

**COLECCIONISMO Y
GENEALOGÍA DE LA
INTIMIDAD**

por Adolfo Vásquez Rocca





ADOLFO VÁSQUEZ ROCCA

Todo espacio realmente habitado contiene la esencia del concepto de hogar, porque allí se unen la memoria y la imaginación, para intensificarse mutuamente. En el terreno de los valores forman una comunidad de memoria e imagen, de tal modo que la casa no sólo se experimenta a diario, al hilvanar una narración o al contar nuestra propia historia, sino que, a través de los sueños, los lugares que habitamos impregnan y conservan los

tesoros del pasado. Así pues la casa representa una de las principales formas de integración de los pensamientos, los recuerdos y los sueños de la humanidad. Sin ella, el hombre sería un ser disperso [1]. Aquí podemos notar el paralelismo entre la casa y el cuerpo como depósito de memoria. No sólo los recuerdos, también las cosas que hemos olvidado están «almacenadas». El alma es una morada. Recordando las casas y las habitaciones aprendemos a mirar dentro de nosotros mismos.

La verdad de esta experiencia estética —de reconocimiento identitario tan propia de la tardo-modernidad— es probablemente el «coleccionismo», la movilidad de las modas, el museo, y, a fin de cuentas, el propio mercado como lugar de circulación y banalización de objetos, cuya referencia al valor de uso se ha desmitificado convirtiéndose así en meros objetos de cambio, aunque no así para el coleccionista. Ahora bien, ¿por qué coleccionamos objetos? ¿Por qué decoramos nuestra casa? La casa es el lugar del goce y del acopio de recuerdos, que forjan una identidad y permiten reconocerse en una radical intimidad como siendo igual a sí mismo. Las imágenes de la casa están en nosotros porque nosotros estamos en ellas. En un sentido

práctico, puedo comportarme humanamente hacia un objeto sólo en tanto el objeto se comporta de manera humana hacia mí. El objeto es significativo en la medida en que es rico en historia y en asociaciones imaginarias y reales. Una caja vacía, por ejemplo, es como la idea de una novela [2]; ambas son los límites, el contorno y el volumen de una separación, un mundo de posibilidades frente a la posibilidad del mundo. Si yo, a través de mi vida, he coleccionado numerosas cajas vacías ha sido por las posibilidades que encerraban. No por lo que luego encerrasen en concreto, se entiende, sino por la misma posibilidad que guardaban de encerrar algo, de dotar de límites, de dar cobijo o componer un orden. Probaba introduciendo ahora unas cosas, luego otras —fotos, monedas, botones, hallazgos o recuerdos—, y primero en un orden y luego en otro hasta que lo reiteraba todo para quedarme fundamentalmente con el vacío. Porque lo que a mí me interesaba en realidad era que lo posible bullera en mi cerebro y zumbase en sus entretejidos el abejoneo de sus combinaciones, era llenar mi cabeza, como queda claro, más que con las cajas, de la idea de acotar un mundo —de dar un amparo—, de recortar un orden en el caos del mundo de afuera. Al

respecto, Raúl Ruiz ha señalado en una conversación —acerca de objetos y ficciones— que cuando no está filmando películas, durante sus paseos compra objetos al azar. Y cuando ya ha juntado una cierta cantidad de objetos nuevos que excitan su curiosidad, comienza a jugar con ellos. Hace listas, las ordena, las mezcla..., luego aísla dos o tres objetos y trata de imaginar una escena con estos tres. Son ejercicios que hace regularmente. Todo eso, según sostiene, no sirve para nada —en el sentido productivo inmediato— por ello lo pone de lado cuando escribe un guión, pero constituye un repertorio de historias hechas únicamente con objetos. Sin embargo, indica, *«en el momento de la filmación, cuando ordeno todo lo que hay en el plano, recuerdo ciertos automatismos, pongo los objetos de una manera ya dramatizada porque está atravesada por el recuerdo de éstas micro-ficciones que he elaborado. Todos estos ejercicios me dan la sensación en un momento de estar listo. No es improvisación, es incluso lo contrario, pero al mismo tiempo excede el simple ámbito de lo que se cree querer decir»* [3]. Como la memoria involuntaria, coleccionar es un desorden productivo, una forma de remembranza práctica en la cual los objetos se introducen en

nuestras vidas y nosotros en las suyas. Por tanto, en cierto sentido aún el más simple acto de reflexión política marca una época en el comercio de antigüedades. Para el coleccionista, el mundo está presente, en realidad está ordenado en cada uno de sus objetos, sólo que según una relación sorprendente e incomprensible en términos profanos. Nuestra casa es un escenario para representar nuestra vida, de manera que decorar es imaginar una vida. Por ello a quienes sucumben ante «la moda» —como la producción industrial del «siempre lo mismo»— ella les prescribe el ritual a través del cual el fetiche de la mercancía quiere ser adorado [4]. Es necesario reinventar la vertiente expresiva, sentimental y poética del diseño. El postmodernismo instaura una novedad metodológica importante, que ha permitido darle un espacio a la emoción —trabajar con la memoria—, evitando una mirada demasiado técnica y funcional en el diseño y la arquitectura. Desde otra perspectiva la noción misma de «colección» puede ser abordada en claves estéticas y sociológicas, apuntando que el individuo que colecciona desde sellos de correos hasta alfombras persas, y se siente así impulsado a «realizarse» en el placer que supone la posesión de

un conjunto de objetos, donde la idea misma de colección está directamente vinculada a la posesión —no funcional— por encima de la necesidad, es decir, a la riqueza. Respecto de las maneras de «usar» el excedente cabe la prodigalidad que acelera el caudal de los objetos o productos en la esfera personal ya sea eliminándolos mediante el regalo, el desgaste, la destrucción, la eliminación, el trueque —sistema extrovertido en la terminología de Jung— ya sea mediante el amontonamiento. Al respecto resultan ilustrativas las opiniones de Andy Warhol: *«Creo que todos deberíamos vivir en un gran espacio vacío. Me gusta la costumbre japonesa de enrollarlo todo y guardarlo en armarios. Pero yo prescindiría hasta de los armarios, porque es una hipocresía... Todo en tu armario debería tener fecha de caducidad, al igual que la leche, el pan, las revistas y los periódicos, y una vez superada la fecha de caducidad, deberías tirarlo. Lo que deberías hacer es comprar una caja cada mes, meterlo todo adentro y a final de mes cerrarla. Entonces le pones fecha y la envías a Nueva York. Deberías intentar seguirle la pista, pero si no puedes y la pierdes, no importa, porque es algo menos en que pensar: te sacas otra carga de la mente. Yo ahora*

simplemente lo tiro todo en cajas de cartón marrones del mismo tamaño que tienen una etiqueta a un costado donde poner el mes y año. Sin embargo, detesto francamente la nostalgia, así que en el fondo espero que se pierdan todas y no tener que volver a verlas nunca más» [5]. La poética de la habitabilidad

Ahora bien, la casa, pues, es una extensión de la persona, una especie de segunda piel, un abrigo o caparazón, que exhibe y despliega tanto como esconde y protege. Casa, cuerpo y mente se encuentran en una continua interacción; la estructura física, el mobiliario, las convenciones sociales y las imágenes de la casa permiten, moldean, informan y reprimen al mismo tiempo las actividades y las ideas que se desarrollan dentro de sus paredes, un entorno creado y decorado como escenario de la habitabilidad. La casa y la habitación se convierten así en un agente de pensamiento y en un primer agente socializador, que moldea el carácter de los hijos, a partir de las primeras impresiones de la mirada. Al moverse en un espacio ordenado —diseñado—, el cuerpo «interpreta» la casa, que representa la memoria para una persona. Con las costumbres y la habitación, cada cual construye un dominio práctico de los esquemas fundamentales de

su forma de vida. «*No habitamos porque hemos construido, sino que construimos y hemos construido en la medida que habitamos, es decir, en cuanto que somos los que habitan*» [6]. Construir es producir cosas que, al erigirlas, disponen un lugar y otorgan un espacio —pletórico de sentido— que se abre a la vez al habitar. «*La esencia del construir es el dejar habitar*» [7]. La construcción debe respetar el lugar, el mundo, la tierra donde nuestra determinada forma de pensar tiene sentido, y esto es una apuesta por lo diferente frente a la uniformidad (igualitarismo) y el estilo arquitectónico ramplonamente homogéneo contemporáneo a Heidegger y —qué duda cabe— también a nosotros. Lo que hemos intentado aquí es mostrar cómo el habitar y el construir están estrechamente vinculados con el pensar. Porque, al igual que el pensar, el construir le da apertura al ser, crea un mundo, un espacio habitable, y es en el propio habitar donde se percibe el sentido de este espacio y el pensar acoge e instala al ser.

A este respecto cabe señalar que el devenir-templo de la casa es, en sí mismo, obra del proceso postmoderno de secularización, que se corresponde con la elaboración de «ritos laicos» de carácter doméstico (como la contemplación de las

«obras de arte» que decoran las casas de la clase dirigente); pero tiene como efecto derivado el agudizar la contradicción entre ese interior que connota «antigüedad»: la propia antigüedad del linaje familiar plasmada en la galería de retratos de los antepasados que decoran las paredes y el exterior urbano —que connota la «novedad» y el desarraigo— típicos de la ciudad en contraposición a la solidaridad orgánica de las aldeas; en suma la contradicción entre la fachada (exterioridad) y el interior. Esto porque las fachadas de las casas o edificios, al contrario de lo que pudiera parecer, no están hechas para ser «contempladas» (la contemplación es sólo posible en el interior de la casa, que es lugar de la «vida contemplativa»). La calle es una colección de fachadas-significantes, y la casa una colección de interiores-significados. La fachada, como todo significativo, debe volverse invisible para transparentar el significado: no está hecha para ser vista, sino para ser leída y obedecida, es un signo o una consigna. De la misma forma que en la antropología platónica el cuerpo es la exterioridad del alma a la que envuelve, la fachada es la exterioridad que envuelve la «casa», y las puertas y las ventanas son las apertura al exterior, son «forados» de doble

trayectoria: ingerencia e intrusismo que amenazan con la penetración del exterior (de la vida agoranómica, comercial y política); la disolución que amenaza con el allanamiento del interior y la profanación de la intimidad (por ello los vidrios de una catedral gótica no dejan penetrar el rumor multitudinario de la calle por sus ventanas, sino sólo la luz que procede «de lo alto» [8].

Ahora bien, es en torno a nuestro comportamiento ritual y nostálgico respecto de los objetos en los que nos reconocemos, ante los fetiches que abarrotan nuestra casa, y en los que de algún modo esta depositada nuestra memoria, que podemos reconstruir el sentido de nuestra hasta entonces aparentemente dispersa historia y fijar nuestra identidad. Esta historia se ha desplegado en un conjunto de prácticas y estrategias representacionales, las que dan lugar a una forma de vida, aquella que tiene como principio detentador de sentido un determinado mito o una historia ancestral a partir de la cual el conjunto de sucesos —aparentemente dispersos y azarosos— que constituyen nuestra biografía quedan explicados. Esta clave hermenéutica desde la cual, los atajos, cabos sueltos, recorridos en zig-zag y demás accidentes de nuestro ocurrir vital quedan


anudados, puede ser un pequeño chiste, una vieja manía familiar o un azaroso juego numérico, una narración cifrada que sólo cobra sentido a partir de los hechos que ilumina. Es a esto lo que llamamos mito fundacional. Sólo a partir de ellos nos volvemos comprensibles.

NOTAS

[1] **HEIDEGGER, Martin**, *Interpretaciones de la poesía de Hölderlin*, Traducción de José María Valverde, Barcelona, Ariel, 1983. [2] **VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo** *Defensa retórica del arte de filmar y del cine como arte; plan secreto, sinfonía dramática y lógica narrativa*, Conferencia, P. Universidad Católica de Valparaíso, 2003. [3] Estas conversaciones con Raúl Ruiz esperan ser publicadas junto a otros Textos de Seminarios y Conferencias sobre el autor. [4] **DEBORD, Guy**, *La Sociedad del Espectáculo*, Cáp. II «La mercancía como espectáculo», Ed. Pre – Textos, Valencia, 1999. [5] **WARHOL, Andy**, *Mi Filosofía de A a B y de B a A*, Pág. 155, Editorial Tusquets, Barcelona, 1998. [6] **HEIDEGGER, Martin**, Conferencia *Construir, Habitar, Pensar*, pronunciada en 1951 y publicada tres años más tarde. [7] *Ibíd.* [8] **PARDO, José Luis**, *Formas de la Exterioridad*, Editorial Pre-Textos, Valencia 1992, p.209.

IMÁGENES (orden descendente): *Collage* y [Máquina panóptica o histeria epistemológica](#) (artefacto de funcionamiento simbólico; collage y óleo cobre,

tablero de madera), por Adolfo Vásquez Rocca; @ Todos los derechos reservados.

Adolfo Vásquez Rocca, Doctor en Filosofía por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y Post Grado en la Universidad Complutense de Madrid, Dpto. de Filosofía IV, Estética y Pensamiento Contemporáneo. Ensayista, Artista Plástico y Conceptual. Reconocido especialista en Filosofía Postmoderna, con numerosas ponencias y publicaciones en torno a los temas de la deconstrucción y la dialéctica modernidad y postmodernidad. Profesor de Filosofía Contemporánea, Estética y Antropología Filosófica en la Facultad de Medicina de la Universidad Andrés Bello UNAB. Actualmente reside en la ciudad de Viña del Mar. Sus preocupaciones reflexivas, publicaciones e investigaciones giran en torno a temas estéticos y del pensamiento contemporáneo desde la perspectiva filosófica. Es columnista de importantes revistas españolas, de la de la Sociedad de Estudios Filosóficos de Madrid del Ateneo y la Sociedad Argentina de Filosofía y miembro de la Federación Internacional de Archivo FIAF —Imágenes en Movimiento— (con sede en Praga, República Checa).  CONTACTO CON EL AUTOR