1993). La lista de Schindler [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Universal Pictures / Amblin Entertainment.

Novelas/ comics:

Littell, J. (2006). Las benévolas. Francia: Éditions Gallimard.

Schlink, B. (1997). El lector. España: Anagrama.

Spiegelman, A. (1991). Maus: relato de un superviviente. Estados Unidos: Apex Novelties.