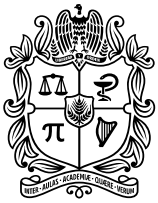


UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

Las cosas y los objetos bajo la luz del pasado en *Everything is Illuminated*

Laura Penélope Porras Osorio

Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín
Facultad de Ciencias Humanas y Económicas,
Maestría en Estética
Medellín, Colombia
2016

Las cosas y los objetos bajo la luz del pasado en *Everything is Illuminated*

Laura Penélope Porras Osorio

Tesis presentada como requisito parcial para
optar por el título de:
Magíster en Estética

Directora:
Dra. María Cecilia Salas Guerra

Línea de investigación:
Estética. Transustanciación de las cosas en objetos

Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín
Facultad de Ciencias Humanas y Económicas,
Maestría en Estética
Medellín, Colombia
2016

A Estella, Farid y Oriana:
con amor y agradecimiento infinitos

"De todos los objetos, los que más amo
son los usados.
Las vasijas de cobre con abolladuras y bordes aplastados,
los cuchillos y tenedores cuyos mangos de madera
han sido cogidos por muchas manos. Éstas son las formas
que me parecen más nobles. Esas losas en torno a viejas casas,
desgastadas de haber sido pisadas tantas veces,
esas losas entre las que crece la hierba, me parecen
objetos felices.
Impregnados del uso de muchos,
a menudo transformados, han ido perfeccionando sus
formas y se han hecho preciosos
porque han sido apreciados muchas veces.

Me gustan incluso los fragmentos de esculturas
con los brazos cortados.
Vivieron también para mí. Cayeron porque fueron trasladados.
Si las derribaron, fue porque no estaban muy altas.
Las construcciones casi en ruinas
parecen todavía proyectos sin acabar,
grandiosos; sus bellas medidas
pueden ya imaginarse, pero aún necesitan
de nuestra comprensión. Y, además,
ya sirvieron, ya fueron superadas incluso. Todas estas cosas
me hacen muy feliz"

Bertolt Brecht

Agradecimientos

El final de este proceso es posible gracias a mi familia y a otros muchos: a su conocimiento, sus tareas asignadas, las concesiones, las películas desconocidas, los textos increíbles, los paisajes nuevos, los jalones de orejas y el apoyo...hace 5 años pasar de 20 páginas habría resultado una tarea colosal. La tesis existe por un esfuerzo personal, pero me alegra poder reconocer que habría sido imposible sin la intervención de esos "muchos"; por eso las hojas impresas dan cuenta del inmenso crecimiento que he tenido, de una disciplina adquirida, de cierta rigurosidad, pero sólo de una parte.

A María Cecilia Salas Guerra, gracias inmensas por las lecturas juiciosas y las correcciones precisas y acertadas: por las preguntas pertinentes, la bibliografía recomendada, las conversaciones y la paciencia, pero no sólo durante la tesis, sino desde 2009 ¡Qué sagaces los movimientos del tiempo! El ritmo de trabajo, el compromiso con las lecturas y el cuidado con las palabras, son grandes enseñanzas dejadas por la asesoría– Unas gracias honestas, afortunadas, y llenas de admiración, profe.

Agradezco a Alejandra Gómez Vélez por las lecturas y las conversaciones, por ser fuente de ayuda, pero también de tranquilidad y ánimo. A Carolina Gómez Ortiz, porque desde la distancia hay maneras de estar; y a la maestra Elena Vargas Tisnés, por ser siempre una presencia constante, llena de amor y esperanza.

Finalmente, aprovecho para agradecer a la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, lugar del pregrado de Artes que repetiría en *loop,* y también de esta maestría, a la que llegué porque sus maestros, durante la carrera, compartieron conmigo desprendida y generosamente, todo su extraordinario, brillante y audaz conocimiento: No me sentí decepcionada nunca y todo contribuyó de una manera muy especial para el desarrollo de este trabajo. Espero no defraudarlos.

Resumen

Las cosas y los objetos bajo la luz del pasado en Everything is Illuminated, busca evidenciar el paso de las cosas a objetos a través de la transustanciación, bajo el análisis de la novela Everything is Illuminated, del escritor estadounidense Jonathan Safran Foer, obra llevada al cine por Liev Schreiber con el mismo título. Esto, de la mano de autores como Walter Benjamin, Félix Duque, José Luis Brea y Maurice Blanchot, entre otros. La tesis aprovecha una historia hermosa e ingeniosa para reflexionar sobre el uso y el desuso que le damos a las cosas, sobre el gran valor escondido en su inutilidad cuando dejan de servirnos, y somos nosotros, quienes tocado por éstas, comenzamos a servirles.

Palabras clave: Estética, Cosas, Objetos, Transubstanciación, Walter Benjamin

Abstract

This work seeks to evidence the change of things into objects through transubstantiation, by analyzing the novel Everything is Illuminated, written by american writer Jonathan Safran Foer, adapted into a film of the same name by director Liev Schreiber. This, along with authors like Walter Benjamin, Félix Duque, José Luis Brea and Maurice Blanchot, among others. This thesis takes advantage of a beautiful and ingenious story to reflect on the use and disuse we give to things, about the great value hidden in their uselessness when they stop serving us, and we become the ones who serve them.

Keywords: Aesthetics, Things, Objects, Transubstantiation, Walter Benjamin

ÍNDICE

Cosiámpiros ..... **i**
¿Para qué nos quieren las cosas? ¿Qué nos necesitan?
Pregunta de investigación y objetivo de la Tesis ..... **ii**
Referentes teóricos y obras comparadas ..... **ix**
¿A qué llamaremos Cosa? ..... **xi**
¿A qué llamaremos Objeto ..... **xiii**
CAPÍTULO I
Alexander Perchov: Las Cosas Primordiales **1**
Moonwalk en Ucrania **4**
Cosas Primordiales **9**
La Inmanencia tautológica de las Cosas Primordiales 17
La construcción discursiva y las Cosas Alegóricas 22
La escritura como cosa primordial **31**
El caso 'Sammy': el despertar de las cosas como objetos 35
Enfrentar la barbarie para asumir el pesimismo 42
CAPÍTULO II
El alma extendida en los objetos: Jonfen The Collector **49**
El amor, qué desorden: El Coleccionista **56**
La colección de Jonfen 61
Transustanciación y coleccionismo **71**
Transustanciación en la colección 77
Basura, mugre y fluidos 81
Objetos huérfanos 86
Objetos-restos 89
CAPÍTULO III
Lista y los Objetos Lázaro **95**
Lista, Augustine: Trachimbrod **99**
Testimonio y acontecimiento 106
La casa de Lista: El archivo –¿la colección?–: Trachimbrod **113**
Objetos Lázaro, Lista Lázaro 125
CAPÍTULO IV
Como por espejo, oscuramente **129**
Objetos Ciegos, formas intensas **138**
El aura de los objetos de la memoria 145
Quien muere no puede quedarse o
la transustanciación cadavérica **148**
Otro final 155
Conclusiones **157**
Bibliografía **173**

Cosiámpiros

I have reflected many times upon our rigid search.
It has shown me that everything is
illuminated in the light of the past.
It is always along the side of us... on the
inside, looking out.[1]

Alexander Perchov (Schreiber, Everything Is Illuminated, 2005)

Buscando un cachivache perdido, voy hacia *un-cualquier-cajón* difícil de abrir –más de cerrar–, donde hay mucho *nada-extraordinario*: cosiámpiros, cositas, cosuchas; polvo, pilas oxidadas, cassettes, CDs, una agendita a medio llenar, un lapicero sin tapa y sin tinta, un rollo de cinta y otro de hilo amarillo, un pedazo de lápiz sin punta y otras mil versiones de ese desorden que llena los cajones de todas las casas. Nada extraordinario, y a la vez, años de vida de uno, de otros y de eso allí agazapado, acurrucado casi.

Cuando hay espacio para la pausa, lo contenido por un *cualquier-cajón* emerge con todo el peso de su tiempo, y encontramos lo allí encerrado con otros ojos, porque eso puede ser gracioso, triste, feliz, vergonzosamente familiar y cercano. Son cositas inútiles y al mismo tiempo, objetos que significan la proximidad con la persona lejana que fuimos, o con otros que llevamos en el corazón. Y al ocurrir esa inmediación con lo lejano, algo que regresa para estar siempre ido, emerge para hacernos sentir, oler y tocar la textura viva de algo muerto: Los dientes de leche que se guardan, los mechones de cabello, el cordón umbilical, una chaqueta de la primera comunión, las notas de primaria, el cuaderno de matemáticas, la cartilla de lectura, olores desaparecidos y rutinas acabadas. Objetos que uno siente como parte de su historia personal, aunque no siempre le hayan pertenecido, aunque uno no haya estado presente en el

1 He reflexionado muchas veces acerca de la rígida búsqueda
Me ha mostrado que todo está iluminado por la luz del pasado
Siempre está a nuestro lado...en la parte interior, mirando hacia afuera

tiempo de su vigencia útil: cartas de otros para otros, cartas para uno, cartas de uno.

No podemos hablar con el caos de los cajones pero ellos sí que pueden hablarnos, y hablar más de nosotros, de lo que puede hacerlo el orden pulcro de una habitación amplia en toda la casa. La manera en la que se organizan –o no– esos objetos, o cómo se acomodan en las gavetas, qué se atesora en los armarios, en las cajas, en los baúles, puede a veces dar más cuenta de eso que soy, que yo misma en mis discursos sociales y prácticas de definición identitaria.

Esa es la cuna de mi fascinación: la atracción descubierta en el análisis de esos objetos que se encuentran a mitad de camino entre el recuerdo y la basura, un estado confuso pero extrañamente hermoso.

¿Para qué nos quieren las cosas? ¿Qué nos necesitan?[2]

Pregunta de investigación y objetivo de la Tesis

Casi al final de una *muy rígida búsqueda*[3], tres hombres dan con un paisaje que parte el horizonte entre el azul de un día soleado que deja espacio para la luna y el amarillo de un cultivo de girasoles imposible de ignorar. Se trata del jardín de Trachimbrod, el pueblo contenido en la casa de la única habitante del pueblo, quien había estado esperando a los tres viajeros. Es un encuentro.

2 Brea, en un fragmento de *Nuevas estrategias Alegóricas*, que utilizo en varias ocasiones para revisar la perspectiva de cada personaje, pregunta: "¿Qué nos quieren, las cosas, qué nos necesitan?¿Acaso su existencia no es más perfecta, más acabada, sin nuestro concurso? ¿Acaso nuestra palabra, nuestra percepción, les añade algo? [...] ¿Qué misión el mundo, lo que es, nos otorga?" (Brea, 2009, p. 113)

3 El libro *Todo está iluminado*, se divide en tres partes: La correspondencia entre Jonathan y Alex –los personajes más jóvenes de la historia–; los capítulos del libro que Jonathan escribe para inventar el pasado de un pueblo, y los capítulos en los que Alex cuenta cómo fue el viaje de Jonathan a Ucrania; esta última parte se divide en los capítulos llamados *OBERTURA AL COMIENZO DE UN VIAJE MUY RÍGIDO, OBERTURA AL ENCUENTRO CON EL HÉROE Y LUEGO ENCUENTRO, AVANZANDO HACIA LUTSK, LA MUY RÍGIDA BÚSQUEDA, ENAMORARSE, LO QUE VIMOS CUANDO VIMOS TRACHIMBROD O ENAMORARSE, OBERTURA A LA ILUMINACIÓN*, y finalmente, *ILUMINACIÓN*. Estos capítulos son los que toma Liev Schreiber para su adaptación cinematográfica de la historia, y también los capítulos en los que se centra este trabajo.

En 2002 se publica *Everything is Illuminated* (en español *Todo está iluminado*) ópera prima del estadounidense Jonathan Safran Foer, basada en un viaje en busca de Trochenbrod, pueblo donde el escritor esperaba encontrar a Augustine, la mujer que salvó a su abuelo de morir durante la Segunda Guerra Mundial. El viaje fue infructífero en términos personales para el escritor judío, quien no encuentra pueblo ni mujer, pero sí el reto de una hoja en blanco que lo lleva a escribir esta novela, convertida en un producto cultural norteamericano por salir al mercado en plena fase de popularización del Holocausto.

A propósito de dicha popularización, Àuria Munté Ramos, en su tesis doctoral *La ficción sobre el Holocausto: silencio, límites de representación y popularización en la novela Everything is Illuminated de Jonathan Safran Foer*, analiza el Holocausto Judío como objeto cultural, convertido en tema social de alta popularidad a nivel global, e importante desde la década del 90 cuando comenzó a usarse como paradigma para el análisis de otros genocidios. Munté habla de la vigencia que ha mantenido el Holocausto Judío, gracias a los actos simbólicos de los sobrevivientes y sus descendientes, pero también de su creciente popularización gracias al auge del tema, en los medios de comunicación y entretenimiento estadunidenses a través de series de televisión, películas y documentales de distribución masiva. Todo eso a pesar de lo que Munté (2011) señala como un ambiente de censura y tabú inicial, que condenaba los intentos de ficcionar ese holocausto, por "el miedo a su banalización y a una representación que trivialice el horror de la experiencia" (p.179).

Munté (2011) además, atribuye la popularización Holocausto Judíoa una creciente preocupación cultural por la memoria:

> "especialmente de aquellas [culturas] que tienen traumas históricos o deudas pendientes con el pasado. Esta tendencia a mirar hacia el pasado, que contrasta con las primeras décadas del siglo XX que privilegiaban el futuro por las nuevas posibilidades de la técnica y la tecnología, surgió a partir de la década de 1970,

> en la que se observan varias manifestaciones del interés por el pasado" (p.180)[4].

En cualquier caso, con todo lo malo y todo lo bueno que la popularización de un acontecimiento tan grande pueda traer, lo cierto es que *Todo está iluminado*, por tener el tema del pasado de sobrevivientes de la Segunda Guerra Mundial –sin que necesariamente sea el Holocausto Judío lo que le interese a Foer señalar como tema principal–, se vio beneficiado y ha sido desde entonces exitosamente difundido. El fenómeno fue tal, que la novela se llevó a otros países rápidamente, y hasta el día de hoy se registran treinta y un traducciones en veinticuatro idiomas[5].

Mi lectura, sin embargo, llega en 2014 motivada por el planteamiento inicial de esta tesis, para la que la película, basada en la novela, constituía desde entonces, uno de los intereses centrales para el trabajo. Dicha película, que sólo vi hasta 2008 en una asignatura teórica del pregrado, se estrenó en 2005 con el mismo título y bajo la dirección de Liev Schreiber[6], actor norteamericano interesado en adaptar la novela por sentirse afín con la historia.[7]

---

4 Ya en 1980 Alemania, haciéndose responsable de lo ocurrido, y países donde los exiliados de la guerra se encontraban –principalmente E.E.U.U.–, se encargaron de elaborar discursos sobre la memoria alrededor de este acontecimiento, intensificados por el éxito de películas taquilleras y series de televisión afamadas.

5 Fuente: Index Translation de la UNESCO. Link: http://www.unesco.org/xtrans/bsresult.aspx?lg=2&lg=2&a=Foer%2C+Jonathan+Safran&stxt=Everything+is+Illuminated&sl=&l=&c=&pla=&pub=&tr=&e=&udc=&d=&from=&to=&tie=a (A Mayo de 2016)

6 Aunque son dos versiones de la misma historia, es importante recordar que el tiempo que ambos lenguajes contienen y despliegan, hace exigencias diferentes a sus creadores y dan libertades temporales también distintas . Sin embargo, que en el film existan similitudes que hagan a primera vista la historia de la película, muy fidedigna a la contada por Foer en el libro, no es suficiente para afirmar que se trate siempre del mismo asunto; sino, como ya se mencionó, de una versión. Esto, pues lo que parecen sutiles diferencias que no tienen que ver con lo recortado o acomodado de una u otra historia, son inteligentes modificaciones, grandes detalles distintivos, que parecen hacernos entender que en realidad nos enfrentamos a dos historias distintas –una inspirada por la otra- con personajes análogos, que de todas maneras nos permiten abordar las inquietudes alrededor de las cosas y los objetos desde dos perspectivas diferentes que dialogan fácilmente.

7 Liev Schreiber es judío, nieto de judíos ucranianos, sobrevivientes de la Segunda Guerra Mundial, igual que Jonathan Safran Foer, el autor de la novela.

La historia en ambas versiones es un viaje de encuentro con un lugar y una persona, pero también es un camino por el que se recorren estadios de relación con las cosas y los objetos; desde la interacción primaria e indiferente hacia las cosas que usamos, las relaciones en las que la presencia de esas cosas convertidas en objetos es consciente y buscada, hasta la aparición inesperada del objeto que hace un reclamo a los ojos de quien lo mira.

Figura 1. Everything is illuminated [Todo está iluminado] · Poster Recuperado de http://es.doblaje.wikia.com/wiki/Una_vida_iluminada

Desde el principio la historia es atrayente e inquietante, no sólo por el ritmo altivo y ondeante del guión, sino además por el subtexto presentado a través de las imágenes, pues no se trata sólo de los personajes, sino también de la importancia del paisaje rural que nos da un contexto, de la luna presente en todo el camino que anuncia y presagia, de los espejos que reflejan lo que se ha dejado atrás, 3de la ceguera del Abuelo que parece un gracioso chiste, pero que se descubre como el dolor de una tristeza y una frustración, llevadas a su literalidad; y sobre todo, de la presencia constante e importante de las cosas y los objetos, como hilos de tejido y conexión en la trama vivida por los personajes.

La tesis se divide así en cuatro capítulos, correspondientes a cuatro personajes importantes, que representan diferentes maneras de relación con el objeto; cumpliendo así el objetivo de ahondar tanto en las categorías de las cosas y los objetos, como en las figuras y personajes que se ven avasallados, implicados y comprometidos con éstos. Dichas figuras son, Alexander Perchov, el *chiflado con las cosas,* narrador oficial de la historia e interprete libre del inglés;

Figura II. Portada de la edición de referencia. Recuperada de: http://libros.fnac.es/a101868/Jonathan-Safran-Foer-Todo-esta-iluminado

joven ucraniano, obsesionado con Estados Unidos y el sueño de una vida lujosa y llena de dinero, ofrecida por ese país. Para este personaje, el encuentro con los objetos es el encuentro con un pasado que creía ajeno. Él, como los espectadores y los lectores, va descubriendo a medida que se desarrolla la historia, la trama de su vida, la misma que ha construido huyendo de su realidad mediante el anhelo febril de cosas y *currency*

Después está el Abuelo Perchov, el *ciego mirado por los objetos*; un viejo gruñón que oficia de conductor en el viaje que Jonathan Safran –el personaje– hace a Ucrania. Este es un hombre que ha elegido olvidar para poder construir una vida lejos de la culpa; por eso el encuentro con Trachimbrod, el pueblo buscado por Jonathan, representa la última crisis de su vida, la menos esperada, pero la más anhelada...un reencuentro con los objetos, umbrales de memoria.

Finalmente Jonathan[8] *The collector* y Lista *la archivera,* personajes que detonan la aparición de los objetos en sus diferentes modalidades por su relación consciente con los mismos. Él como coleccionista autoproclamado y buscador de recuerdos; ella como archivera y presencia de memoria a través de la muerte. Cada uno con la particularidad de los objetos que atesoran, que no parecen a simple vista objetos valiosos y precisamente, *coleccionables* o *archivables*.

8 Llamado también *Jonfen* a lo largo de la tesis, debido a que esta es la manera en la que Alex pronuncia el nombre de este personaje.

Estos personajes son además, evidencia del proceso de transustanciación que propongo para el trabajo como como una operación en la que las cosas, sin cambiar de forma, son despojadas de su uso práctico y pasan a convertirse en objetos, mostrándonos así las distintas capas de sentido que pueden llegar a guardar[9]. Y siendo evidencia de tal proceso, se convierten en puente a las imágenes emanadas por los objetos. Lista y Jonfen son la muestra de otras maneras de relacionarse con el objeto y prueba de la importancia del mismo, en un mundo que ya no se impresiona por la velocidad ni por la escalas de producción y que al contrario, se ha adaptado a estos factores y los exige; un mundo que no es ya el de la industria, sino el del *capitalismo cultural*, como propone José Luis Brea en *El tercer umbral*.

Se hace necesaria la delimitación de nociones importantes para la tesis, en la que no se usan deliberadamente los términos *cosa* y o*bjeto* como si se trataran de lo mismo, aunque el trabajo sea precisamente señalar los lugares de proximidad y a la vez, de incuestionable diferencia entre ambos. Es decir, la investigación obliga a una revisión del estado de algunos objetos cuando tenían vida útil como cosas –un período que indefectiblemente terminará –, y podían dar cuenta de aquellos personajes que en sus vínculos con el consumo, se encontraron comprometidos con éstas: Mortalidad que es del hombre y de las cosas, pero muerte en la que el hombre desaparece –se vuelve polvo- y las cosas, como objetos, le sobreviven.

9 El conceoto de transustanciación, se desarrolla con amplitud durante el resto de la Tesis, especialmente en el CAPÍTULO II.

Me dispongo entonces a hacer una revisión de *Everything is illuminated*, obra en la que se dilucidan los objetos como emisores de imágenes de memoria[10], a partir de la pregunta por cómo la particular relación de cada personaje con las cosas y los objetos –ese vínculo especial–, da cuenta de su posición subjetiva puesta en juego, cuando la luz del otrora en el ahora, da lugar al cambio o transustanciación, de la cosa en objeto: ¿Cómo sucede el cambio de las cosas y los objetos, en simultánea con el estatuto subjetivo del hombre, que también se modifica en el proceso? ¿Cómo la transustanciación puede ser otra forma de aludir a la memoria, y de hablar de los personajes –finalmente, de todos los hombres- como posibles escenarios de ese proceso de cambio? ¿Qué nos enseñan estos personajes de nuestra relación con el entorno a través de las cosas, hoy?

El objeto en el arte es un análisis que vale la pena hacer, pero los objetos cotidianos, lo que éstos pueden guardar; esas otras elevaciones que podemos hacerles en un espacio que está por fuera del tiempo, por fuera de las clasificaciones, lo que puede un objeto decir de nosotros y nosotros de éste... ese análisis también importa, y tengo la oportunidad de hacerlo mediante una obra: una buena excusa llena de imágenes cargadas de humor, tristeza y belleza[11].

10 Desde esta perspectiva, la investigación de la tesis excluye los análisis literarios e históricos que podrían hacerse –y se han hecho- de esta obra; como es el caso de la tesis de Munté, que se ocupa del Holocausto Judío como fenómeno que puede llevarse a la literatura a través de narrativas como las de la novela, particular por ser capaz de usar el humor y el surrealismo como medios para acercarse a temas difíciles. Por supuesto, hablar de la obra implica hablar también de este acontecimiento histórico; sin embargo, este no es el tema principal de la novela y tampoco el momento en el que deseo detenerme.

11 Ir al mapa conceptual con la estructura de la tesis al final de la introducción.

Referentes teóricos y obras comparadas

Entre otros, los principales referentes teóricos de la tesis para el análisis de la historia, son:

- *Teoría de la Religión*, de Georges Bataille (1998), un análisis de lo sagrado y lo profano del hombre dentro del mundo, su animalidad, su humanidad y sus relaciones con el entorno y con las cosas; pues a través de un lenguaje denso pero lleno de imágenes, el pensador francés muestra la relación entre la necesidad de crear ritos, los sistemas económicos y la transformación de la materia debido a las cosas y a los sistemas de producción. El texto de Bataille es especialmente adecuado para hablar de Alex Perchov y su relación con las cosas, además de la inmanencia, concepto que propongo para pensar la relación de indiferencia y servilismo que mantenemos con las cosas.

- *La vida de las cosas* de Remo Bodei (2013) y *El rostro oculto de las cosas* de Luis Arenas (2006), textos claves para el análisis de la cosa transustanciada en objeto. Bodei permite un acercamiento inicial al trabajo del coleccionista y presenta la categoría de los "Objetos Huérfanos"

- Steven Connor (2012) en *Parafernalia, la curiosa historia de los objetos cotidianos*; texto en el que me apoyo para crear paralelos con los planteamientos de Bataille que interesan para la tesis, y la práctica de colección.

- José Luis Brea (2003, 2009) en *El tercer umbral* y *Nuevas estrategias alegóricas*, resulta oportuno para el estudio del mundo habitado por Alex, la comprensión de su capricho con las cosas y su sueño febril con otra vida; además, conecta esa manera de comprender la época, con la manera de reflejarla en los objetos.

- Félix Duque (1997) en *Transestética de los Residuos*, del que tomo su estudio de la imagen residual en el arte y a través de la historia; también importante para el análisis de la transustanciación.

Para pensar la figura del coleccionista, así como la del archivero, la del ciego mirado por los objetos de la memoria (Objetos Lázaro, Objetos ciegos), y la experiencia del encuentro inesperado con el objeto, los textos de Walter Benjamin (1933-2010) son la columna vertebral, en obras como *Experiencia y Pobreza*, *Desembalando mi Biblioteca*, *Imágenes que piensan, Notas y Materiales*[12], *Sobre algunos temas en Baudelaire* y *Pequeña historia de la fotografía*; cabe anotar que la escritura del autor, aunque fragmentaria, permite un seguimiento, casi una constelación, entre conceptos que constituyeron obsesiones y que por lo tanto, son constantes en estos textos; es el caso de la memoria, el aura, las prácticas de recolección de cosas/objetos, o figuras como el trapero, el coleccionista y el materialista histórico.

En diálogo con Benjamin, entran autores como Gérard Wajcman (2010) en *Colección, seguido de La Avaricia*; Jean Louis Déotte (2013) en *La época de los Aparatos*, Maurice Blanchot (2015, 1979, 2009) en fragmentos del *Espacio literario, El libro que vendrá* y *La conversación infinita*, y George Didi-Huberman (1997) con *Lo que vemos lo que nos mira,* todos ellos para poder desplegar y ampliar los conceptos del aura, la doble distancia, la colección y la memoria.

Para el análisis de Lista y la comprensión del contexto de los personajes ha sido importante, como ya se ve desde la introducción, la tesis doctoral de Rosa-Àuria Munté Ramos (2011) *La ficción sobre el Holocausto: silencio, límites de representación y popularización en la novela Everything is Illuminated de Jonathan Safran Foer*; aunque ésta centre su investigación en el estudio histórico y literario de la novela, nunca en los objetos.

12 Afortunadamente, encontrar los textos de Benjamin en internet es fácil, sin embargo, no todos, ni en su totalidad; por eso *Notas y Materiales* aparece referenciado en el texto en la edición de Abada Editores que encontré en Eafit, que no obstante, representa sólo una parte de esta obra y que por lo tanto, referencio también de la edición de Akal, que tiene por nombre *Apuntes y Materiales.* Ver Bibliografía.

Además de estos autores, aprovecho obras como *Ligeia* de Edgar Allan Poe (1838), *El informe sobre ciegos* de Sábato (1961), *Las cosas* de Perec (1967) y el ya mencionado *Parafernalia* de Steven Connor (2012), para hacer puentes comparativos entre los referentes teóricos y *Everything is Illuminated*, revisando otras perspectivas en las relaciones de los personajes involucrados y comprometidos con los objetos, pero también de las categorías teóricas que vínculo a estas relaciones.

¿A qué llamaremos *cosa*?

Las cosas son cosas por el servicio que prestan. Por eso en la tesis se denomina cosa a todo lo que tenga fines prácticos bien definidos, producto o no, del trabajo del hombre. También son eso que está subordinado al hombre que lo emplea, y éste en tanto, puede modificarlas "a su gusto, con vistas a un resultado determinado" (Bataille, 1998, p. 31). Además, mientras las cosas permanezcan como tales, no tendrán valor en sí mismas, sino por el resultado que presten, y por su capacidad de ser intercambiables por otras cosas que su a vez sean intercambiables por otras, es decir, por su valor de uso, sobre el cual puede estimarse otro tipo de valor, como el de cambio.

Bataille sabe que el objeto –silencioso pero violento– es el que rompe con la dualidad *bien-espíritu/mal-materia*, y sabe que para que esto suceda, se debe superar *la soberanía de la servidumbre* a la que son sometidas las cosas. Al autor le da igual llamar cosas, objetos, herramientas, aparatos o artefactos, a la materia transformada y usada por el hombre pero es cuidadoso en diferenciar sus estados, sobre todo cuando esta materia deja de ser un mero útil; de ahí que su mirada abra la posibilidad de pensar no sólo el pasado de los objetos como cosas, sino también la indiferencia a la que son sometidas las mismas.

La cosa como útil no tiene valor en sí mismo —como el hombre, los animales o el mundo—, sino solamente en relación a un resultado con el que se contaba. El tiempo invertido en fabricarla

tiene correspondencia directa con su utilidad, la subordinación a la que será destinada y el valor de intercambio que le será impuesto.

Hay pues, una realidad de mera utilidad e indiferencia a la que están sometidas las cosas. Notar su intrusión extraña en nuestro mundo requiere de una pausa, de un verdadero golpe, de un aparecer de las cosas como algo extraño, distinto a eso que les da valor por lo que hacen o podemos hacer con ellas, o de un interés realmente especial por ellas, que las libere del servilismo práctico para el cual fueron creadas en primera instancia.

Georges Bataille reconoce en el arte una vía posible para esa liberación del servilismo útil de las cosas, pero no hace falta un punto seguido, para que él mismo vea que las piezas de arte, como parte de un mercado que las pide y las hace circular, caen también en un servilismo similar al de las cosas... un lamento por las pocas cosas que "tienen la virtud de escamotearse a toda función comprometida en el ciclo de la actividad útil" (Bataille, 1998, p. 33).

Sabemos sin embargo, que el arte en efecto, es un camino, pero que vale la pena seguir haciéndose la pregunta por otras rutas de liberación, a veces cotidianas e imperceptibles, y otras veces, tan sorpresivas y violentas como un rayo en el cielo o como un temblor de tierra:

> Puedo encerrarme en mi habitación y buscar allí el sentido claro y distinto de los objetos que me rodean. He aquí mi mesa, mi silla, mi cama. Están aquí como un efecto del trabajo. Ha hecho falta para hacerlas e instalarlas en mi habitación renunciar al interés del momento presente. De hecho, yo mismo he debido trabajar para pagarlos, es decir, que, teóricamente, he debido compensar con un trabajo de igual utilidad el trabajo de los obreros que los han hecho o transportado. Estos productos del trabajo me permiten trabajar, y podré pagar el trabajo del carnicero, del panadero y del agricultor, que asegurará mi subsistencia y la continuación de mi

> propio trabajo. [...] Pero esta mesa no es ya un medio de trabajo: me sirve para beber alcohol. En la medida en que pongo mi vaso para beber sobre la mesa, la he destruido o, por lo menos, he destruido el trabajo que ha hecho falta para hacerla. (Bataille, 1998, pp. 104-105)

¿A qué llamaremos *objeto*?

Bataille nos lleva a pensar la liberación de las cosas como meros útiles, y en su posición en el mundo como objetos, permitiendo definir así al objeto como eso que tuvo un pasado de cosa, pero que fue despojada de su valor de uso.

El objeto es además lo radicalmente extraño; eso a lo que el hombre puede acercarse de todas las maneras sin encontrar interior trascendente o conocimiento definitivo más allá de su servicio funcional, es decir, de su servicio como cosa: ¿Qué sabemos de la cartilla de lectura de primero de primaria que conservamos? ¿Para que nos sirve ahora? ¿Sabremos algo *más* de ésta si la abrimos, la releemos y la revisamos? Recordaremos si podemos, algo de nosotros, balbuceáremos algún momento anclado a la memoria, pero nada conoceremos de esa cartilla, y de nada nos *servirá* saber decir el papel en el que está impresa o la fuente en la que está diseñada; tratar de deshojarla para encontrar otra vez al niño curioso y analfabeta a través de ésta, sería obrar un daño irreparable. Pero esta cartilla conoce de nosotros, y por eso cuando se presenta como objeto podemos hablar de ésta –acaso– en relación a nosotros, no de ésta en sí, como si fuera una cosa de la que podemos describir características y ventajas (no tendría sentido si quiera ¿para qué?). Este objeto dice de nosotros, mientras ante éste, nosotros huimos dando datos históricos o del pasado, evadiendo cualquier elaboración directa al respecto porque lo desconocemos como objeto.

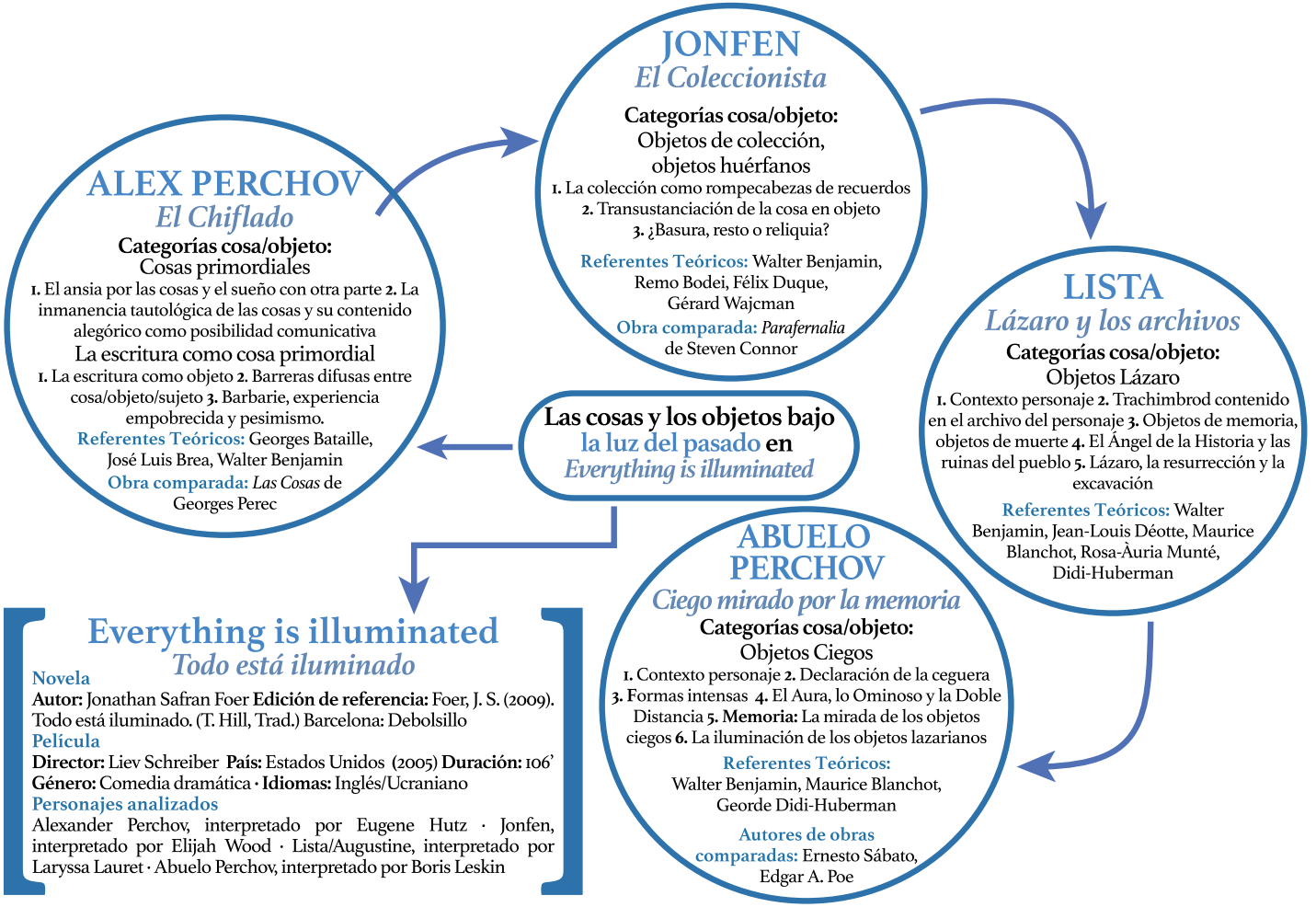
El objeto es pues, lo que no puede conocerse ni después de cocinarse, despedazarse y/o abrirse. No es gratuito que actualmente

usemos el término desde su vínculo con la escolástica medieval, que ligaba esta palabra con el griego "problema" u obstáculo: ese impedimento que obstruye el camino –diferente al útil que lo facilita–, que lo cierra y lo detiene: El objeto como un derrumbe en la carretera que parece llevarnos a alguna parte, como la obligación de tomar un atajo o quedarse atascado, como el cambio de rumbo. Mutismo ante lo desconocido y lo inesperado.

En definitiva, el objeto como aquello que se impone al frente, en mi contra a veces, y roba en consecuencia toda mi atención. El objeto como lo que me *objeta,* me mira y me domina en la fuerza de su golpe sorpresivo; ya no en la mirada curiosa e inocente de un niño, sino en la mirada de ese objeto hacia mí, no en lo que yo descubra de él hurgándolo hasta convertirlo en polvo, sino en lo que él descubre de mí, sin siquiera poder tocarme los pies.

. . . . .

Como diría Alexander Perchov, nuestro humilde traductor:
"Describo mis ojos y luego empiezo con la historia. Mis ojos son azules y resplandecientes. Ahora ya puedo empezar con la historia"
(Foer, 2009, p. 13)


JONFEN
El Coleccionista
Categorías cosa/objeto:
Objetos de colección, objetos huérfanos
1. La colección como rompecabezas de recuerdos
2. Transustanciación de la cosa en objeto
3. ¿Basura, resto o reliquia?
Referentes Teóricos: Walter Benjamin, Remo Bodei, Félix Duque, Gérard Wajcman
Obra comparada: Parafernalia de Steven Connor
ALEX PERCHOV
El Chiflado
Categorías cosa/objeto:
Cosas primordiales
1. El ansia por las cosas y el sueño con otra parte 2. La inmanencia tautológica de las cosas y su contenido alegórico como posibilidad comunicativa
La escritura como cosa primordial
1. La escritura como objeto 2. Barreras difusas entre cosa/objeto/sujeto 3. Barbarie, experiencia empobrecida y pesimismo.
Referentes Teóricos: Georges Bataille, José Luis Brea, Walter Benjamin
Obra comparada: Las Cosas de Georges Perec
LISTA
Lázaro y los archivos
Categorías cosa/objeto:
Objetos Lázaro
1. Contexto personaje 2. Trachimbrod contenido en el archivo del personaje 3. Objetos de memoria, objetos de muerte 4. El Ángel de la Historia y las ruinas del pueblo 5. Lázaro, la resurrección y la excavación
Referentes Teóricos: Walter Benjamin, Jean-Louis Déotte, Maurice Blanchot, Rosa-Àuria Munté, Didi-Huberman
Las cosas y los objetos bajo la luz del pasado en Everything is illuminated
ABUELO PERCHOV
Ciego mirado por la memoria
Categorías cosa/objeto:
Objetos Ciegos
1. Contexto personaje 2. Declaración de la ceguera 3. Formas intensas 4. El Aura, lo Ominoso y la Doble Distancia 5. Memoria: La mirada de los objetos ciegos 6. La iluminación de los objetos lazarianos
Referentes Teóricos:
Walter Benjamin, Maurice Blanchot, Geordge Didi-Huberman
Autores de obras comparadas: Ernesto Sábato, Edgar A. Poe
Everything is illuminated
Todo está iluminado
Novela
Autor: Jonathan Safran Foer Edición de referencia: Foer, J. S. (2009). Todo está iluminado. (T. Hill, Trad.) Barcelona: Debolsillo
Película
Director: Liev Schreiber País: Estados Unidos (2005) Duración: 106'
Género: Comedia dramática · Idiomas: Inglés/Ucraniano
Personajes analizados
Alexander Perchov, interpretado por Eugene Hutz · Jonfen, interpretado por Elijah Wood · Lista/Augustine, interpretado por Laryssa Lauret · Abuelo Perchov, interpretado por Boris Leskin

CAPÍTULO I

Alexander Perchov: Las Cosas Primordiales

Figura. III Alexander Perchov, interpretado por Eugene Hütz (Schreiber, 2005)

Noche entera, *Baby* y *Dinero*, así lo llaman las chicas en las discotecas de Odessa "¿Queréis saber por qué?" (Foer, 2009, p. 9), pregunta con picardía Alexander Perchov, hijo y nieto de ucranianos.

En un comienzo, Alex viste un conjunto deportivo rojo acompañado de un sombrero campana del mismo color, una llamativa cadena de oro con su nombre y unos contrastantes zapatos blancos, útiles para los pasos de *break dance* hechos frente a las multitudes que lo aclaman. Al final de la película ese mismo hombre popular, alto, llamativo y chistoso, aparece ante una tumba vestido con un esmoquin negro y una kipá.

En la novela Alex nos cuenta que los clubes nocturnos son playas en las que se desploma a mirar las olas, mientras sueña con una vida que lo espera a él y a Pequeño Igor, su hermano menor, en otra parte. Pero luego sabemos que tampoco ha vivido las noches de *trato carnal* con las chicas de Odessa, que no existen más allá de las palabras, pero que mantiene como excusa para huir de su familia y del futuro que se le presenta inamovible y asfixiante: Alex es virgen y conoce de sexo lo visto en las revistas de porno norteamericanas que han pasado por sus manos –nadie le llama *Noche entera*–. No tiene ojos azules ni es tan alto como nos ha hecho creer[13]: ¿Nos ha engañado? Eso parece. Y lo ha hecho en complicidad con Schreiber, respetuoso de los deseos que el narrador del viaje da de sí para la historia.

Alex, el que no acaba de definirse entre las antípodas de la caricatura de un traductor sin conocimientos suficientes del inglés, y un joven dolorosamente humano, declara inicialmente que lo cómico, lo *humorístico*, es el "único modo sincero de contar una historia triste" (Foer, 2009, p. 74). En la película, es el único narrador de la historia. En el libro –una novela epistolar que muestra la correspondencia entre Alex y Jonathan Safran Foer (el personaje)–, los capítulos en los que el

13 En una de las cartas que acompaña sus entregas por capítulos del viaje a Jonathan, Alex confiesa: "Me siento forzado a proclamar mi agradecimiento hacia ti, por no mencionar mi falta de verdad en lo referente a mi altura. Pensé que todo sería más trascendente si yo era alto" (Foer, 2009, p.40)

joven ucraniano se dispone a contar el viaje desde su perspectiva, son fragmentos por los que Jonathan paga. Por eso en ambas versiones, sus errores de traducción no mejoran sino hasta el final de la historia, cuando cambia el tono de su lenguaje y descubre que es igual de válido hablar con dolor del dolor.

No deja sin embargo de llamar la atención ese Alex hilarante, rodeado de *muscular cars*, y dotado de una fuerza capaz de hacer brillar sus *tratos carnales* hasta la luna. Alex es una estrella en la tierra, y traductor o no, popular o no, Don Juan o virginal, en cualquiera de sus versiones, deja una ventana abierta a la sospecha de que tal vez no nos engaña, y que cualquiera que sea, aunque no podamos llegar a comprenderlo totalmente, tiene siempre la misma voz: la del joven osado, soñador e ingenuo. Un *anhelador* de oficio que se sorprende tanto como quien ve la película o lee el libro, con el rumbo de la historia que vive. Escritor y traductor, chiflado por lo estadounidense, judío o católico, ucraniano: todos esos son Alex.

Moonwalk en Ucrania

El *capitalismo de consumo*, expresión utilizada por José Luis Brea en *El tercer umbral* para hablar de la época precedente al *capitalismo cultural*, abarca el período de las revoluciones culturales y sus industrias; sucesos históricos cargados de una "enorme fuerza impositiva" (Brea, 2003, p. 9), y nueva fábrica de valores sociales, en las que "el capital es simultáneamente un modo de organización de las relaciones de producción y de regulación de la vida de los afectos" (Brea, 2003, p. 11). Asociación entre capital y modos de representación, gestadoras de la era del *capitalismo cultural*; época en la que Alex parece estar apenas entrando, por tener todavía un pie pisando el terreno de un mundo en el que los relatos y los símbolos tradicionales, separados de la economía, generan procesos "de reconocimiento e identificación colectiva, induciendo a su través la misma institución fundacional de la socialidad a que se refieren" (Brea, 2003, p. 12)

Alex, estudiante de contabilidad en una universidad de Odessa, es hijo de una camarera que debe trabajar más de lo que es capaz y de un alcohólico que *mal-maneja* el negocio familiar, el cual él mismo heredará algún día. Perchov, como el resto de sus compatriotas, siente todavía el halo de la recientemente desaparecida URSS[14], lo que lo ubica definitivamente en la brecha entre el comunismo y un difuso capitalismo, que por nuevo no puede todavía definirse totalmente como un capitalismo cultural o uno de consumo. El modelo democrático es relativamente nuevo para Alex, así como las puertas atrayentes hacia otro mundo lleno de novedad y abundancia.

Es por esta razón que la empresa de turismo familiar, la *Jewish Heritage Tours* o *Turismo Ancestral*, fundada por su Abuelo, parece un elemento tan fundacional en la vida de Alex al ser una conexión con su pasado familiar, del que sabe poco y pregunta menos. Además es su única opción laboral y el negocio al que debe toda su alimentación; pero sobre todo, esa empresa es su destino y la responsabilidad con una labor que se ha transferido de generación en generación.

Gracias a esta empresa dedicada a transportar judíos a los lugares que habitaron sus familiares durante la Segunda Guerra Mundial, Alex tiene la oportunidad de conocer campos y poblados lejos de su adorada Odessa, y es gracias a ella que también ha forjado una idea entre antisemita y prototípica de lo que es ser judío, y también una idea del mundo en el que vive. Cuando era niño, aprendió de su Abuelo que Odessa es la ciudad más bonita del mundo "porque el vodka es barato y las mujeres también" (Foer, 2009, p. 15) [15], y de eso,

14 Sabemos esto, porque en la novela Alexander cuenta que por motivo del viaje, va a perderse la celebración de la primera Constitución hecha en su nuevo sistema político; esto es 1997, seis años después de la Declaración de Soberanía Estatal de Ucrania, firmada el 24 de agosto de 1991 por el parlamento de ese país. El apartado en cuestión tiene el tono humorístico tan característico del personaje al inicio de la historia: "Como ya preveía, mis chicas se pusieron muy tristes al saber que no estaría con ellas para la celebración del primer cumpleaños de la nueva Constitución. 'Noche entera', me dijo una de mis chicas, '¿cómo se supone que voy a darme placer en tu vacío?'. Yo tenía una liviana idea. 'Baby', me dijo otra, 'no está bien'" (Foer, 2009, p. 43)

15 Odessa es importante por ser la única gran ciudad, además de Lvov, que conoce

Alex conserva el orgullo de habitar una ciudad con "playas famosas y chicas desplomadas de espaldas exhibiendo sus tetas primordiales al aire fresco" (Foer, 2009, p. 47). Estos aprendizajes e idealizaciones, y el modo de expresarlos, no sólo son muestra de una idea de la belleza tan peculiar como Alex, sino que permiten una comprensión inicial de su vida y sus obligaciones, tan visiblemente distintas a sus gustos, sueños y a sus propias construcciones. Éstas pertenecen precisamente, al mundo que pisa con el otro pie, es decir, ese *capitalismo contemporáneo* del que habla Brea, y en el que inevitablemente, la producción de mercancía termina casada con esas fábricas de valores donde las industrias culturales se han convertido definitivamente en "colisión sistémica entre los registros de la economía y la producción simbólica, entre el sistema económico-productivo en general, y el subsistema de las prácticas culturales y de representación" (Brea, 2003, p. 12)

Es debido a ese mundo del mercado productor de símbolos que muy a pesar del orgullo por 'megaciudades' como Odessa o Lvov[16] (o por llevar el nombre familiar y tener a su cargo la responsabilidad de continuar su negocio), que Alex siente fascinación con una cultura muy diferente a la suya, la cual sólo conoce difusamente gracias a la televisión, al cine y a la radio; aunque no conozca el país y balbucee graciosamente su idioma en una especia de *ucranienglish*.

Este joven ucraniano, desprovisto todavía de internet –ya se mencionó que todavía tiene noticias del porno gracias a medios

Alex; lo más próximo que tiene a New York y uno de sus grandes motivos de orgullo durante toda la película, una muestra de construcción de idiosincrasia: "Quiere que le contemos cosas de Odessa". "Infórmale que la arena de sus playas es más suave que el cabello de un mujer, y que sus aguas son como el interior de la boca de una mujer." "La arena de sus playas es como la boca de una mujer." "Infórmale", dijo el Abuelo, "de que Odessa es el lugar más maravillosos para enamorarse y también para crear una familia." Y eso mismo le dije al héroe." (Foer, 2009, p. 143). Cabe mencionar que este es uno de los momentos más fidedignos en el guión de la película: "Tell him about Odessa. Tell him that the sand on the beaches is more soft than a woman's hair...and that Odessa is the perfect place to fall in love and start a family." (Schreiber, 2005)

16 Ciudad, según Alex, modelo para la construcción de Nueva York: "Tiene edificios altos (hasta seis pisos) y calles dilatadas (con espacio suficiente hasta para tres coches) y muchos teléfonos celulares" (Foer, 2009, p. 47)

impresos- está ubicado en plena emergencia del *capitalismo cultural,* pues las *industrias de subjetividad*, gran invento de la economía de la época, son las encargadas de producir identidad, de investirla casi. Por más ucraniano que se sienta, no puede dejar de vestirse siguiendo las tendencias que la cultura Hip-Hop impone, y ya nada o poco queda en él de un sueño nacionalista en el que *ser de alguna parte* (ucraniano, soviético, colombiano, ni siquiera norteamericano), puede dialogar con lo que visualmente muestra de sí para el mundo. Es por eso que huye de su vida a través de sus ficciones, de sus visitas a la playa, de las mentiras que inventa para entretenerse. En el fondo, él no quiere ya trabajar para continuar ningún legado y no quiere ni siquiera trabajar para cubrir sus necesidades básicas, él sueña una vida que le dé satisfacción en otros aspectos, y esa vida no está en el pedazo de suelo que pisa el primero de sus zapatos blancos con cordones rojos. Puede que tampoco esté en Estados Unidos, como él cree saber con certeza; pero al menos allí, en la ilusión de otro lugar, Alex encuentra una cuna para soñar con otras posibilidades desligadas de un nombre, de un trabajo y de una tradición:

> ¿Qué pasa si yo no quiero trabajar en *Turismo Ancestral*, sino en algún lugar donde pueda hacer algo inusitado y ganar mucho dinero en lugar de una minúscula cantidad? ¿Qué pasa si no quiero que mis hijos crezcan aquí, sino que crezcan en algún lugar primordial, con cosas primordiales, con más cosas? ¿Qué pasa si tengo hijas? (Foer, 2009, p. 45)

No es sólo su confesión de amor por Estados Unidos y el estilo de vida propio de este país, ni la decepción que inicialmente le produce conocer a Jonathan, su primer americano, mucho menos "americano" que él mismo, más ucraniano que él casi:

> "¿Esto es un americano?, Pensé. Y, adicionalmente, ¿esto es un judío? Era rigurosamente bajo. Además tenía pelos diminutos que no iban peinados hacia ningún lado, sino que se envolvían en su cabeza como si fuera un Shapka[....] no parecía como los

> americanos de la revistas, con músculos y pelo rubio, ni como los judíos de los libros de historia, sin pelo y con huesos protuberantes. No llevaba tejanos ni uniforme. En realidad, no parecía nada especial. Mi contracepción fue máxima." (Foer, 2009, p.48-49)

Por eso la emoción inicial, en la que confesaba graciosamente *tener los huevos por pañuelo,* su propia versión de *tener los huevos por corbata*[17]*,* pues, expresa Alex "él era americano, y deseaba mostrarle que también yo podía ser americano" (Foer, 2009, p. 44). Jonathan, era la posibilidad ofrecida por el sueño de otra parte, alimentado gracias a las *Industrias de Identidad* –microindustrias de las Industrias Culturales-, incrustadas y expandidas efectivamente en gran parte, sino en todos los aspectos de la vida humana contemporánea; relacionadas en primera instancia con *procesos de identificación*, o "prácticas productoras de representación y simbolicidad" desarrolladas en el ámbito de lo visual, importantes por "reemplazar cada vez más decisivamente al [dominio] de los relatos en su principalidad en cuanto a la generación de efectos investidores de identidad, de socialización e individuación" (Brea, 2003, p. 22)

Habitar esta época, hace que los relatos y responsabilidades familiares, no sean tan importantes como la música de Michael Jackson, o el sueño de viajar a Estados Unidos para estudiar contaduría y conseguir mucho dinero; la única vía por la que ese anhelo de otro futuro, puede hacerse tangible. Parece que sólo las cosas le permiten a Alexander Perchov, tocar sus sueños; sólo a través de ellas Alex puede mantener la fe en un paraíso que no ha visto; y en esa medida, sólo el dinero que trae popularidad, seguridad, respeto, y *cosas primordiales*, como él las llama, puede ayudarlo.

17 Es decir, estaba asustado y nervioso. Toni Hill, el traductor de la versión en español, juega con esta expresión, diferente en palabras, pero similar en significado, a la versión original del libro, en la que Alex dice "I made shit of a brick because he was an American..." (Foer, 2002, p. 28), proveniente de "shit a brick" y "shitting bricks".

Cosas Primordiales

Renunciar a la universidad por el afán de una vida mejor -¿qué es una vida mejor? (¿mejor que qué?)-; perseguir una vida de comodidad económica, no sólo sin necesidades, sino además, plagada de pequeños lujos: guiños que hacen las cosas, secretos perspicaces en las mismas: Esta es la decisión tomada por Sylvie y Jérôme, protagonistas de *Las cosas*, novela de Georges Perec (1967). Con un toque menos gracioso, o por lo menos no intencionalmente así, este par de *psicosociólogos* parisinos nos permiten otra comprensión de la situación de Alex, no porque su escenario se parezca en el aspecto material, laboral o familiar, sino porque coinciden en el anhelo de riqueza. Sylvie y Jérôme además, ansían febrilmente una vida llena de 'verdaderas' ostentaciones para las que tendrían que ganarse una lotería, porque su salario es irrisorio, igual que sus pretensiones y las poses sociales que deben asumir para mantenerse en un exclusivo sector de la sociedad conformado por jóvenes tan miserables como ellos.

En cierto sentido, uno cree que este puede ser uno de los abismos posibles para Alex; de ese limbo en el que se encuentra a una vida laboral absorbente para cubrir necesidades y comprar cosas, mientras se sueña o se trabaja todavía más para conseguir esas que realmente se quieren, la distancia es poca. Sólo es necesaria la determinación de Jérôme y Sylvie para caer en esa vida de espejismos y trabajo, sin tiempo para emprender los sueños.

Por otro lado, Alex se presenta como un personaje genuino y nada pretensioso, a pesar de su gusto por alardear; características que lo salvan de una vida como la de la pareja de encuestadores franceses que Perec muestra, quienes tienen en mente hasta el último cenicero y las rutinas felices de una vida sin preocupaciones por dinero:

> La primera puerta daría a una alcoba, con el piso cubierto de una moqueta clara. Una gran cama inglesa ocuparía todo el fondo. A

> la derecha, y a cada lado de la ventana, dos estanterías estrechas y altas contendrían algunos libros de uso habitual, álbums, barajas, tarros, collares, baratijas. A la izquierda, un viejo armario de encina y dos descalzadoras de madera y cobre estarían frente a un silloncito bajo tapizado en seda gris a rayas finas y a un tocador. (Perec, 1967, p. 13)

Esas descripciones –a las que Perec dedica nada menos que diecisiete páginas- no las tenemos de Alex, no obstante, su curiosidad, evidente en las preguntas que hace a Jonathan sobre América, en las imágenes que nos regala de su vida popular, nocturna y divertida, permiten conocer los avances de su imaginación y de su capacidad inventiva. Él como la pareja francesa, habría querido ser rico; muy a su manera, habría sabido vestirse, mirar y sonreír como los ricos. Claro está, Alex no aspiraba a la discreción con la riqueza, pues muy al contrario de los dos refinados franceses, él sueña con ostentarla, con vanagloriarse de ella, con respirarla: "Les habría gustado caminar, corretear, elegir, apreciar. Les habría gustado vivir. Su vida habría sido un arte de vivir" (Perec, 1967, p. 18).

¿Y hasta dónde no he soñado también, en el trayecto del bus mirando por la ventana, con la vida como la quisiera, como siento que la merezco: sin dificultades, con mis colores, mis cosas, mis tiempos y mis espacios ideales? Una vida de placeres cotidianos disfrutados con dignidad, con tranquilidad, rodeada de belleza. Un rompecabezas que sólo podría estar completo si todas las piezas estuvieran a mi alcance para organizarlas. No es un pecado.

Claro está que los sueños de esa vida ideal, la manera de soñarlos, son otro espacio de diferenciación, revelador de las particularidades de cada uno; y también, cómo no, indicador no sólo de nuestras circunstancias y carencias, sino además del contexto que habitamos. Es por eso que la ilusión de Sylvie y Jérôme de adquirir verdaderas ostentaciones y la vida ideal a la que aspiran, son tan diferentes a los sueños y aspiraciones de Alexander Perchov. Y afortunadamente.

Los franceses, habitantes de mediados del siglo pasado[18], hacen parte de una cultura de masas en la que las industrias culturales ya operan como productoras de nuevos tipos de sujetos desligados de la tradición[19], capaces entonces de elegir para sí una vida que puede ser indiferente a la de sus ancestros. A pesar de eso, Sylvie y Jérôme dan la sensación de ser víctimas del ideal romántico y burgués, o más bien, de la apariencia y posición al que éste conllevaría. Por eso se muestran como aspirantes a la *bildung,* ese cultivo de sí a partir de la cultura, el conocimiento y la información; actitud portadora de cierta nobleza y armonía. Razón por la que este par de novios, quienes dan más la sensación de ser una pequeña empresa de miserias, *sociedad anónima*, buscan ese *bildung*, a partir de poses y de un exterior que no responde a sus aspiraciones.

No es que deba, de alguna manera, juzgarse mal la búsqueda exterior para la construcción de nosotros mismos, puesto que es una búsqueda obligada para todos; sin embargo, es importante señalar que el problema de esta pareja radica en su exploración vacía y pretensiosa de comodidad y escalamiento social infructífero a través de la vanidad que puede otorgar el haber visto en cine a ciertos directores –aunque se hubieran dormido del cansancio por el trabajo o por el aburrimiento-, leer ciertas revistas de diseño y actualidad, informarse siempre con ciertos periódicos, saber nombrar unos clásicos de literatura y abarrotar su casa –pequeñita– con estantes de libros de autores contemporáneos que no leerán... prácticas que en todo caso, denoten un nivel cultural y social admirable, refinado y actual.

Para Alex en cambio, la cultura no aparece más como un elemento formador, y la aspiración a ser sujeto culto no parece pasar

---

18 Las cosas, de Georges Perec, tiene como subtítulo, precisamente *Una historia de los años sesenta* (En francés: *Les choses. Une histoire des années soixante*)

19 Curiosamente, parecen estar más desligados de la tradición que el propio Alex, quien por su ubicación cronológica, debería estar más liberado que ellos de sus compromisos familiares, sus ancestros y legados.

por su mente en ningún momento. No hay "alma bella" buscada por Perchov, ni cultivo de sí. Ante él, los programas tradicionales encargados de definir un camino para los hombres en el mundo, empiezan a hacer cortocircuito. Por eso no adopta ni religión, ni etnia, ni marcas familiares diferentes a un nombre, un apellido y un legado del que reniega.

En palabras de Brea (2003), Perchov habita un mundo de nuevos valores, donde la "movilidad social —geográfica, física; pero también afectiva, cultural, de género e identidad, tanto como de estatus económico o profesional–" (p. 89), comienza a emerger con verdadera fuerza; no como sinónimo de superioridad cultural o social, sino como conjunto de opciones globalizadas que permiten a cada quien, *diseñarse* como mejor pueda y le parezca:

> No por tanto reivindicando alguna comunidad esencializable bajo la regulación de efectos homologables de la identidad -étnica cultural, política: nada de estado o aún de individuo- sino induciendo contingentes comunidades fluctuantes reguladas tan sólo por la instantánea y efímera expresión de *efectos de diferencia*: comunidades trans-idénticas, mestizas, multiformes y pluriculturales desde su misma base. Constelaciones excéntricas y desjerarquizadas de pequeñas unidades diseminadas en un tejido capilar de vasos comunicantes. (Brea, 2003, p. 90)

Por eso se presenta ante la emergencia de esa nueva escala de valores e instituciones, una comprensible crisis de época y pérdida de los cimientos, pero no como un paso hacia otra tierra firme, sino como un síntoma de época, y una verdadera dificultad para pensar lo que se tiene al frente, o lo que Brea (2009) en *Nuevas estrategias alegóricas*, llama la aparición de un "velo difuso que dificulta ciertamente la mera *pensabilidad* del período." (p. 23).

Sucede entonces que entre las empresas del *capitalismo cultural* en declive, la del arte ha perdido su exclusividad en la tarea de la

producción simbólica, y por tanto, ha abandonado su puesto como el referente más importante para impregnarse de la cultura entendida como herencia, como entrega; eso, claro, si decidimos creer que alguna vez pudo cumplir a cabalidad con ese papel. En todo caso, las empresas que ahora comparten esta tarea con el arte (la publicidad, los medios de difusión masiva, las redes sociales), nos han dado a conocer otra forma de cultura basada en las prácticas de consumo o *prácticas culturales*. En éstas, la mercancía, produce comunidad y vida propia, alimenta procesos de subjetivación y socialización como potencia de la imaginación y la identificación colectiva. En suma, construye otros modos de ser del individuo.

La cultura de masas es la encargada de producir actualmente a ese nuevo tipo de hombre "colectivo, indiferenciado y multitudinario" (Brea, 2003, p. 30); por eso Alex no se avergüenza de la vida extravagante que lleva y anhela, ni del porno que ve. Tampoco piensa en estudiar para formarse como persona (Sylvie y Jérôme abandonaron sus estudios para conseguir una vida más cómoda que la que tenían, pero probablemente lamentaban la posición en la que esa situación los ubicaba socialmente); sino en formarse como contador para conseguir muchas cosas, muchas muchas cosas, que con toda seguridad, no alcanzan a ser la mitad de las que Sylvie y Jérôme, de gusto 'prudente', refinado y delicado, quieren conseguir.[20]

Coinciden así los tres personajes en que en más de una ocasión, sus sueños sólo se cumplen cuando se materializan en cosas propias. Y aunque no siempre sea el dinero un requerimiento para adquirir esas cosas, que son a la vez medios, si es, en honor a la verdad y a la obviedad, un requisito esencial gran parte de las veces. Esto lo sabe Alex, así como los encuestadores publicitarios de Perec (y nosotros mismos). El asunto es que ellos lo tienen demasiado presente para

20 Excusemos un poco a los personajes de Perec, habilidosos compradores, pensando que Alex, por desconocer todavía lo que es trabajar por algo más que el derecho a comer y dormir en casa de sus padres, desconoce también lo que podría conseguir realmente como *contable*, la vida que tendría que llevar realmente, y las cosas a las que igual tendría que seguir aspirando.

su propio beneficio; lo que a la vez, les permite ser conscientes del lenguaje que pueden desarrollar a partir de las cosas conseguidas con dinero, pues ven en éstas coadyuvantes de la apariencia que esperan proyectar a otros, sin necesidad de palabras y gracias a lo visual, a la ostentación de lo que tienen y muestran. Por esta razón *vestir británico* para la pareja francesa, o *vestir americano* para el ucraniano, no implica sólo tapar la desnudez o cumplir con un requisito social, pues tanto sus ropas como las demás cosas que tienen, igual que las cosas a las que aspiran son "potencia de construcción de biografía que en su mismo espacio -*fantasmático, imaginario*- se pone en acto", mercancía cargada de identidad y deseo capaz de "concitar un efecto de re-conocimiento en el perceptor" (Brea, 2003, p. 93).

Algo así como un paralelo podría establecerse en esta forma de crear identidad a través de las cosas, y el lenguaje humorístico que usa Perchov para hablar de una historia trágica: de un lado, el humor como mecanismo para contar historias difíciles en un tono que se hace fácil (o por lo menos posible), el humor como el recubrimiento o aderezo de lo que sería tremendamente complicado de nombrar directamente; una especie de reducción –único camino a veces– para hablar de lo terrible. Del otro lado, las *cosas primordiales* anheladas por Alex, como un sustituto de construcción autobiográfica, según la capacidad de pagar por los dispositivos simbólicos que nos validan ante el mundo como lo que deseamos ser, no como lo que somos, si es que eso puede definirse. Es decir, las cosas para decir o mostrar eso que somos, aunque no tengamos idea, o aunque no sepamos decirlo de otra manera.

Alex –recordando a Benjamin en *Experiencia y Probreza*- también es nieto de una generación que sobrevivió a una guerra, a la Segunda Guerra en este caso. Él sufrió las consecuencias más severas de la devaluación de la experiencia, y careció de su aspecto práctico en sociedad; en últimas, de una base cultural que ofreciera mitos y relatos sobre un pasado histórico y tradicional. El abuelo de Perchov,

al igual que sus padres, son *esas gentes incapaces de narrar como es debido*[21], y hacen de la de Alex, una generación desinteresada en encontrar provecho o sosiego en enseñanzas, moralejas y proverbios tradicionales. Además, tanto él como sus familiares y compatriotas, sufren de primera mano la decepción y el fallo de todos los sistemas ideológicos, económicos y políticos: Ellos son el cumplimiento de las palabras de Benjamin, pues la experiencia ha resultado ineficaz para enfrentar el mundo; parece que no tuvieran nada provechoso para enseñar, o algún motivo de orgullo para hacer prevalecer en el tiempo. Debido a esto, Alex no tiene una imagen colectiva del pasado, regulada a través de la práctica de la experiencia como elemento transmisible de tradición, no hay prácticas culturales que le permitan organizar una narrativa identitaria, y no sólo porque su país se encuentre en un sistema económico y político diferente, sino porque ni su padre, ni su abuelo, ni su madre, quieren transmitir este tipo de vida a este joven; el porqué de ello sólo se entiende cuando se conoce algo del pasado del abuelo, personaje del que me ocuparé en el último capítulo.

En todo caso, Perchov carece de una identidad arraigada en una tradición, porque la versión de la historia que tiene es sesgada, siempre muy direccionada y limitada al trayecto del negocio familiar, y a frases vanas relacionadas con una ciudad de la que debe sentirse orgulloso por motivos ordinarios y vulgares, sin cuestionar. La relación que tiene con sus familiares es fría, y se le hace más fácil mirar hacia afuera que hacer una sola pregunta; y no porque no se le ocurra -es un personaje lo suficientemente ingenioso como para no saber plantear alguna duda- sino por un miedo que lo obliga al silencio. Perchov se ha visto empujado a recluirse en su imaginación y ha sido obligado a la barbarie en sentido positivo, en la cual, según Benjamin, el vaciamiento de experiencia significa la oportunidad de un nuevo comienzo: la ocasión para hacer tabula rasa.

21 "¿Quién encuentra hoy gentes capaces de narrar como es debido? ¿Acaso dicen hoy los moribundos palabras perdurables que se transmiten como un anillo de generación a generación? ¿A quién le sirve hoy de ayuda un proverbio? ¿Quién intentará habérselas con la juventud apoyándose en la experiencia?" (Benjamin W. , Experiencia y Pobreza, 1933, p. 1)

Benjamin plantea esta idea positiva de barbarie, y al instante se refiere a Descartes, Paul Klee o Einstein como *neo* bárbaros: creadores, descubridores, inventores, que hicieron caso a una creencia, a un impulso nacido de un sentimiento de su época, sin invocar ningún otro momento histórico, sin añorar mejores tiempos con nostalgia. Aquí nos referimos a Alexander Perchov, un 'don nadie' mal educado y mal querido, a quien vemos ejercer esta barbarie dirigida no a los "grandes asuntos", sino a cuestiones aparentemente banales. Alex: nada de historia, nada de filosofía, nada de arte o política...*muscular cars*, discotecas en Odessa, *currency,* Michael Jackson, *moonwalk*... *cosas primordiales*. Sin embargo, qué maravilloso encontrar cobijo en las palabras de Benjamin para este 'don nadie' que encuentro tan especial; este Alex, desilusionado de su época, pero reticente a devolver miradas nostálgicas a tiempos desconocidos, malgastados, malvividos, mal contados.

Perchov no es "una de las mejores cabezas" del mundo, ni siquiera de la minúscula historia que cuenta; sin embargo, no añora tradiciones y vive con pasión sus sueños. Es pobre de experiencia, pero no la necesita, porque añora "un mundo entorno en el que pueda hacer que su pobreza, la externa, y por último también la interna, cobre vigencia tan clara, tan limpiamente, que salga de ella algo decoroso" (Benjamin, 1933). Él cumple a cabalidad con la figura positiva del Bárbaro que no llega a plantear Benjamin enteramente, por reservarlo sólo para los hombres destacados. Este joven de apenas 25 años es ignorante e inexperto[22], nada ha podido cansarlo todavía, y su altivez constante se debe precisamente al hambre que tiene de comerse el mundo: supervivencia a la cultura -no de la cultura- debido a ese vacío experiencial, a esa comunicación rota con sus seres queridos.

22 Este párrafo parafrasea a Benjamin, de alguna manera, para cuestionar su idea de Bárbaro genial.

Gracias a esto, Alex inicia la búsqueda de una vida que ya no se ve respaldada en historias ancestrales, mitos de creación, herencias o castas, y que por tanto, vemos primero apoyada en cosas primordiales y en su anhelo. Por supuesto, no es una búsqueda noble, y el personaje no destila profundidad, ni es eso lo que quiere. Hay un deseo febril de *currency* para conseguir *muscular cars* y mujeres, y una buena vida para su hermano: *Cosas primordiales* como elementos serviles y útiles, de los que Alex dispone cuando lo necesita; y en él la necesidad no se manifiesta como urgencia para suplir los requerimientos básicos, sino -y acá caben también Sylvie y Jérôme -, necesidad redirigida a ese deseo de autoconstrucción, en el que las cosas juegan un papel importante, no porque dejen de ser serviles, sino porque ahora lo son más que nunca, pero en esta ocasión, como cosas a las que la *inmanencia tautológica de ser sólo lo que son*, les ha sido arrebatada.

La Inmanencia tautológica de las Cosas Primordiales

Cosas: del latín causas: Principio que motiva a una acción o asunto, cuestión, pleito (Christlieb, 2003, p. 8)

¿Pero qué es esto de la *inmanencia tautológica*? No es una defensa de la quietud de las cosas, ni la búsqueda de su *sentido original,* si es posible hablar de alguno sin caer en platonismos. Para pensar esta *inmanencia tautológica*, es oportuno conjugar el pensamiento de Bataille alrededor de lo inmanente, replanteado acá para las cosas, con el análisis que George Didi-Huberman en *Lo que vemos lo que nos mira,* hace sobre lo tautológico en relación con los minimalistas.

Primero. La actitud tautológica deniega el carácter de imagen al objeto de arte; en este caso, a los objetos 'más simples de ver': las obras del arte *minimal*; paralelepípedos en los que sus autores pretendían una verdad chata, eliminando cualquier rastro temporal en el objeto,

cualquier interpretación posible, "volúmenes y nada más" que se señalasen a sí mismos en el ejercicio de su presencia[23].

Para Didi-Huberman, la postura tautológica comienza así con la voluntad férrea de "no ir más allá de las aristas discernibles del volumen, de su formalidad convexa y simple. Una voluntad de limitarse a cualquier precio a lo que vemos" (Didi-Huberman, 1997, p. 21). Represión de la mirada, obrada por la vista, que pretende hacer de todo una perogrullada; búsqueda incansable por anular las imágenes en los objetos a través de la redundancia en ellos: un *loop* del "lo que ves es lo que ves": perspectiva que dialoga con la falsa victoria del hombre sobre las cosas, esas que se domestican por el miedo a que puedan revelarse; pero ¿revelarse cómo? ¿ante quién?

El hombre de la tautología es el que siempre pone un "y punto" o un "y no es más" después de cada cosa; un Eli –el abuelo de Perchov- rebautizándose con el nombre de Alexander, y haciendo de Odessa su lugar de nacimiento, o 'encegueciéndose'. El mismo hombre, haciendo del pasado sólo un tiempo gramatical, descartable, olvidable y prescindible como cualquier *cosa*; o Alexander Perchov, golpeando a Sammy Davis Junior, Junior, la perra de su Abuelo. Una operación voluntaria y autoritaria de la vista, mediante la cual la diversidad y el claroscuro en la naturaleza de las cosas, y de todo lo que cosificamos, es negada, ignorada y extraída.

En la postura tautológica hacia las cosas, nada es puesto en juego, todo se define en su especificidad y posee sólo significaciones en cuanto a su valor de utilidad. Hay que reconocer, no obstante, la importancia de este juego, incluso su sensatez para que la vida pueda

23 En *El objeto más simple de ver*, un apartado *de La dialéctica de lo visual, o el juego del vaciamiento*, en *Lo que vemos lo que nos mira* (Didi-Huberman, 1997); el autor entra a analizar la postura tautológica a partir del arte *minimal*, recordando, primero que el nombre del movimiento nace con la finalidad de hacer arte dotado de un "mínimo contenido de arte" (a minimal art-content); y después cuestionando el pensamiento de artistas como Donald Judd y Robert Morris, quienes teorizaron sobre sus obras y el movimiento; y pretendieron la creación de *objetos específicos*, ante los cuales no quedaría más que decir, como Frank Stella: "lo que se ve es lo que se ve"

tener un ritmo más o menos igual, con pocos sobre saltos. Al fin y al cabo, ¿qué sería de nosotros si descubriéramos el vacío de cada cosa, a cada instante? ¿esa imagen que emana, ese objeto que también es?: Una descolocación constante, trauma y locura.

Después está la inmanencia –explicada por Bataille en *Teoría sobre la religión*– que vinculada a la tautología, puede servir a la perspectiva que intento ampliar sobre la *inmanencia tautológica* de las cosas. Para el autor, dicha inmanencia corresponde exclusivamente a los animales; y se hace evidente en el momento en que un animal cualquiera come a otro animal cualquiera, quedando libre de sensación de culpa o arrepentimiento, posterior a la muerte dada. El animal en su inmanencia, así como su contrincante –su comida, su amenaza-, *está ahí,* siendo "signo de una existencia esencialmente igual al mundo en el que se mueve" (1998, p. 29)[24], moviéndose siempre por necesidad e instinto.

Los animales están en sus hábitats "*como agua en el agua*" (Bataille, 1998, p. 27), tarea imposible para el hombre, quien sólo puede habitarlo gracias a las *cosas* que le permiten romper con la continuidad del mundo, sin las que sería presa fácil de otros animales. Es decir, son las cosas las que le permiten estar en el mundo *como pez en el agua*, aunque el hombre lo olvide constantemente y las relegue al plano exclusivo de la servidumbre:

> El útil no tiene valor en sí mismo —como el sujeto, o el mundo, o los elementos de igual sentido que el sujeto o el mundo— sino solamente por relación a un resultado con el que se contaba. El tiempo pasado en fabricarlo pone directamente la utilidad, la subordinación a quien lo emplea con vistas a un fin, la subordinación a ese fin; pone al mismo tiempo la distinción clara del fin y del medio y la pone en el plano mismo que su aparición ha definido. (Bataille, 1998, p. 32)

24 Tampoco existe para este proceso necesario de caza, ninguna herramienta usada por las partes. Los animales no cuentan con espada o escudo, y después de dar muerte, ningún trozo del vencido será transformado o conservado como botín de guerra o prueba de victoria (ni escondido como crimen o pecado).

Bataille explica así la relación utilidad-hombre que surge por las cosas, y el valor que esta relación implica para las mismas; que hace de las cosas valer exclusivamente en cuanto sirvan; diferente, según el autor, al valor de los animales, que valen aunque no nos percatemos de su presencia ni sean útiles para nuestra vida. Sin embargo, aunque no se proponga la igualación de la inmanencia conceptualizada por Bataille para las cosas, pues éstas nunca han estado en el mundo como el agua en el agua (por el contrario, han sido siempre lo radicalmente diferente y desconocido al mundo, elementos en los que parece difícil identificarse antropomórficamente como ser humano, a pesar de ser en más de una ocasión, materialización de la mente humana); sí planteo una clase de inmanencia –la tautológica– también posible para las cosas y todo lo que cosificamos, como ese estado en el que éstas entran cuando en presencia del hombre, son ignoradas y reducidas por su vista.

Inmanencia tautológica en la que permanecen las cosas subordinadas que usamos y vemos mecánica e indiferentemente. Cosas que son sólo lo que vemos y que valen sólo por el uso que les damos, como un perro que corre tras su cola o una flecha que se mueve en círculo señalando su comienzo de flecha; aunque esto supondría, por lo menos, un movimiento: Ese lápiz es un lápiz, un cualquier utensilio que puedo tirar a la basura y reemplazar por otro de iguales características. Si quiero saber que hay dentro, si quiero 'conocerlo', me basta con darle vuelta a mi muñeca mientras lo sostengo entre los dedos. Esa es la inmanencia tautológica de las cosas, que clasificamos consciente o inconscientemente como "volúmenes sin síntomas y sin latencias" (Didi-Huberman, 1997, p. 28), cosas de las que tenemos certeza en su volumen libre de ilusiones, cosas en las que por lo tanto, podemos confiar porque representan una verdad que raya con lo vulgar, con lo básico de la experiencia de la vista y la anulación de la percepción.

La definición de la *inmanencia tautológica* se plantea en miras a comprender la salida de las cosas de dicho estado. Esta salida de la *inmanencia tautológica* no significa la denuncia a la perversión del sentido original de las cosas, ese *ser sólo lo que son* que va en busca de una pureza y de una verdad (después de todo, puedo usar mi celular como pisapapeles sin que una lágrima se derrame en el mundo), sino más bien los alcances que las cosas pueden tener cuando abandonan el estado de inmediatez en el que normalmente se encuentran, y dejan de ser sólo bultos de materia ahí, antes, durante, después y a pesar de nosotros, sin nosotros incluso; cositas que hacemos aparecer o desaparecer al nombrarlos y al percatarnos de ellos en cuanto útiles que suplen alguna necesidad o requerimiento inmediato.

Ahora, por fuera de su inmanencia, la relación de subordinación que unía las cosas al hombre parece incluso invertirse, acercándose a los límites de lo humano, en los que aparecen "la trascendencia de las cosas con relación a la consciencia (o de la consciencia con relación a las cosas)" (Bataille, 1998, p. 27), abandonando por instantes, su estatuto de cosas esperando a ser usadas o ignoradas; declarando al tiempo su presencia diferente, presencia-otra arrojada afuera, en la que su utilidad de destruye:

> Puedo encerrarme en mi habitación y buscar allí el sentido claro y distinto de los objetos que me rodean. He aquí mi mesa, mi silla, mi cama. Están aquí como un efecto del trabajo. [...] Estos productos del trabajo me permiten trabajar, y podré pagar el trabajo del carnicero, del panadero y del agricultor, que asegurará mi subsistencia y la continuación de mi propio trabajo [...] Pero esta mesa no es ya un medio de trabajo: me sirve para beber alcohol. En la medida en que pongo mi vaso para beber sobre la mesa, la he destruido. (Bataille, 1998, pp. 104-105)

Esta salida de la inmanencia requiere pues otros tipos de relaciones con las cosas, que se presentan como intersticios en los que el hombre ve en ellas un valor diferente al uso, haciéndolas adquirir

"un sentido que rompe la continuidad indistinta, que se opone a la inmanencia o al fluir de todo lo que es" (Bataille, 1998, p. 33). Como los tenis blancos con cordones rojos de Alex, que no lo hacen sólo vestir americano, sino además, sentirse como tal.

Las cosas como mina de deseo, como imagen de lo añorado que debe ser cuestionado, puesto que ya valen no sólo por el proceso de producción que les otorgó un valor monetario, sino por lo que representan: Escisión entre el valor de cambio y el valor afectivo -y efectivo socialmente-, que pueden llegar a tener las cosas, cosas primordiales.

La construcción discursiva y las Cosas Alegóricas

Después de reconocer el estado de inmanencia de las cosas mientras nuestra relación con ellas se de desde el *servilismo indiferente*[25]; además del arrebato a la *inmanencia tautológica* en la que éstas permanecen –momento en el que la relación unilateral de dominio comienza a hacerse difusa y bilateral–, es posible volver al análisis de la relación con las cosas de Sylvie y Jerôme, capaces de traicionarse a sí mismos con tal de vestir según la tendencia de la revista de actualidad o de, incluso, vincularse al sistema del que tanto reniegan y tanto critican, sólo por ganar unos pesos... pasos en falso para un camino de riqueza que no han ni siquiera encontrado.

Personajes que saben lo que significa tener un carro y no otro, vestir con una marca o un estilo y no con otro; leer o no leer y elegir este título en el teatro sobre los demás; es decir, personajes que usan las cosas y que son usados por éstas; pero no sólo por lo que son o para lo que son, sino por lo que significan, por el mensaje que usarlas proyecta; y en ese camino, trabajar para las cosas, fantasearlas y entregar una vida para poder conseguirlas.

25 Existiendo como una molécula de agua, sin que nada de lo que las rodea les haga falta, sin que nada externo a ellas, en su silencio e invisibilidad de los momentos en las que no las necesitamos, pareciera importar.

Sobre Perchov y los franceses, las cosas anheladas parecen ejercer una atracción irresistible, motivo de una obsesión que les marca los pasos y que en ocasiones parece darle pautas a sus rutinas. No se trata de esperar una vida entera para lograr lo que se sueña, se trata de hacer de la vida que transcurre algo similar a lo que se aspira, por lo menos discursivamente. Algo así como el popular '*vestirse para el trabajo que se quiere*' por más extraño que eso pueda verse a veces; pero sobre todo, ser consciente del valor de los detalles, no sólo del precio. En este sentido, Jerôme y su novia son toda una estructura. Dos personas enamoradas del bienestar, ansiosas por mejorar, proselitistas estúpidos:

> "ellos y sus amigos hablaban largo tiempo sobre la calidad de una pipa o de una mesa baja, haciendo de ellas objetos de arte, piezas de museo. Se entusiasmaban por una maleta, una de esas maletas minúsculas, extraordinariamente aplastadas, de cuero negro ligeramente granuloso, que se ven en los escaparates de las tiendas de la Madeleine, y que parecen concentrar en sí todos los placeres imaginados de los viajes relámpagos a Nueva York o a Londres. Cruzaban todo París para ir a ver un sillón del que les habían dicho que era perfecto" (Perec, 1967, p. 24)

Alexander en cambio, siempre en proceso de construcción, habita al inicio de su narración ese espacio de los sueños despiertos, construido en su mente con lo que le llega de afuera –tan similar a la definición que hace poco dimos de la *bildung*–. Una construcción básica que comienza a alimentar su capacidad de imaginar, crear e idear.

Y esos sueños son el despliegue inicial, la primera hoja de papel en la que él puede construirse sin problemas como en lluvia de ideas, siempre acompañado de numerosas mujeres, luces nocturnas, carros ostentosos, accesorios excéntricos y vestidos deslumbrantes. Sueños despiertos, como los que cualquiera tiene un domingo mirando al techo, o alguna noche sin poder conciliar el sueño; primer taller de

construcción de su apariencia: su vestuario, sus reacciones, sus gestos en las situaciones más ideales, o el espacio para planear con agudeza las acciones a tomar en caso de una lotería o de un reconocimiento tan inesperado como deseado.

Espejismos de cosas e ilusiones, pero también conocimiento especializado*, conciencia alegórica*[26], para ponerlo en términos de Brea (2009), cuando habla del mundo actual, en el que la "economía barroca de la representación, lenguaje y mundo, extensión y pensamiento, se engranan así como producciones ciertamente diferenciadas de una común actividad" (p. 31). De nuevo, síntoma del *capitalismo cultural*, pero además, conciencia de las cosas como la huella de su tiempo.

Por eso una silla no puede ser cualquier silla para Sylvie, y por eso el carro de la empresa es motivo de vergüenza todo el tiempo para Alex, quien sonríe a la cámara con su diente de oro como disculpándose; porque su *conciencia alegórica* empuja las cosas hacia su límite "más allá de sí, hasta valer por otra cosa, hasta decir *algo otro*. Hasta expresar, hasta *escribir* -para ser más preciso-, una *diferencia* que se enunciaría allí, en él, a través de él" (Brea, 2009, p. 31). Ventriloquía de las cosas útiles en las que su dueño busca expresarse, decir de sí a los demás, y enunciarse a través de eso otro que es dicho con la potencia alegórica de las cosas.

No más la cosa en su inmanencia como el martillo hundiendo el clavo en la pared, sino más bien un DeWalt como masculinidad y capacidad industrial en casa, transmitidas a su poseedor, permitiendo que un cuadro pesado pueda ser colgado en la pared. Un proceso más finamente nombrado con Brea, agudo lector de Walter Benjamin, como *economía* [capitalista] *barroca del objeto*; potencial alegórico de las cosas que cuestan dinero, es decir, mercancía que deja de serlo por un nuevo valor, que no es el de cambio ni el de uso, del que se

26 Conciencia epocal que responde a una *barroquización*, en el sentido de producción ingente de cosas; y responde volviendo dichas cosas, territorios de significación y resignificación, "escenario alegórico, y espacio determinado por una nueva y febril economía del hiperconsumo" (Brea, 2009, p. 33)

reviste. Cosas como "enunciación alegórica, como pronunciamiento de otra significancia, otro valor, otra potencia de circulación y consumo" (Brea, 2009, p. 33). Un proceso que puede percibirse con más facilidad en el arte y que sin embargo, obras como *Las cosas* o personajes como Alexander Perchov, nos muestran también presente en la vida cotidiana. En otras palabras, anulación de la determinación del valor de uso y cambio de las cosas, basados únicamente en sus costos de producción y en su servicio *original*; pues el valor que suman los medios de comunicación y la publicidad a las cosas es pesado; sobre todo por la construcción que cada persona puede hacer de la lectura alegórica que quiere otorgar a sus cosas, partiendo del valor que instituye la difusión masiva en lo social; muestra de la infinidad de direcciones que se puede tomar en las cosas como territorios de semiotización y construcción de sentido[27].

Proliferación del delirio de las significancia de las cosas, que aumenta mientras existan como carencia y como sueño, no necesariamente porque se tenga afecto hacia los artefactos que se poseen; este no es el caso de ninguno de los personajes nombrados en este texto, para quienes daría igual abarrotarlo todo en un espacio caótico, o deshacerse de lo que tienen para conseguir algo más; sino porque, indefectiblemente las cosas que nos rodean nos construyen, y nosotros a ellas, con las marcas del tiempo, del uso, del abuso... huellas que las hacen verdaderamente únicas aunque no hayan sido hechas voluntariamente: eso que distingue a las cosas y a los objetos, de la serie de cosas y objetos obtenidos de un mismo molde. También, piezas claves para la construcción de una autobiografía hecha a partir de cosas alegóricas[28]: Creación de la propia apariencia alegórica a

27 Un ejemplo gracioso es el de los Crocs, zapatos de diseño zueco, de la marca canadiense con el mismo nombre. Inicialmente comercializados e imitados con éxito por su comodidad, y luego popularizados por su capacidad de personalización por parte de los usuarios, gracias a unos ítems llamados Jibbitz, que son accesorios añadibles a los zapatos, con motivos que van desde logos de películas, hasta personajes de caricaturas, palabras y emoticones.

28 En *Nuevas estrategias alegóricas*, Brea habla de la construcción de la autobiografía construida con palabras, es decir, la textual, la literaria; sin embargo, teniendo en cuenta que el autor reconoce esta práctica como coayudante en la

través de éstas y su posibilidad de producir realidad. Poco importa que Alex no haya salido nunca, antes del viaje con el Abuelo, de Odessa; y que su única conexión con Estados Unidos se encuentre en el único televisor de su casa o en las emisoras de Hip-Hop; él se construye como americano: "For me, America is a first-rate place. Most of all, I am beloved of American movies, muscular cars, and hip-hop music. I also dig Negroes. Most of all, Michael Jackson. He is a first-rate dancer, just like me" (Schreiber, 2005).

Alex, el *chiflado*[29] por las películas americanas y los *negros*, en especial Michael Jackson, no se encuentra tan alejado de la realidad en la que cómodamente vivimos, aunque creamos no chillar como él entre el resto de la gente. No es extraño pues que nuestros referentes culturales provengan muchas veces de otras partes, es lo normal, lo esperado y a veces, hasta lo deseado. Leer a Perec duele, pues muchos, como ese par de personajes, soñamos con la lotería, el baloto, el chance, una caleta, un entierro; y porque aspiramos, sin cuestionarlo, a estilos de vida construidos en otros lugares del mundo.

Alex es un chiflado, *electrificado* por la sola perspectiva de conocer a un americano, su primer americano: Jonathan Safran Foer, de quien, como ya se dijo, se vio inicialmente muy decepcionado por no parecerle tal.

Tampoco importa que Sylvie y Jerôme vivan en un apartamento-bodega, de treinta y cinco metros cuadrados, mal contados y mal distribuidos; importa el barrio en el que se encuentran, lo que tienen cerca y lo que pueden acumular en él, la *apariencia* en su sentido

construcción de imagen proyectada a los otros, encuentro pertinente hablar también de la autobiografía construida gracias a las cosas dotadas de sentidos particulares, en las que el poder de las marcas es un factor, pero sólo uno entre muchos otros que dotan de significado a las cosas.

29 "Me chiflan las películas americanas. Me chiflan los negros, en especial Michael Jackson. Me chifla dispersar mucho dinero en famosos clubes nocturnos de Odessa" (Foer, 2009, p. 10). El uso deliberado del término *Negro* por parte de Alex durante gran parte de la historia, es muestra de su ignorancia sobre la cultura americana, el contexto de la palabra, y motivo de sufrimiento para Jonathan, un personaje respetuoso y políticamente correcto.

moralista. Y cómo no moralizarlo si el relato de Perec nos incomoda. La descripción de un apartamento de entrada minúscula, con un cocina diminuta que es además cuarto de aseo, una alcoba pequeña y "una habitación para todo —biblioteca, sala de estar o de trabajo, cuarto para amigos— y de un rincón mal definido, entre cuchitril y pasillo" (Perec, 1967, p. 21), produce pudor, y a la vez, dibuja un cuadro incomprensible, como una caja de mudanza a punto de desfondarse, como Alicia agigantada en la casa del conejo blanco. Y es que en esa pieza divida en mil, caben ellos dos, más su "nevera pequeña, un calentador de agua eléctrico, un perchero provisional, una mesa que utilizaban para comer, y un arca para la ropa sucia que les servía a la vez de banco" (Perec, 1967, p. 21), sin contar con las revistas, los libros no leídos, las botellas de vino vacías, la ropa sin usar y las montañas de ropa sucia...

Ellos no son ricos aunque vivan entrenándose para serlo, tampoco son londinenses aunque se vistan para parecerlo; pero todas las cosas que tienen, les sirven para '*vestirse' para la vida que quieren, no la que tienen*, mientras continúan inmersos en redes sociales de intercambio donde deban comunicar también desde las cosas.

Y tal vez allí radica una de las grandes diferencias entre un personaje como Perchov y los protagonistas de *Las cosas*. El ucraniano, además de las cosas que tiene y las que anhela, se construye también, y sobre todo, desde el texto; prueba de ello no sólo está en la primera persona usada por él para narrar lo que sucede, en su voz humorística y sensible; sino en lo que va develando mientras nos comunica lo sucedido, y en los cambios fluctuantes de su perspectiva, y por lo tanto, de su lenguaje.

Esto nos devuelve a la pregunta inicial por nuestro humilde traductor: ¿Nos ha engañado con la descripción que da de sí? ¿Y si es así, cómo lo ha hecho? ¿Acaso, haciéndonos creer que sabe inglés, o alardeando con sus conocimientos sobre el sexo? No, evidentemente no ha sido este el medio, por lo demás, muy chistoso tanto en el film como

en el libro. De todas maneras las preguntas son válidas, precisamente por estar conectadas con esa construcción autobiográfica que hace este personaje, mucho más exitosa que la de Sylvie o Jerôme, por no limitarse sólo a las cosas tangibles.

Alex tropieza sin querer con las piedras de la escritura y del texto, que son también cosas, y que él usa como tales, aunque sean inmateriales. En esto, el traductor encuentra lo que Brea llama potencial *performativo*, o el primer lugar del sujeto para producir lo que lo enuncia.

Brea, por su parte –y lastimosamente-, ve precaria esta construcción autobiográfica, tan en boga en los tiempos de las redes sociales, para personas 'comunes y corrientes'; razón por la que sólo valida este ejercicio en personajes como los escritores. Pero Alex, consciente sólo al final de la historia literaria de su lugar en el mundo como escritor, no como contable o americano, es prueba implacable del valor estético que la creación autobiográfica puede tener, por ser pura producción simbólica apoyada en la mercancía, en las cosas, en la publicidad, claro, pero también en la autonomía que otorga el poder decir lo que se quiera de uno. Eso es libertad, es espacio de creación, y caldo de cultivo multiplicador de la interpretación alegórica presente en las cosas, en los sueños y en la vida.

Un individuo cualquiera puede hacer una construcción autobiográfica pobre frente a lo que en realidad vive, pero está siempre la posibilidad de encontrar un Alex, intérprete libre del inglés, que puede juzgarse como un gran mentiroso, pero también como un gran creador de ficción literaria; un ser hiperconsciente de la construcción de la apariencia a través de la imagen y de las cosas, quien por el encuentro con la escritura, se hace consciente además de su *construcción discursiva*, importantísima, no para conocerse –ese es un fin que no asegura ningún proceso–, pero sí para salvarse de caer indiscriminadamente en cualquier abismo, en este caso, en el del consumo deliberado, o la frustración de no poder ejercerlo. Es gracias

a esa historia que Alex inventa para sí, que la ensoñación de cosas primordiales, producidas a un nivel exponencial, inabarcable a nivel mental, tiene para el ucraniano un límite, casi un fin.

Él como todos nosotros, es un personaje expuesto al efecto seductor de las industrias culturales, sumado el factor de novedad que el sistema democrático y capitalista implicaban para él. Y así no existiera este factor, es apenas un acto de honestidad reconocer que las chucherías que hay para comprar en los estantes, resultan muy interesantes todas, muy geniales –cómo negarlo-, a veces muy innecesarias, otras muy inalcanzables, pero siempre muy atractivas, siempre muy agregables al álbum de cosas que pueden definirnos, que podemos creer necesitar.

Y no es que Alex ni nadie necesite salvarse de las cosas o del consumo, hace falta repetir para que no se confunda esto con un discurso moralista, que éstas son esenciales, primordiales para el hombre, y que son constitutivas de nuestra humanidad, y lo son desde su estado inmanente y servil, el mismo estado que me permite ahora mismo *usar* un teclado sin ir muy lejos. No obstante, el camino por el cual el servilismo entre hombres y cosas se invierte y somos absorbidos por su consumo, debe ser revisado; y esta revisión, la reflexión sobre las cosas como herramientas serviles, puede hacerse muy bien desde esa construcción discursiva o autobiografía textual, en la que un joven ucraniano decepcionado de la vida, se confiesa chiflado por la cultura norteamericana y sorprendido al saber que hay judíos negros o mujeres que pueden estudiar contaduría, e incluso, ¡más impresionante todavía! tener un sueldo igual al de los hombres (léase con ironía).

También construcción discursiva de sí, como espacio que da lugar a lo que cada uno entiende por belleza. Momento de Perchov para diseñar su estatura, el color de sus ojos, sus conversaciones ideales, sus respuestas coherentes con un pensamiento, con unos valores que ha hecho suyos. Para ello, toma palabras de otros en

las que se siente representado, partidos políticos acaso, ideologías, autores y cantantes que le gustan y de los que se sentiría orgulloso hablando, dada la oportunidad... todas esas cosas, que también son *cosas primordiales* y que no pueden tocarse, porque permanecen en las palabras.

Tal vez este proceso no sea tan evidente en la película, que sólo muestra la historia narrada del viaje; aunque sí se muestre a través de la historia la transformación subjetiva del personaje. Pero el libro, a través de las cartas y comentarios que Perchov hace a Jonathan, muestra como una persona que se ha hecho consciente de la utilidad de las palabras en su camino de construcción subjetiva, es capaz de presentarnos a dos Alex, ambos de características muy diferentes, muy particulares los dos, muy hermosos.

Y no porque hayamos asistido a una mentira se da lo de conocer a los dos Alex, o tal vez sí, pero qué importa, o importa precisamente porque tiene el poder de hacernos olvidar que se trata de un engaño. Es tal el efecto de este personaje, que quiero incluso olvidar que Alexander Perchov es Jonathan Safran Foer, el escritor, inventándose una historia. Por eso hablo de él, de Alex y de los demás personajes, como si fueran casos de la 'vida real', porque verdaderos ya son al tener efecto en mí. Aunque eso tampoco importe, pues lo relevante es poder hablar con él de las cosas.

"No creo que haya límites a la hermosa vida que podemos falsificar" (Foer, 2009, p. 229): este es el gran descubrimiento que Alex nos regala, muestra del poder de las cosas materiales e inmateriales; muestra de la efectividad de la barbarie positiva planteada por Benjamin, mientras el bárbaro sea capaz de empezar de cero, a partir del vaciamiento de toda experiencia y de la carencia de toda **herencia.**

La escritura como cosa primordial

Alex se presenta como el chiflado por las cosas primordiales: Lo chifla tenerlas y lo chifla la idea de conseguirlas. Chifla, chifla, chifla, de tanto repetirlo deja de parecer una palabra con sentido. Sin embargo, nada más exacto para describir su sentimiento y su actitud hacia lo que anhela, porque eso es precisamente su chifladura, una atracción exagerada, obsesiva y repetitiva hacia las cosas, un tener sorbido el seso por la ilusión con otra vida, en otra parte.

Este ucraniano como todos los seres humanos, quiere desde la carencia –se chifla desde ésta-, y en esa medida Sylvie y Jerôme quieren también sus cosas; la diferencia entre estos personajes es que Perchov piensa en colmar su vida de cosas para llenar vacíos inmateriales, más vinculados a su difíciles relaciones familiares. No nos encontramos ante un bobo que se babea frente a las vitrinas de promociones, como el par de franceses de Perec, por una fiebre que sólo puede calmarse con la inmersión dentro de un río de riqueza material.

Alex, hasta cierto punto, hundido en la angustia de no saber lo que le espera, o de saberlo con asustadora certeza, contempla en la huida hacia Estados Unidos su única posibilidad de cambio; y entonces, ve en las cosas que pueden hacerlo diferente, la gran oportunidad. A pesar de todos los disparates que le oímos y le leemos decir, nunca se presenta como un personaje banal; al contrario, su riqueza de espíritu le permite acercarse al otro, lleno de curiosidad y respeto, sin juzgarlo. Por eso Jonfen puede hablar con Alex aunque no domine su idioma, y por eso tiene para su Abuelo muchas preguntas pero ningún reclamo. También es por esa nobleza que ama a su hermano y que puede perdonar a un mal padre; y finalmente, renunciar a su sueño americano. Jonathan Safran Foer fue bastante ingenioso al inventar un personaje con éstas características: una persona muy transparente y muy tranquila, perfecto mediador, traductor, entre mundos disímiles. El escritor, vale la pena decirlo acá, crea una trama

interesante por no darle protagonismo a ninguno, sino más bien, por volver a cada personaje, una perspectiva importante para todo el entramado de la historia. En cambio, para Sylvie y Jerôme, personajes ahogados en una piscina de cachivaches inútiles, la carencia es de espíritu. Paradójicamente, aunque sus aspiraciones puedan parecer inicialmente más grandes, mucho más serias que las de Alex y hasta solemnes (¿qué puede tener de malo ir a teatro, ver cine o leer? Nada hay de malo en querer vestir 'adecuadamente'), son descubiertos como ratas en un rincón, en el que sufren por una sed ordinaria y vulgar de dinero, disfrazada con motivos nobles. Perec (1967) nos recuerda la falla: "amaban la riqueza antes que la vida" (p. 25), y esto no le ocurría nunca al joven ucraniano, ávido de experiencias, de viajes y de personas por conocer.

Por eso la chifladura de Alexander Perchov tiene una vuelta de tuerca en la que el personaje resulta salvado de ese camino de consumismo vacío y mecánico. Es decir, un cambio –no un abandono-, de su relación con las cosas que él inicialmente consideró como primordiales, lo que desemboca en una modificación de relación con su entorno y en el descubrimiento de los objetos. Esto no implica un final feliz en la historia para él, pero sí uno que dota su manera de asumir la vida con mucha dignidad; y una revisión a ese recurso humorístico que usa en gran parte de la narración para contarnos lo que sucedió. ¿Cómo se manifiesta este cambio?.

Hace falta recordar que después de la decepción o "contracepción" que le produjo a Perchov conocer a Jonathan, Jonfen ·*[Yonfen]*[30]·, su primer americano; este judío que parece tan diferente a

30 En la película, la escena en la que Alex se presenta es la siguiente:
ALEX: Are you Jonfen? **JONATHAN:** What? **A:** Jonfen. Are you Jonfen? **J:** It's Jonathan. **A:** What? **J:** My name. It's Jonathan. **A:** Jonfen. **J:** Are you my translator? **A:** Yes, I'm Alexander Perchov. I'll be your humble translator. I implore you to forgive my speaking of English, Jonfen...as I'm not so premium with it. **J:** My name is Jonathan. **A:** This is our driver. He is an expert at driving. **J:** Is he all right? **A:** What? **J:** I mean, you know, is he healthy? **A:** Of course. He's my grandfather. **J:** Please, do not be distressed. This is only driver's Seeing Eye bitch. Okay, she's deranged, but so, so playful. (Schreiber, 2005)

él, se convierte para Perchov en iluminación. Con Jonathan (Jonfen), Alex forja una relación distante, mantenida por la correspondencia escrita. Llamarle amistad no sería preciso, pero sabemos que la relación es importante para Alex porque le obliga a un despliegue a través palabras nuevas para él, y no sólo porque encuentre todo lo que el americano le cuente como novedoso –ese es un lugar por el que ya pasé– sino porque le obliga a un reconocimiento, a una revisión de su propia vida, y eso es incluso más novedoso para Perchov, que saber de judíos negros o de igualdad salarial.

Alex se presenta desde el comienzo como el humilde traductor de Jonfen[31], en quien encuentra lo que no ha podido nunca en su entorno familiar: una persona a quien puede preguntar todo lo que se le pase por la cabeza referente a Estados Unidos –qué es una propina, un botones, un vegetariano[32]–, pero también referente a la vida, a los sueños, las aspiraciones, las vocaciones, la guerra, los judíos. Preguntas que ni se ha permitido a sí mismo –ser o no contador, ser escritor-, salen a flote gracias a la interlocución con Jonfen; por eso el estadounidense aparece como una figura heroica en la historia, sin importar que para la versión cinematográfica se presente como un decidido coleccionista, mientras que para el libro, se defina tímidamente como un escritor[33].

31 En el libro, Alex en un carta, y después de un crecimiento enorme que ha tenido gracias a todo el proceso, se disculpa con Jonfen "Aprovecho esta ocasión para proclamar mi agradecimiento por ser tan resignado y estoico conmigo durante el viaje. Tal vez contabas con un traductor con mayores facultades, pero estoy seguro de que realicé un trabajo mediocre" (Foer, 2009, p. 39)

32 "¿Qué es propina?" "Es algo que das a alguien a cambio de ayuda." "Bien, supongo que estás informado de que este viaje debes pagarlo con dinero ¿no?" "No, no es eso", dijo él. "Las propinas se dan para cosas pequeñas, como indicaciones, o al botones." "¿Botones?" "No come carne, dijo el Abuelo al hombre de la tienda de gasolina. "¡Ah!" "El botones", dijo el héroe, "es el chico que te sube las maletas en un hotel." América es una caja de sorpresas sin fondo" (Foer, 2009, p. 142)

33 '*El héroe*', es una de las expresiones que usa Alex para referirse a Jonfen en el libro, quien se convierte en *The collector* para la película; esto se debe sobre todo a la ocupación de Jonfen, cambiante entre libro y película, importante para este análisis porque en la versión de Jonathan Safran Foer, Jonfen se reconoce como un escritor de vocación y oficio aunque no se sienta del todo cómodo, ni orgulloso hablando de su trabajo; en la película en cambio, se reconoce como coleccionista de vocación, no de oficio.

Jonfen detona en Alex inquietudes sobre su propia existencia, y propicia con su viaje en busca de Trachimbrod la colisión con las cosas, no las alegóricas que dicen convenientemente lo que cada uno quiere leer en ellas, ni con las cosas quietas en una inmanencia de la que salen a cumplir funciones específicas. Estas cosas que Alex encuentra en el viaje son tornasoladas, igual que el momento en el que el Abuelo revela, pegándole a su nieto, que Sammy –su perra lazarillo– es más cercano para él que una cosa, y que él es entonces, más motivo de cosificación que la mascota de su Abuelo.

En el caso de la película, Jonfen a los ojos de Alex aparece como un americano que a pesar de contar con la posibilidad de obtener ingentes cantidades de *cosas primordiales*, decide recoger suciedad, basura y comida en bolsas; una persona que pudiendo estudiar para conseguir dinero, decide sólo estudiar y direccionar sus labores a una vocación sin remuneración (la colección). Por su modo de ser, Jonfen lo cuestiona todo en la vida del ucraniano -¡¿cómo es posible no querer carne en el plato?!-, y además, cuestiona todo, pues para él Ucrania también es una novedad por la que no teme preguntar. De ahí que sean importantes un puñado de tierra recogido de camino a Trachimbrod, o un pedazo de papa recogido del suelo y embalado en una bolsa de cierre hermético.

El viaje hacia Trachimbrod resulta siendo definitorio para Alex por ser un viaje a su interior, a la porción de su mente que ha acallado por tanto tiempo y que ahora se ilumina: ¿Qué hace un hombre como aquel recogiendo tierra y papas que pueden encontrarse en otros lugares, de otros sabores, colores y tamaños? ¿Por qué ese desconocido se interesa más que él por su pasado familiar? La sola pregunta le golpea, convirtiéndose en un despertar para Alex, provocador de una curiosidad agresiva e inspectora. De un momento a otro, las preguntas que no se había atrevido a plantear por miedo, se apilan en su cabeza y le acosan, le incomodan, le cuestionan.

El caso 'Sammy': el despertar de las cosas como objetos

El viejo carro de *Turismo Ancestral* se vara. Alexander Perchov, nuestro humilde traductor, rojo de lo avergonzando, encuentra como único recurso distractor, sonreír a la cámara, mostrando su preciado diente de oro.

Figura IV. Sammy Davis Jr. Jr. (Schreiber, 2005)

En esta ocasión, su conjunto deportivo es azul y negro, y en la cabeza, una boina complementa el vestuario de viaje; ropa primordial para impresionar a *su* judío americano con quien podrá alardear de sus chicas y de las megaciudades que verán en el camino.

Pero nada funciona. El carro sigue andando mal, emitiendo sonidos que no tienen presentación, y a una velocidad que le hace querer derretirse para poder huir por entre los huecos del piso que tiene el vehículo. Este carro, al que cualquier bicicleta se le adelanta, es "una mierda que no pilla más

velocidad" que Alex corriendo, "es decir, sesenta kilómetros por hora" (Foer, 2009, p. 46).

Luego está Sammy Davis Junior, Junior, el lazarillo del Abuelo; una mascota recogida en un albergue, con claros síntomas de desorden mental, que Alex ignora como se ignoran las cosas, pero que aparece a veces como un estorbo. Un animal que para colmo de males, se enamora de la pierna de su único americano y trata de saltar del carro por las ventanas cada medio segundo.

La *Seeing Eye bitch*, como la llama Alex, esa cosa/estorbo para él, es el primer objeto que puedo identificar en la historia: *objeto* de cariño y compañía para el Abuelo, presencia importante y obligada. Por eso Sammy es el gran requisito que el ciego impone a su hijo para servir de conductor en el viaje:

> ""Te comportas como un loco", le informó padre. "La necesito para que me ayude a ver la carretera", dijo el Abuelo, apuntando con el dedo. "Estoy ciego, y la perra viene con nosotros". "No", dijo padre. "No es profesional llevar a una perra". Yo me habría aliado con la banda del Abuelo, pero ser dos veces estúpido en el mismo día ya era demasiado. "Está claro: o viene la perra, o no voy". Padre estaba cautivo." (Foer, 2009, p.45)[34]

Acá se entiende por qué, cuando Alex en un momento de impotencia y desesperación por no encontrar Trachimbrod, después de golpear al animal, es golpeado como un animal por su Abuelo. Alex no puede mostrar sus dientes para distraernos esta vez, y ahora la vergüenza es ajena porque es nuestra, los que vemos la película.

34 Tanto en el libro como en la película existe un momento diferente que lleva a lo mismo, donde el Abuelo impone el requisito de llevar a su mascota para poder servir como conductor. En la película, con la *traducción* de Alex: "GRANDFATHER: Okay, I'll go. But Sammy goes too. ALEX FATHER:Papa, please, you know that is impossible. She's demented! G: You listen to me. I'm supposed to be retired. I am not supposed to be dragging rich Jews all over the goddamn country.
I'm blind. BLIND! Understand? My bitch is my eyes. I'm not going anywhere without her. AF: 3Papa, I'm not saying that I don't believe you're blind..."

Como dato, queda recordar que el Abuelo ciego, en ese momento de rabia y violencia, clava una mirada amenazante y humillante en los ojos de Alex.

"¿Quién es la mascota, Alex?" pregunta Sammy Davis Junior, Junior a Alexander, todavía tirado en el piso polvoriento, mientras en simultánea, comienza a masturbarse con la pierna de Jonathan. "¿Quién es la mascota?" repite Alex para sí, mientras se levanta y se limpia la ropa sabiendo que a las mascotas se les somete con afecto, en una especie de contrato donde el amo tiene derecho a herir 'de a poquitos': amor que tortura con cariño, amor que da con periódico en el lomo para enseñar, amor que esclaviza con caricias.

Para tener una mascota es necesario saber la cantidad de galletas en las que se fragmenta el premio cuando se hacen bien las cosas, tener calculado el castigo, las salidas a pasear que van a dejar de darse; el tiempo de espera, de sufrimiento. Una técnica de amor refinada que Alex no conoce de su Abuelo. Y entonces, ya desde arriba, Alex vuelve a preguntar con tono ganador "¿Quién es la mascota, Sammy?"[35]

Pero Sammy, que acaba de confirmar como es la dinámica, *no se queda con esa*, y alzando la ceja derecha, repunta: "¿Quién es la cosa acá, Alex?". Alex se desploma como si el Abuelo lo hubiera golpeado de nuevo, y recuerda que el trato que ha dado a Sammy los diferencia, por ser esencialmente indiferente o violento; sin embargo, el trato que su Abuelo da a ambos, pone en evidencia una situación de familiaridad que no los deja tan distantes como Perchov desearía: Un cambio de perspectiva incómodo.

Alex, en un momento de furia, quiere hacer con el animal lo que nadie ha podido hacer con éste en su familia: someterlo, matarlo como ese *objeto* de amor que es para el Abuelo, y ocupar su puesto; usurparlo para saber qué es una caricia del Abuelo o de un adulto de su vida, abogando por su dignidad, su respeto y su lugar honorable en el mundo.

35 Este momento es invención mía para comenzar a elaborar el asunto de la cosificación de todo.

Hay que deshacerse de Sammy como objeto.

Bataille encuentra a los hombres en el camino, y enternecido con Alex, pone el arma sobre la mesa: Habla entonces del sometimiento que el hombre da a lo que le rodea...recuerda el acto de matar como la posibilidad de nacimiento de una cosa.

El animal muerto, es la comida o prueba de territorio defendido –domesticado-; y dar muerte, es la satisfacción: el cumplimiento de un instinto; el recuerdo congénito, perdido en el material del que tenemos hechos los huesos: ¿recuerdo del momento en el que se desencadenó el proceso que nos llevó a ser lo que somos?

La asociación se hace inevitable. *2001: Odisea en el espacio*, de Stanley Kubrick (1968) en *El amanecer del hombre* -momento inaugural de la película- inventa el primer acercamiento *consciente* de un simio a la materia y el primer intento de dominio técnico. Kubrick introduce entonces el famoso monolito negro, primer icono al que los simios se acercan emocionados y asustados, después de descubrir que la tierra que antes los proveía de alimentos se ha secado, razón por la que se ven amenazados, no sólo por la escasez, sino también por las demás especies carnívoras que habitan el territorio.

En ese momento de emoción animal por la llegada de este objeto extraño al mundo, vemos sólo a un simio acercarse a él realmente, para tocarlo con respeto, y es este mismo simio -el que se atreve a entrar en contacto con la materia desconocida-, el que más tarde descubre en un hueso la herramienta para sobrevivir y obtener, a falta de flora, la carne que necesita para seguir.

La asociación es clara: el animal ha matado, y porque ha matado, ha podido permanecer, pero lo ha hecho gracias a una extensión diferente a la de su cuerpo; lo ha hecho gracias a una cosa, a una herramienta que le ha sido útil y que lo ha transformado para siempre, radicalmente. Los simios de los huesos siguen en el mundo y no por la relación cuantitativa de fuerzas que mantiene a otros animales de

su entorno; ellos están porque han descubierto el uso, la utilidad que puede darles la materia de su entorno.

Kubrick (1968), para finalizar ese fragmento, muestra la pelea por un pequeño cuerpo de agua que el grupo de simios, ahora carnívoros, ha venido sosteniendo con otro grupo de simios. Los simios de los huesos, visiblemente más erguidos que sus contrincantes, ganan el agua porque han dominado su herramienta y pueden defenderse matando, lastimando y amedrentando con ella; pero esta muerte es diferente: la especie ha conocido lo que es matar a un semejante, que por ese acto, comienza, en primera instancia, a convertirse en un desconocido del que puede diferenciarse –ellos los que no usan herramientas, los débiles-; y por ese camino, se encuentran con la sensación de victoria que los pone en un lugar diferente al resto de los animales, e introducen la semilla para el nacimiento de la relación de dependencia entre amo y mandado, ganador y perdedor.

El problema es que Alex no ha visto *2001*, y confunde a Bataille con un campesino ucraniano, al que ofrece, animado por Jonathan, una caja de cigarrillos a cambio de información por un pueblo llamado Trachimbrod "¿Trachimbrod?" dice Bataille desconcertado y desaparece en un efecto de barrido.

También sucede que Alex es demasiado bueno para querer la verdadera muerte de Sammy y disculpa toda la situación, recordando que la perra está loca, que los perros no hablan y que su abuelo es un pobre viejo que juega a hacerse el ciego. Además, de haber sabido de *El Amanecer*, ya habría visto el papel del simio interpretado por el Abuelo, hacia todos los que intentaran maltratar a Sammy. Por sobre todas las cosas, Alex tiene muy claro que preferiría interpretar a Michael Jackson en alguna otra película de domingo por la tarde. El baile y el inglés, ya los tiene ganados.

El asunto, en todo caso, es que este triángulo de maltrato - Alex pegándole a Sammy, y el Abuelo a su nieto-, es muestra de la violencia

como agente sometedor en la que uno, Alex o el Abuelo, reduce a otro, Sammy o Alex, al estado de servidumbre, de cosa; evidenciando la necesidad humana de hacer de todo materia servil, es decir, de *hacer cosa de cualquier cosa:* cosificarlo todo, pero también, *objetivarlo* todo.

Ni siquiera los animales que consumimos, son sólo animales muertos y comidos: el hecho de tener que, después de matarlos, dividirlos cuidadosamente, seleccionarlos, volver a cortarlos, aprovechar todas sus partes, usarlas como materia prima para la fabricación de otros elementos, someterlos al fuego, al frío, a su reacción con otros componentes, es muestra de esa sed de dominio diferenciador sobre la materia, porque "todo lo que está en mi poder, anuncia que he reducido lo que me es semejante a no existir por su propio fin, sino por un fin que le es extraño" (Bataille, 1998, p. 45).

No es una apología al crudiveganismo, pero este *hacer cosa* de seres vivos, tiene derivas mucho más oscuras que no sería prudente analizar con las herramientas dadas por *Todo está iluminado*. No obstante, es importante nombrar este hacer *cosa de cualquier cosa*, hasta cierta instancia, por dar muestra de la relación de utilidad que establece el hombre con su entorno, debido a la interrupción de la continuidad que presuponen las cosas para el hombre, y la radical diferencia que plantean con respecto a aquello a lo que concedemos humanidad, o siquiera, aquello en lo que reconocemos vida y vemos familiar. Diferente a las cosas que aparecen como muros inquebrantables, claramente distintos, cuyo interior desconocemos, y con las que sólo es posible un nivel de entendimiento –creemos–, en la medida en que nos sirvan, y sean aprehensibles.

Es allí donde vuelvo a comprobar la inmanencia que el propio Bataille niega a las cosas, pues aunque ni los animales ni el resto de seres en la naturaleza necesitan de nosotros para ser –no así sucede con las cosas, las cuales existen por nosotros-; es imprescindible recordar, que si bien es así, también es cierto que nosotros somos por ellas, y que por más autonomía que los animales tengan para *ser* con

relación a nosotros, no los conocemos sino como conocemos a las cosas.

Afirmar como Bataille, que el objeto –la cosa-, es rigurosamente extraño al sujeto – "al yo ahogado todavía en la inmanencia" (Bataille, 1998, p. 33)- sería negar que existe para las cosas otras posibilidades de relación, en las que su valor de uso es secundario, incluso olvidado. Después de todo, hagamos aparecer a Brea, "¿Qué nos quieren las cosas, qué nos necesitan?¿Acaso su existencia no es más perfecta, más acabada, sin nuestro concurso? ¿Acaso nuestra palabra, nuestra percepción, les añade algo? [por supuesto]¿Qué nos quieren? ¿Qué misión el mundo, lo que es, nos otorga?" (2009, p. 113)

Es verdad, las cosas son impenetrables para quien se atreva a buscar en ellas una esencia, porque tal vez esa esencia descansa en su exterioridad. En este sentido, conocer una cosa tendría entonces como única posibilidad, desarmarla, analizar sus partes, hacer otra igual o intentarlo, conocer sus materiales, sus usos; aunque después de todo esto, no podamos decir que en efecto, sepamos algo certero de la cosa; así como tampoco sabemos con certeza nada del cerdo después de comerlo y someterlo a un proceso similar, o de nosotros, aunque llevemos siglos rompiéndonos en pedazos, analizando cada parte y violentando cada nervio.

Nuestro conocimiento sobre el mundo como sobre las cosas, es exterior: sabemos de nuestra utilidad y nuestro funcionamiento, pero las respuestas sobre una trascendentalidad nunca podrán encontrarse bajo estos procedimientos de desarme; operaciones que además, no deberíamos menoscabar, por ser éstas el único camino que siempre tendremos para poder disimular la distancia que tenemos, y no sólo frente a las cosas, sino también frente a los animales y frente a nosotros mismos.

Enfrentar la barbarie para asumir el pesimismo

Antaño, si mal no recuerdo, mi vida era un festín donde corrían todos los vinos, donde se abrían todos los corazones.

Una noche, senté a la Belleza en mis rodillas. Y la encontré amarga. Y la injurié.

Yo me he armado contra la justicia.

Yo me he fugado. ¡Oh brujas, oh miseria, odio, mi tesoro fue confiado a vosotros!

Rimbaud, Una temporada en el infierno

En 1929, Walter Benjamin escribe *El Surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea,* ensayo poético en el que elabora un compromiso frente al pesimismo a través de su análisis al Surrealismo, el cual niega como movimiento y define más como bomba a punto de explotar dentro del arte y la literatura: círculo que habla "de manifestación, de consigna, de documento, de "bluff", de falsificación si se quiere, pero, sobre todo, no de literatura; [...] de lo que se habla literalmente es de experiencias, no de teorías o mucho menos de fantasmas" (Benjamin W. , 2005)

Benjamin cree en el Surrealismo como detonación alimentada por el sentimiento de vaciamiento de la posguerra en Europa, y reconoce los orígenes de tal explosión en Rimbaud, Lautréamont y Apollinaire; por eso, definirlo como movimiento de un tiempo le resulta reduccionista. No cree él que sea asunto de una crítica de arte. Debido a eso, premonitoriamente –gran característica de este pensador–, sospecha como una represa, lo que otros definen como arroyuelo a punto de secarse.

No hay en el trabajo de los surrealistas solamente arte, literatura o poesía; sino sobre todo, la idea de la dialéctica de la herencia insulsa

del pasado y el presente, vacío de experiencia obrando en el obrar. De ahí que Benjamin descubra en ellos la actitud positiva de la barbarie[36], que implica encarar la época liberándose de las pretensiones moralistas del bien: asumir el mal y encontrar en lo que se tiene, por más pobre que sea, una oportunidad de pensamiento y creación:

> energías revolucionarias que se manifiestan en lo "anticuado", en las primeras construcciones de hierro, en los primeros edificios de fábricas, en las fotos antiguas, en los objetos que comienzan a caer en desuso, en los pianos de cola de los salones, en las ropas de hace más de cinco años, en los locales de reuniones mundanas que empiezan a no estar ya en boga (Benjamin W. , 2005)

Este abrazo a la época, con toda la oscuridad que implique cuestionarla y tomarla como punto de arranque, lleva a Benjamin a la también invitación surrealista de la organización del pesimismo propuesta por Pierre Naville en *La Révolution et les intellectuels*. Oportunidad de asumir la realidad de una época vaciada de tradición, llena de sospechas y desconfianza; darle la espalda al optimismo irrisorio y frívolo con el que sueña el progreso, pero no para sumirse en la quietud por la decepción que pueda producir el mundo o la propia vida, sino para hacer activo el pesimismo, para organizarlo, ponerlo en práctica, y tomar las riendas de la propia vida sin lamentaciones innecesarias.

Bajo esta perspectiva, reconozco el vuelco que da la historia de Alexander Perchov a partir de su encuentro con Jonfen, no inmediatamente, sino gracias a la relación que se forja a través de la correspondencia entre ambos. Porque la luz que es la aparición de Jonfen en la vida de Alex, también es convulsión interior para el personaje, ya que ver las cosas más allá de la chifladura y ver próximo

36 Este texto de 1929, es la base para la obra de *Los Pasajes*. El concepto positivo de la barbarie es desarrollado por Benjamin en 1933, pero encuentro una correspondencia directa entre la actitud que el autor descubre en los surrealistas y en análisis de la barbarie como nueva oportunidad, que elabora en *Experiencia y Pobreza.*

el sueño de lo norteamericano, tan diferente a lo que siempre soñó, hace que el ucraniano tenga que enfrentar su vida.

En esa confrontación aparece la escritura, no sólo como medio de análisis -como un *poner-ahí* que permite a Alex observar en cuadro esa vida ante la que ha tenido los ojos vendados- sino además, como segunda, tercera e infinita oportunidad. Y no porque pueda cambiarse el color de los ojos o la estatura, sino porque a partir de esta observación puede tomar decisiones radicales que cambian efectivamente el rumbo de su historia y el color de sus sueños.

Organizar el pesimismo al modo de Benjamin, es sincronizarse con la esencia surrealista: el "pesimismo en toda la línea", desconfiar de la suerte de todo (de la literatura, la libertad, la humanidad, del entendimiento), descubrir la desconfianza en todos: "entre las clases, entre los pueblos, entre éste y aquél" (Benjamin W. , 2005). Abrirle los brazos a la desazón de no sentirse respaldado por nada, y hasta hacer espacio para el humor, preguntándose como Benjamin, si podemos confiar un poco en la I.G. Farben, la fábrica de textiles que años más tarde, durante la Segunda Guerra, se encargaría de producir el Zyklon B, usado en la "solución final nazi"[37].

Ironía pesimista, ironía bruja, de la que tiene que echar mano Perchov para encarar su realidad, descubrirse como el chiflado que es y develar los alcances de su capacidad de mentir, que en últimas, es la chispa de su fuerza creadora. Lo que no quiere decir que desprecie el haberse descrito 'creativamente', sino que lo abrace como su único lugar de esperanza, esperanza pesimista:

> ¿Crees que es aceptable cuando escribimos sobre cosas que ocurrieron? Si tu respuesta es no, entonces, ¿por qué escribes sobre Trachimbrod y sobre tu abuelo en la manera que lo haces, y por qué me comandas que sea insincero? Si tu respuesta es sí, entonces esto engendra una nueva cuestión: puestos a ser

37 No entiendo el uso de esta ironía en Benjamin para este momento, pero leído históricamente, este parece otro de sus anuncios premonitorios.

> tan nómadas con la verdad, ¿por qué no crear una historia más primordial que la vida real? Me parece que estamos inventando una historia incluso inferior. A menudo nos hacemos aparecer como si fuéramos chiflados, y dejamos que el viaje que hicimos, que fue un viaje noblemente inspirado, aparezca como algo muy normal y de segunda clase. Podríamos dar dos brazos a tu abuelo y podríamos hacerle de alta fidelidad. Podríamos dar a Brod lo que merece en lugar de lo que consigue. Incluso podríamos encontrar a Augustine, Jonathan, y tu podrías darle las gracias, y el Abuelo y yo nos abrazaríamos, y todo sería perfecto, y hermoso, y divertido, y útilmente triste. (Foer, 2009, pp. 228-229)

Allí es cuando Alex sabe con certeza que lo primordial -en *su* inglés, lo *premium*- de esas cosas que siente esenciales, principales y necesarias para llevar la vida que quiere, se traslada definitivamente a la escritura, que al abandonar el tono divertido y humorístico en el que buscaba sobre todo alardear y hacer divertir a sus lectores, adquiere la fuerza del compromiso, que hace de dicha escritura, para Alex, la cosa más primordial entre todas las cosas primordiales por las que él pueda chiflarse[38].

> En la escritura siempre tenemos segundas oportunidades. La primera tarde de nuestro viaje mencionaste que quizá hubieras nacido para ser escritor. Creo que es algo terrible. Pero debo decirte que creo que no entendiste el significado de lo que dijiste cuando lo dijiste. Hacías sugerencias sobre cómo te gustaba escribir, y lo interesante que era para ti imaginar mundos que no eran exactamente como este, o mundos que sí son exactamente como este. Es verdad, estoy seguro, que escribirás muchos más libros que yo, pero debo iluminarte que soy yo y no tú el que nació para ser escritor. (Foer, 2009, p. 185)

38 Para Benjamin, y él lo reconoce el ensayo sobre el surrealismo, la cosa primordial sería Paris: "En el centro de este mundo de cosas está el más soñado de sus objetos, la misma ciudad de París. Pero sólo la revuelta extrae por completo su rostro surrealista. (Calles vacías de gente, en las que los silbidos y los disparos dictan la decisión.) Y ningún rostro es surrealista en el grado en que lo es el verdadero rostro de una ciudad. Ningún cuadro." (Benjamin W. , El Surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea, 2005)

La escritura es el puente que Alex pasa para asumir la crudeza de sus días; y esa crudeza es esta: Alex y su hermano son maltratados por su padre alcohólico a quien sólo ven en las noches o en alguna comida (en una ocasión Perchov menciona en una de sus cartas a Jonfen, que su hermano tiene el brazo fracturado; luego, en otra carta, insinúa que ha sido a causa de los golpes de su padre). Su madre, una camarera, lleva una vida miserable, de tiempo libre reducido, en un trabajo lejano de su casa, con cuyo sueldo no puede hacer nada productivo (En la película no dice una palabra. En el libro "!Alexei-no-me-fastidies!" es la única expresión que le conocemos). El Abuelo, que parece más un loco que el fundador de la empresa familiar, trata más como familia a su perra lazarillo, que a él o a su hermano menor, y es –esto lo descubre Alex mientras hace recuento del viaje a Trachimbrod- un desconocido del que descubre más en los días que pasan los dos al lado de Jonathan, que en el tiempo que llevan viviendo juntos, desde que el viejo se mudó a su casa por soledad y viudez.

La crudeza, el pesimismo, es reconocer también su mediocridad como traductor, y el dolor de la distancia entre lo que quiere pero no está capacitado para decir, aunque busque decirlo a toda costa (a costa del sentido común, de las convenciones, de la burla y la incomprensión que puede llegar a cambio). No obstante en ese crecimiento pesimista, en esa aceptación de la vida que tiene y el reconocimiento de lo que verdaderamente quiere, esa imposibilidad de decir, comienza a amenguarse. Por eso empieza a corregir sus errores, a pesar de la petición de Jonathan de no hacerlo para mantener el humor que produce el texto: un cambio de tono para lo que cuenta Perchov en adelante.

Perchov le da la bienvenida a su destino en la camisa de fuerza de la empresa familiar; y lo repito porque acá lo importante es señalar que él se ha dado cuenta de esto, y al notarlo, ha descubierto que su sueño con esa vida en otra parte es un sueño de huida y libertad, no

de cosas primordiales: carros, ropa, dinero y mujeres; sino una vida que implica, paradójicamente, permanecer en Ucrania.

Lo que se edifica al frente de Alex es la responsabilidad terrible de un sueño verdadero: la angustia de una vida para la cual esa construcción discursiva debe continuar, no tanto para entretener a Jonfen, quien recibe sus cartas y paga por sus capítulos, sino para sí mismo, por la eficacia transformadora que descubre en la escritura.

Qué hacer con todo eso, es la verdadera pregunta que encara Alex; en Benjamin un "¿Y entonces, entonces qué?»: Entonces organizar el pesimismo, asimilar completamente que *no hay límites para la vida que se puede falsificar*. Oportunidad de pesimismo liberador, y libertad como el gran sueño; pero no la libertad humanista, liberal y atenida a la moral, sino la libertad como *concepto radical* por ser producto de un sacrificio que deberá disfrutarse por eso, mientras dure "ilimitadamente, en su plenitud y sin ningún cálculo pragmático" (Benjamin W. , 2005).

Es este tipo de libertad la que Alex descubre como verdadero sueño, libertad que requiere de grandes esfuerzos y enormes sacrificios: Renunciar a estados Unidos, asumir su realidad –la que no podía contar inicialmente en sus cartas–, y echar al padre maltratador sobornándolo con el dinero enviado por Jonfen a cambio de su narración del viaje, dinero que había ahorrado sagradamente desde que comenzó a escribir, y que decidió negar al Abuelo, quien también se lo había pedido como un préstamo.

Entrar en el camino de encuentro con esa libertad, con ese pesimismo organizado, requiere además el replanteamiento de su relación con el tiempo y su historia, con esos vínculos familiares que conoció abruptamente y del que nunca habían querido hablarle. Perchov deja de huirle a su presente, y para eso, precisa romper la comunicación con Jonathan, enviándole como carta final, la

nota de suicidio de su Abuelo, a quien termina considerando un hombre bueno que vivió en un mal momento.

La escritura de Alex y su lenguaje, maduran mientras la historia y su análisis sobre la misma avanzan, tal vez, porque deja de actuar con la indiferencia de quien hace un encargo sólo por dinero; tal vez, porque ha enfrentado la inquietante soledad en la que debe tomar las decisiones difíciles que ya he mencionado; tener el coraje que nadie le ha enseñado, que nadie le ha mostrado:

> Ahora debo informarte de algo. Es algo que nunca he informado a nadie y debes prometerme que conservarás mi secreto. Nunca he tenido trato carnal con una chica. Lo sé. Lo sé. No puedes creerlo, pero todas las historias que te conté de chicas que me llamaban Noche entera, Baby y Dinero eran no verdades, y ni siquiera eran no verdades adecuadas [...] Sé que [a mi padre] le decepcionaría mucho saber como soy de verdad. Pero es más, también exhalo esas no verdades para pequeño Igor. [...] Creo que es por eso que ansío tanto escribirte a ti. Me hace posible ser como no soy, sino como deseo que me vean. Puedo ser divertido, porque tengo tiempo de meditar cómo ser divertido, y poder reparar los errores cuando perpetro errores y puedo ser melancólico de una manera interesante, no melancólico a secas –Alexander Perchov– (Foer, 2009, pp. 184-185).

CAPÍTULO II

El alma extendida en los objetos: Jonfen *The Collector*

Figura V. Jonathan Safran, llamado Jonfen por Alex. Interpretado en la película por Elijah Wood (Schreiber, 2005)

Esperada por Alex con emoción, y por el abuelo en secreto, la llegada de Jonathan (Jonfen ·[Yonfen]) es más que todo *advenimiento.* Advenimiento en el sentido religioso, palabra tan especial que designa que lo que aparece, es importante por el acontecimiento que se espera con su presencia. Advenimiento, pues allí los Perchov centran todas sus esperanzas, todos sus sueños; aunque finalmente cuando Jonfen es visto por quienes lo esperan, parece que dejara de *advenir* para simplemente, llegar como un turista más, con su pequeña maleta, psicorrígido y extraño: Judío de gafas como lupas, prudente hasta el cansancio, vegetariano, miedoso de los perros y por consiguiente, de la querida mascota del Abuelo. Jonfen resulta molesto, y su presencia incómoda, incomoda.

Las diferencias entre el Jonfen construido para el libro y el de la película tienen que ver con la vocación del personaje: En el libro, Jonfen es escritor -lo reconoce tímido y avergonzado- y a través de esa actividad que no admite como una profesión sino como un gusto, se permite inventar el pasado desconocido de su familia. De este personaje, Alex aprende que inventar descaradamente en la escritura, no es de hecho, tan descarado como parece; es su prerrogativa, la posibilidad de resolver las preguntas que otros no se han atrevido a contestar: la oportunidad de otra oportunidad. Por eso en el libro, Perchov le llama *The Hero*, porque lo que le ha mostrado, le ha salvado.

En la película, Alex es el único narrador, y el intercambio epistolar entre los dos jóvenes desaparece, así como la historia que Jonfen inventa para su abuelo. En esta versión, el judío americano tiene las mismas inquietudes sobre su pasado familiar y la misma búsqueda (la de Trachimbrod y Augustine); pero ya no es el escritor sino *The Collector*, y como coleccionista, justifica gracias a los objetos, la pretensión ingenua de irse a otro país, queriendo encontrar a una persona sólo con una fotografía[39] y una idea vaga de lo sucedido.

39 Jonathan Safran Foer, en entrevista con Oliver Burkeman para *The Guardian*, comenta el viaje infructífero que inspiró el libro, y reconoce lo ingenuo de haber viajado a Ucrania con la fotografía de una mujer y la esperanza de encontrarla: "Of course I didn't find her!" Foer says, slotting himself into a seat in a crowded bagel

Por eso, la construcción de Schreiber, es oportuna para este personaje hambriento de objetos: llaves al candado de un pasado que no ha podido ganar para su presente. El director, con este movimiento vocacional construye un puente con los demás personajes, en una historia que no tiene la posibilidad de mostrar, como en el libro, lo que sucede después de *la muy rígida búsqueda.*

Por un momento, Alex en el film, hurgando curioso, lo identifica también como escritor al verlo anotando todo lo que ve por la ventana en una agenda pequeña, pero Jonfen, libre de la vergüenza del personaje literario, se reconoce seguro y casi orgulloso como un coleccionista; un concepto que se presenta extraño para Perchov, quien hasta ese momento no podía concebir una vocación desconectada de un oficio, de una carrera, y más exactamente, de un modo de hacer dinero-¿cómo gana su *currency* un coleccionista de tierra y *cositas*?-:

> Jonfen: I'm not a writer. I mean, I write, but I'm more of...a collector, really.
> Alex: And what do you collect?
> J: Things. Family things.
> A: It is a good career, yes?
> J: No, it's not a career. It's just something I do.
> A: Why?
> J: I don't know. Why does anybody do anything? It's just something to do.
> A: I understand. I also enjoy writing... but I truly feel I was born to be accountant. (Everything is Illuminated, 2016)

Por otro lado, Jonfen comparte con Alex el lugar de los jóvenes en la historia. Esa generación nieta de sobrevivientes de la guerra, heredera de nada, entregada ya completamente a una barbarie que ni siquiera se percibe como tal. Los dos jóvenes comparten edad, y sin

bakery on a scandalously cold morning in Manhattan. "I was so naive - it's like walking into New York City with a photograph and asking people if they recognise the person. It's ridiculous. I was completely ill-prepared for that trip. I did no research at all." (Foer, Voyage of discovery, 2002)

saberlo, pasado; ambos son dueños de una apariencia que no dice ni norteamericano de uno, ni ucraniano del otro; y puestos en el mismo cuadro, son una imagen de contraste extremo: Jonathan es quieto, asustadizo, misterioso e inusualmente interesado por su pasado; obsesionado con objetos extraños que recoge en bolsitas y registra en una agenda; mientras Alex, el que se encuentra en la estación del ferrocarril con Jonathan, es ingenuo, activo, chistoso, imprudente; inocente del pasado familiar y francamente desinteresado por la historia de los suyos en la guerra.

El viaje para ambos, constituye un proceso de transformaciones y encuentros inesperados; y al final se descubren menos distintos y distantes de lo que ellos mismos imaginaban. Se descubren también como lo que no imaginaban posible ser, pensando lo impensable[40]. Jonfen, por lo demás, antes de su llegada a Ucrania, también se encuentra en un estado de angustiante expectativa: conocer al fin, el pueblo de sus abuelos, que habría sido también el suyo si la guerra no los hubiera obligado a huir; volver a emprender un viaje en busca de una mujer que no acaba por encontrar, tropezando así con la experiencia de reconocerse a partir de la diferencia, de lo extraño que resulta para él Ucrania y su gente; y de una nueva perspectiva para los objetos de su colección.

De todas maneras, Jonfen es estadounidense aunque no coincida con el prototipo popularizado por las producciones hollywoodenses. Él vive en el país más consumista del mundo[41], el lugar donde el

40 En la película Alex termina firmando un manuscrito llamado *Everything is illuminated*; además lo vemos vestido de manera similar a Jonathan: de traje, corbata y llevando una Kipá, ante la tumba judía de su Abuelo, así sabemos que ambos –Jonfen y Alexander- son judíos. En la novela, que propone otro despliegue situacional, Alex se descubre también como escritor, pero el camino a este hallazgo resulta más lento y doloroso; además se diferencia de Jonfen, también escritor en el libro, pues éste escribe sobre el pasado reciente, sobre lo que pasó, aunque se modifique; mientras aquel, inventa lo que no pudo saber ni encontrar en el viaje. El descubrimiento para Jonfen, se da con el encuentro de Lista, la mujer que le muestra otra perspectiva posible para los objetos: La de la memoria.

41 En *Buying begets buying: how stuff has consumed the average American's life* (The Guardian, 2015) Madeleine Somerville, puntualiza en consumismo exagerado en alza de Estados Unidos, comprobado en el crecimiento de la industria de almacenamiento personal, que anualmente gana $22 mil millones US, aunque el tamaño promedio de un hogar en los EE.UU. esté estimado, desde 2011, en

capitalismo cultural ha tenido más despliegue, y la cuna de gran parte de los operadores simbólicos que trabajan en el resto de occidente con el propósito de acumular riqueza. Pensar Estados Unidos y su industria de producción es casi pensar en una playa donde los granos no son de arena sino de cosas; fábrica febril de "*stuff*". Paradigma de consumo a nivel mundial, potencia económica, imperio al fin y al cabo; y de esto está hecho también Jonfen, aunque sea por contradicción.

Este joven viaja a Ucrania, país que hasta hace poco vivía bajo el sistema comunista, desde un país donde las carencias no están normalmente relacionadas con las privaciones materiales; sino más bien con una cadena monstruosa de consumo, que narcotiza la vida en todos sus recovecos; carencias gestadas en la saturación de cosas, montañas de basura seguras... un estado evolucionado de consciencia en la modalidad de Sylvie y Jerôme, y evolucionado por ser potencialmente realizable: una opulencia febril de cosas que cada vez son *menos lo que son*, es decir, lo que sirven, y más lo que pueden *alegorizar*. Lo que Brea (2009) llama acertadamente "universo semiótico barroco" en el que nos vemos sumergidos, ahogados, en una "infinidad dispersa de secuencias discursivas fragmentarias, que sólo puede ser comprendido en términos de inestabilidad, de multidimensionalidad, de no totalidad -o de totalidad problemática, paradojal, barroca" (p. 126). Un *caos aséptico* que parece globalizado a nivel de anhelos, pero que sólo puede cumplirse a cabalidad en países desarrollados como Estados Unidos.

No obstante, lo desconcertante de Jonfen –y eso es lo que impresiona a Alex, como si de un sacrilegio se tratara- es que aunque podría cumplir todos los sueños inquietos, enfermos y banales del

2.480 pies cuadrados (756 metros cuadrados). Por otro lado, en 2015, la FAO en su informe anual sobre pérdida de comida en el mundo, reportó 1,3 mil millones de toneladas de comida desperdiciada en el mundo; teniendo como líder en desperdicio a Estados Unidos, donde se echa a perder entre el 45% y el 50% de los alimentos cosechados antes de salir al mercado; este país comparte con Europa la cifra per cápita de desperdicio de comida por consumidor, con unos 95 a 115 kilos por año.

tener (cosas y dinero), prefiere construirse en dirección opuesta a las influencias inducidas por las industrias culturales, convirtiéndose en un 'contra' de la sociedad en la que habita; saliendo, expulsándose así de la sociedad a la que pertenece.

Jonfen no desconoce su contexto (su colección demuestra lo contrario), pero ha decidido dar un paso atrás del círculo donde las formas de consumo, dictan las formas de experiencia y la interacción de las personas entre sí. Se trata de un personaje que no justifica estéticamente su existencia a niveles de trivialidad elevados: Un joven insólito que añora otro tiempo, extrañamente atraído por la construcción de recuerdos donde pueda protegerse el pasado para la comprensión del presente... un bicho raro que tampoco encuentra lugar al otro lado del mundo, pues Ucrania es la diferencia radical.

Por más ermitaño que resulte en su país, Jonfen descubre en Ucrania, que sus prácticas normalizadas aparecen como insólitas y ofensivas: ¿por qué dar limosna –propina– a cambio de pequeños favores, hechos por la *decencia más elemental*[42]? ¿Por qué parquear el carro –*valet parking*– de una persona que ha sido capaz de llegar a un lugar manejando? ¿Para qué una persona –el 'botones'– que lleve las maletas de otra persona que tiene toda la capacidad de hacerlo por si misma? ¿Cómo es posible un plato sin carne? ¡¡Cómo *por dios* es todo eso posible en Estados Unidos!? Alex se queda atónito ante la revelación de prácticas tan incomprensibles, y hasta aberrantes; y Jonathan, quien nunca se lo había planteado, se ve por primera vez, más estadounidense que nunca, aunque nadie a su alrededor lo perciba así.

Jonathan es pieza perdida. Él, tan subversivo en el sistema del que viene, no encaja tampoco allí, un país con dinámicas de vida tan diferentes a las suyas: Pieza perdida de rompecabezas que

42 Expresión aprendida de Jonfen y usada por Alex a lo largo del libro. Ejemplo: "Las hago porque obedecen a la decencia más elemental. Es una expresión que me enseñó el héroe. Las hago porque no soy un capullo de mierda. Esta otra expresión también me la enseñó el héroe" (Foer, 2009, p.11)

busca su lugar a través de los objetos, ayudantes del camino para este inadaptado, o mejor todavía, un hacer camino y puente con los objetos de su colección.

El amor, qué desorden[43]: El Coleccionista

La anciana leyendo descrita por Walter Benjamin (2013) en *Colección,* parece uno más de los objetos en la anticuaria -una tienda ubicada en uno de esos pasajes parisinos que le fascinan al autor-. Ella es la primera imagen del coleccionista que el autor sugiere en el texto, cuando dice que "parecía estar sola allí, hace años, como a la espera de dentaduras, de oro, o fabricadas en cera, o hasta rotas" (p. 337)

Se entiende que Benjamin defina al coleccionista como el que es capaz de sentir la irregularidad de los objetos en el mundo, y desde esa sensibilidad, está dispuesto al choque con éstos, a su encuentro; un encuentro dado en el fluir de un río lleno de escombros, en el que el coleccionista nada a contracorriente.

Gérard Wajcman en su texto *Colección, seguido de La Avaricia*, recuerda que antes se usaban las figuras del 'amateur' y el 'curioso' para referirse a los que componían gabinetes de saberes y rarezas, y claro, ahí cabe también el coleccionista; pero es necesario ir con cuidado, para no hacer de éste sólo un acumulador de cachivaches, un maniaco de las cosas o un cuadro clínico: "Reunión no es colección" (Wajcman, 2010, p. 16) aunque para coleccionar se necesite reunir. Colección tampoco es sólo un montón de objetos, aunque también pueda llegar a serlo. El autor descarta la posibilidad de un alma para los objetos, pero asegura la del coleccionista extendida en los mismos,

43 Tomado de la Expresión usada por Wajcman (2010), que analizaré más adelante, para relacionar el enamoramiento con la actitud del coleccionista hacia sus objetos: "Por más veces que nos digamos: "El amor, qué desorden", y nos fascinen literariamente esos instantes en que el Yo-Que-Piensa pierde la cabeza por un cuerpo, nadie está dispuesto a pensar hasta el fin la profunda potencia de desorden del deseo, su incivilidad radical, su decidida carencia de buenas maneras y de atención a las conexiones, el prestigio y la autoridad de la conciencia pensante" (p.24)

afirmando que "lo que el sujeto delata en su perturbación es un punto de sí mismo, de lo más íntimo de sí mismo [...], algo que él no puede revelar, ni siquiera a sí mismo" (Wajcman, 2010, p.12).

Por eso el coleccionista termina siendo un efecto de su labor, y desde esta perspectiva, para que ese *efecto* pueda darse, este personaje entrega sus sentidos a la práctica de la colección; por eso olfatea en el objeto "eso que el lenguaje no puede absorber o transmitir enteramente, eso que las palabras ya no pueden decir [...] aquello que palpita por debajo o estalla por encima de lo que es posible decir, murmullo, silencio, aullido" del objeto (Wajcman, 2010, p. 18). El coleccionista huele lo que no habla la mudez, y supera el dominio del lenguaje porque no encuentra lugar en el orden del mundo: volúmenes que guardan secretos, el secreto del mundo del coleccionista que él mismo desconoce.

Gracias a ese secreto, también escucha: El coleccionista tiene atentos los oídos al testimonio que puedan susurrar los objetos; y tiene dispuestas las manos –el tacto– para confirmar en éstos las huellas "de su tiempo, de todo lo que [el objeto] vio, conoció, vivió" (Wajcman, 2010, p. 18). O como Benjamin (2013) señala:

> Los coleccionistas son hombres de instinto táctico: cuando están a la conquista de una ciudad, el más pequeño librero de viejo cobra para ellos dimensiones de fortaleza, asaltar la más remota papelería deviene posición clave. ¡Cuantas ciudades me revelaron sus secretos durante mis expediciones a la conquista de sus libros! (p. 396)

Y para los que parecen objetos lisos, esos de los que pueden encontrarse otro millón con las mismas características físicas, desprovistos de tiempo por lo nuevos, el coleccionista tiene abiertos los ojos que perciben en los objetos, espesor y presencia singular.

Desde otra perspectiva que encierra incluso a Benjamin, aunque él mismo no se haya reconocido como tal, el coleccionista es un enamorado de sus objetos. Pero su enamoramiento es una clase de amor platónico que ubica los objetos en un pedestal donde se restringe el contacto: Esclavitud del coleccionista, que concede la libertad a los objetos de su amor, libertad de uso práctico, aunque se tengan ahí a la mano.

En conversación con ese despojo funcional que le sucede a los objetos cuando dejan de ser cosas, el coleccionar se define también como una práctica carente de razón; "acto libre, carente de motivo mágico, religioso u otro (lo que no excluye, empero, que ese acto libre de la colección esté infiltrado sin saberlo de pensamiento mágico, religioso u otro)" (Wajcman, 2010, p. 31). Pura creación de deseo insatisfecho, de obsesión silenciosa pero constante. En este sentido, se podría clasificar la de Jonfen, como una colección privada en dos de sus acepciones; primero, por lo cerrada que está para el mundo, y segundo, porque no encontrará satisfacción en ningún objeto, es decir, se encuentra privada del objeto último, lo que le permite y le obliga a crecer.

El coleccionista actúa como el enamorado porque pierde como éste, la cabeza por un cuerpo: "profunda potencia de desorden del deseo [...], decidida carencia de buenas maneras" (Wajcman, 2010, p. 24). Mente rodeada por el objeto, encerrada, encadenada por éste; pasión por la colección en la que el poder se cede al objeto en la espera de su encuentro.

Aquí entonces, el elegido es el coleccionista aunque el mismo en su espera y en el encuentro, crea lo contrario. No todos somos elegidos por los objetos; punto de diferencia con el pensamiento de Wajcman, quien concluye apresuradamente que todos somos coleccionistas; aunque habría que decir más bien que todos somos potencia, y de casi cualquier cosa, pero que pocos pueden entregarse a los objetos con el fervor de un coleccionista. Tener objetos preciados a los que

volvemos de vez en cuando, no es coleccionar; amontonar objetos en cajones, tampoco lo es. Coleccionar requiere de la voluntad de hacerlo, la capacidad de afirmar que se es un coleccionista, el interés por un tipo especial de objetos; el interés por un objeto singular.

El coleccionista es por su enamoramiento, objeto de sus objetos, su siervo, su servidor; pero no en el juego de las apariencias sociales que obligan a la adquisición a veces, insulsa de cosas que se tienen para demostrar estatus, para identificarse con grupos a los que creemos pertenecer, o para acumular y reunir indistintamente. No. Acá el hombre no se cosifica ni se entrega a una vida que no quiere para tener cosas que sí; no es la necedad que viene con la posesión de la propiedad privada. No. Acá el coleccionista se entrega incluso más que los chiflados por las cosas, pero se entrega a una práctica que ama y a una búsqueda que le compromete en lo más profundo, a chocarse con objetos a los que libera de su funcionalidad, y que lo convierten, para decirlo con Wajcman, en *amo de los objetos, sometido a los objetos que ama.*

Visto desde este ángulo, todos los objetos de la colección de Jonfen –pero también de la de cualquier coleccionista– son movilizados por un solo objeto que es el que da el valor a toda la colección; este es "el Objeto que centellea bajo los objetos y que falta en todos los objetos" del que habla Wajcman. Tal vez no un volumen, sino ese secreto al que se mantiene atento el coleccionista. Basta escudriñar un poco en la historia del propio Benjamin, fascinado con lo antiguo y corroído por el tiempo, para descubrir que su padre era dueño de una anticuaria.

Hace poco, a propósito, asistí a la conferencia *El Coleccionismo y los radios antiguos* en la Universidad Nacional, donde el coleccionista Jorge William Montoya Santamaría, también profesor de la institución, presentaba su increíble colección de radios, y abría un diálogo con los asistentes sobre su práctica, que tenía su origen para él, en el recuerdo de un radio de la casa familiar en la infancia; objeto que faltó en su

colección por muchos años y que en esa falta, motivó el inicio de la búsqueda de los demás radios. El profesor cuenta que después pudo conseguir ese y otras versiones similares del objeto, lo que no indicó el fin de su colección. Esto significa pues, que el recuerdo de ese radio en el hogar de su infancia, es el verdadero objeto, el único que vale: "El Objeto de los Altos Regocijos, la Promesa del Gran Goce" (Wajcman, 2010, p. 26). Colección para siempre incompleta, en la que "lo coleccionado permanece como un mero fragmento, [por eso lo objetos] representan exclusivamente las entradas de un glosario secreto solo comprensible al iniciado" (Benjamin W. , 2013, p. 350)

Todo está iluminado, película generosa en planos detalle para la basta (y vasta) colección de Jonfen, deja ver a un coleccionista que se reconoce como tal, y que ve en su trabajo pistas y la necesidad de una búsqueda de huellas, ya que cada objeto no será nunca el objeto buscado, sino la pista de otro objeto y el camino al secreto que creyó escuchar en el primer objeto de su colección: El dije robado de la mesita de noche de su abuelo. Cada pieza de la colección será entonces la confirmación de una carencia y la permanencia en la búsqueda; y nada de lo que ha atesorado este judío curioso en las bolsas de cierre hermético, será el objeto que alguna vez imantó su atención, ni siquiera ese dije, pues ese primer objeto, es la sensación producida en el encuentro, su sentido.

La situación de este coleccionista –como de cualquier otro–, no se resuelve ni siquiera en el reencuentro con el objeto fundante, aunque cada búsqueda y cada encuentro, sea la esperanza de acercamiento al momento en el que todo emergió. Por eso Jonfen, decide emprender un viaje a Ucrania, después de obtener de manos de su abuela, la fotografía de Augustine: objeto extraño, luz inesperada y relámpago de un tiempo desconocido que se constata en su colección, aunque él mismo no pueda entenderlo.

La colección de Jonfen

El objeto es aquí residuo. Un resto. El objeto que todos los objetos dejan colgado.
(Wajcman, 2010, p. 34)

A los seis años, un niño mira a su abuelo moribundo, postrado en una cama. Sólo hay silencio, nada que puedan decirse; y al lado de la cama, en la mesita de noche, un dije que pasa desapercibido para todos, pero que atrae magnéticamente al pequeño.

El dije tiene a un saltamontes atrapado en resina amarilla burbujeante y traslúcida; el muerto es Safran, abuelo del niño, Jonathan –Jonfen–, quien de ahí en adelante queda absorto en los objetos que puedan decirle algo de su familia, aunque él mismo no pueda entender qué, inmediatamente. Escena que recuerda al bebé descrito por Stiven Connor (2012) en la introducción de *Parafernalia*; un niño fascinado "en un juego que consistía en tirar del asa del bolso de su madre y en soltarla, al tiempo que levantaba y hacía bajar la hebilla"(p. 7)

Los cuadros coinciden porque ambos niños están encantados por el objeto, y tal encantamiento les permite omitir sin remordimiento, su alrededor. Es por eso que el bebé puede ignorar el pedazo de magdalena que su madre le ofrece para comer, y que Jonfen, movido por una pregunta que no puede a esa edad poner en palabras, se encuentra más desconcertado por su encuentro con el dije que por la reciente muerte de su abuelo: Es la iluminación de objetos únicos –un dije, un asa de bolso–, que pasan fácilmente inadvertidos por ser también pequeñas cosas.

Figura VI. Jonfen niño robando el dije de su abuelo moribundo. Interpretado en la película por Ljubomir Dezera (Schreiber, 2005)

No se trata del asombro ante la grandeza –ese alzar los ojos frente a lo inabarcable–, sino, por el contrario, verse cautivado por lo 'insignificante'; hacer propio el gesto de bajar la mirada, con la cabeza incluida, para observar pacientemente eso que puede llevarse en la mano, y que pueden otros pasar por alto. Jonfen o el bebé, se dan el lujo de analizar los extraordinarios descubrimientos de la magia fascinante escondida en las cosas y restos, que usamos y desechamos mecánica y cotidianamente. Descubrimiento del objeto que puede ser la cosa, y que otros, como habitantes de sociedades industriales, pasan por alto por la velocidad y el frenetismo en el consumo y la producción de cosas[44].

Muy seguramente el bebé de Connor, al saber que el asa de bolso se llama 'asa de bolso', al interiorizar su uso y al llevarla en el hombro para ir a la escuela, la devolverá a su estado inmanente y la olvidará. El *ex-bebé* aprehenderá éste y otros significados para las cosas cotidianas y podrá vivir sin mayores sobresaltos en el mundo, sin verse absorbido por todas las cosas en cualquier lugar. Este bebé del asa, aceptará los convenios sociales y usará las palabras con la misma indiferencia que usa las cosas a su alrededor; es de decir, en términos de Bataille (1998) como "aberraciones del lenguaje", por hacer de éstas, habitantes del plano de la utilidad junto con las cosas ¿Y quién no atesoró alguna vez un artilugio en su infancia para luego dejarlo perdido u olvidado en cualquier parte?

Pero también puede ser que para ese bebé exista la posibilidad de otro interés hacia los objetos, y que mantenga el gusto por saborear con los ojos y las manos, eso que le atrae tan magnéticamente; así haya olvidado como Jonfen, el momento fundador de la colección. Momento en el que ve el dije, único objeto que conserva de su abuelo, en el cuello de la mujer de una fotografía que llega un día a sus manos.

44 Un personaje como Jonfen, sabe tanto como nosotros de la naturaleza caduca de las cosas, y de la desactualización con la que éstas cuentan desde el momento en que las adquirimos, es decir, de su destino pronto e irremediable; sin que esto le disguste. Sin embargo, él no sufre de la chifladura por las cosas de personajes como Perchov.

Fotografía que resulta ser el segundo objeto de su abuelo, y que es la llave esperada para abrir un pasado que ansía conocer. Por fin, entre toda la colección, dos piezas que parecen encajar perfectamente, pues uno es capaz de soportar al otro en el tiempo.

No es sólo el alcance del dije, sino su pasado confirmado a través de la fotografía, pasado "al cual pertenecen igualmente tanto la forma de su constitución y sus cualidades objetivas como los detalles más concretos, y en apariencia externos, de su historia [...], todo un orden del mundo en cuyo compendio se resume el concreto *destino*" del objeto del coleccionista (Benjamin W. , 2013, p. 344). De ahí que coleccionar, y me atengo a la definición de Benjamin (2013), sea una "forma del recuerdo remitida a la praxis" (p. 340), intento más certero para acercarse al objeto, que la operación de desarme pretendida por el hombre con las cosas.

En ese orden benjaminiano de ideas, en el espacio de la colección, se vive como en sueño, pues la percepción trabaja de una manera que en la vida cotidiana resultaría extraña, a un "ritmo de lo que se vive, cambia y se transforma de tal modo que todo [...] choca contra nosotros y nos deja como conmocionados de improviso" (Benjamin W. , 2013, p. 341): Tropiezo con el objeto.

Por eso, Benjamin convierte los pasajes de París en su colección mental manifestada en lo literario. Tales espacios, fueron vistos por el judío alemán como lugares donde pueden encontrarse piezas de colección, pero además éstos mismos como tales. piezas, por tratarse "nuevos ejemplares puestos en manos del que colecciona" (Benjamin W. , 2013, p. 341); aunque la novedad se tratara del encuentro, no del estado anticuado y decadente de los Pasajes en sí, que vistos como objetos, sólo podían entenderse, según el autor, en ese estado onírico del coleccionismo, donde la colisión con los objetos es querida y esperada, como la mujer que describe Benjamin sentada en la anticuaria.

De ahí que coleccionar sea ofrecer a las cosas desechadas, perdidas, encontradas, la posibilidad de un cambio dialéctico: El objeto como "hueso irreductible o, al menos, no enteramente resoluble, en la palabra de su nombre" (Wajcman, 2010, p. 15). Estado de sueño permanente del remanente capital que cargan los objetos; valoración indistinta del servicio práctico que puedan ofrecer, aunque en la mayoría de colecciones, sea paradójicamente necesario el intercambio monetario, para la obtención de las piezas.

Esta sería una de las primeras particularidades en la colección de Jonfen, quien no media con dinero para obtener sus objetos; aunque sí permanezca como característica definitiva en su colección, en la línea del análisis de Benjamin y de Wajcman, una esencia desechable, visiblemente tocada por el tiempo; como si fuera requisito que las piezas de colección se hubiesen añejado como los vinos en *pasillos oscuros y estrechos*, siendo así especiales no sólo por sus particularidades. Benjamin, menciona por ejemplo, "una navaja de un metro de largo o el mango registrado de un paraguas con reloj y revólver" (2013, p.337), pero también habla de sus libros y de los pasajes, que a simple vista carecen de peculiaridades, pero que son especiales por ese estado de semiabandono, capaz de decir sobre "todas las formas de la quiebra". También de ahí que los pasajes en los que Benjamin encuentra tanto, valgan por el proceso de descomposición que vive su arquitectura, por los *negocios anticuados* que albergan y los negocios actuales, que en esos lugares adquieren un *aire decadente*, lugares de turbia luz que "van siguiendo las huellas del pasado" (Benjamin, 2013, p. 339)

Los objetos de Jonfen, comprueban la tesis de Wajcman al proponer la posibilidad que tiene *cualquier cosa* de volverse objeto de colección, con la condición de fundarse en lo más singular. Es debido a esto, que todo en la colección de este personaje, en ese caos, en esa diversidad *desechosa*, conforma un conjunto revelador más que de los objetos, de quien la compone; pues despojando a las cosas de su función inicial, desviándolas también de su final

original, para convertirlas en objetos de una colección, da paso a una relación contrapuesta a la mera noción de utilidad con los objetos. El coleccionista es entonces quien mantiene la mirada insistente del niño ante el juguete, ante la basura, ante su tesoro, por hacerlo hablar, por develar su secreto.

La mirada sin preconcepciones de un bebé, es la imagen de una puerta que abre las posibilidades para el objeto. El asa de bolso es interpelada tanto como el dije de resina, y aunque desconozcamos las preguntas a las que estos objetos son inicialmente sometidos, sabemos que Jonfen y el bebé se han dado a la tarea de enfrentarlos y quieren de verdad conocerlos. No se trata de tenerlos, anhelarlos o atesorarlos, no es la chifladura de Perchov; porque acá los objetos, apartados de su estado *cósico*, no tienen propósito útil.

Jonfen sabe para qué *sirve* un dije, pero no le importa; él no quiere que le sirva, y sin embargo, le interesa. El gesto de Jonfen está lleno de una fascinación en la mirada que no exige al objeto más que inmovilidad y atención devuelta, una verdadera *voluntad de mirar el interior de las cosas*, un secreto que se desconoce pero al que es posible acercarse, con el respeto de un cuerpo de agua al que se teme por el desconocimiento de sus profundidades, y al que a la vez se desea entrar porque tiene sobre el coleccionista una fuerza de atracción: Meter el pie al río para ver cómo está el agua.

Jonathan cree ver en la caja de dientes que ha hurtado a su abuela, la obra de un tiempo; y ante su encuentro alucina con el susurro del secreto, que por mala escucha, por interferencias y otras excusas, tendrá que seguir buscando siempre en otros objetos, y otros más… hasta terminar formando lo que conocemos como su colección de *family things*. No es vulgar su acumulación de objetos, pues su interés se concentra justamente en un objeto sumamente especial, un objeto único ante los ojos del coleccionista, de encanto propio, "que lanza a cualquier otro objeto, a todos los otros objetos a la bruma de la indiferencia[45]" (Wajcman, 2010, p.13).

45 Recordemos la magdalena ignorada por el bebé.

El objeto fundador, es el momento de encuentro con el dije, en este caso; pero digámoslo también, el momento de juego con el asa del bebé de Connor; o la tienda de antigüedades del papá de Benjamin; en cualquiera de los tres casos, los objetos son como heridas abiertas, que pueden ser muy bien olvidadas, pero que obligan a su *víctima* a continuar en la búsqueda de otros objetos: una insistencia en el recuerdo, proveniente de lo más íntimo del coleccionista. Por eso, lo que los objetos de Jonfen muestran, remite precisamente a los secretos que él no sabe de sí. La revelación de este secreto, ese susurro del que hace poco hablé es este: *Guardo tu secreto, el que tu no conoces*, o en otra versión, *Guardo tu secreto, el que tu olvidaste*.

Se entiende así que la colección sea el gesto adulto del bebé del asa del bolso, o un Jonathan Safran Foer –el personaje–, partiendo hacia Ucrania en busca de darle un sentido concluyente a su colección. El coleccionista, absorto por un objeto que cree lleno de posibilidades; y que ve como un hijo en su tejido de hilos-conexiones-familiares, como ficha del rompecabezas de un pasado desconocido, que puede ayudarle, cree él, a entender su vida y la de sus antepasados. Pistas como la fotografía de Augustine, a través de la cual espera reconocer algo de su historia, más allá de los datos historiográficos: "elevación del objeto común y hasta del desecho, a ese lugar de objeto infinitamente valioso, suerte de transmutación alquímica: Sublimación del objeto" (Wajcman, 2010, p. 53). Esa es la belleza, la particularidad de la colección de Jonfen.

Jonfen junta y hace conjunto de objetos que como cosas no podríamos nunca poner en un mismo cajón ordenado. Un trabajo similar al de Connor, quien nos recuerda el vínculo de los botones, relacionados en muchos idiomas con el ombligo "visto en realidad como un núcleo, o corazón del ser humano [...] recordatorio permanente de que no hemos surgido –ni habríamos podido- de nosotros mismos y de que [...] somos añadidos, ideas sobrevenidas, retales, ramas" (Connor, 2012, p. 39). Objetos vinculados al recuerdo.

Un trabajo de filigrana –el de Connor, pero también el de Jonfen-, que hace semejantes a diversos objetos, precisamente por la diferencia que les es común, y a la vez, por lo que el objeto muestra de semejante a los demás de su colección (la pieza del rompecabezas, el susurro entrecortado de una parte del secreto), al ojo del coleccionista: Conversación iniciada con el objeto, y no porque éste pueda hablar -"Claro! Obvio"- sino porque el trabajo del coleccionista, es precisamente, obligar al objeto a hacerlo, mientras éste produce ese efecto en quien lo atesora; por eso el coleccionista puede dar cuenta de sus objetos incansablemente, y por eso también, es que puede transustanciarlos; porque cree en el objeto y crea para él un lugar sagrado (el de la colección). Poder transustanciador del coleccionista que tiene como base la *creencia* en los objetos, que en el espacio de la colección, parecen sagrados; puro *ejercicio de creencia*, para volver a Didi-Huberman (1997); que ve en este comportamiento, una insistencia ante el objeto para que hable. "Victoria obsesiva [...] del lenguaje sobre la mirada" (p. 22). La cara inversa en la moneda tautológica.

Búsqueda desesperada –y esto es lo que la hace verdadera- de un pasado que se ansía con detalles, y que termina por acallar muchas veces la imagen que puede emerger en el objeto. Momento difícil en el análisis del coleccionista, pues supone en este personaje el deseo de una trascendentalidad a veces ausente en el objeto: Explicación de la consolación que Jonfen pretende en sus objetos, los que casi nunca pueden llenar el vacío de total desconocimiento sobre su pasado; una especie de negación de la imagen pero no como lo tautológico, irreverente, incrédulo y escéptico, sino ingenuo, fervoroso, ritual. Una búsqueda de un *más allá* que desecha a veces el *más acá* del objeto, como evidencia importante.

Es por eso que el encuentro con Lista, la mujer que inicialmente confunden con Augustine (personaje analizado en el siguiente capítulo), constituye toda una iluminación para Jonfen, no con

respecto a la historia familiar que estaba esperando escuchar –después de todo, esa mujer delirante no tiene palabras que puedan dar cuenta del pasado como lo espera Jonfen–; sino con respecto a los objetos que dejan de tener al hombre como eje, y dejan de valer por los recuerdos que puedan reconstruirse a partir de su presencia y su lugar en la colección; pero que reaparecen enérgicamente, primero, por ser umbrales de memoria[46], y segundo, porque dan sentido a la presencia (a la de Jonfen, pero también a la del Abuelo y Alex) de quienes están allí, en la búsqueda de la historia y en la vida por los objetos mismos, y no al revés; es decir, no la existencia de esos objetos porque alguien pueda llegar a encontrarlos algún día; sino ellos, Jonfen, Alex y su Abuelo, existiendo por esa búsqueda.

En todo caso, antes del encuentro con Lista, e incluso, para llegar a ella, lo que motiva a Jonfen es esa creencia en el objeto, que es puro deseo, búsqueda de lo que está para siempre ausente, como el momento de encuentro con el dije: deseo del objeto, vértigo abismal donde, como indica Blanchot (2009) hablando del deseo, "descansan el torbellino y el salto y la caída" (p. 37). Imposibilidad eterna y relación con la imposibilidad; imposibilidad convertida en relación; sentimiento que no busca posesión, como ya se ha dicho, sino complacencia en el desear; una convicción que lo quiere así, y que entiende, por lo mismo, que desear no es querer y tampoco *querer poseer*: "Estoy por tanto colmado por mi deseo mismo: constantemente tengo el bien cuando lo deseo, puesto que sólo deseo desearlo, y no tenerlo" (Blanchot, 2009, p. 144). No se entiende la colección sólo como algo meditado, organizado y pensado; sino como movimiento impulsado por el deseo, que es finalmente, la aceptación de una insatisfacción constante que sin embargo, obliga a la acción.

Jonfen emprende entonces un camino de deseo; una relación infinita, iniciada por el objeto en su condición libre de usos, que obliga a una búsqueda radical y al planteamiento de una pregunta

46 La diferencia entre recuerdo y memoria, será profundizada en el capítulo del Abuelo Perchov.

alrededor de esa falta; pregunta de un origen en el caso de Jonfen, y pregunta que dificulta el preguntar, porque se pregunta por lo que no está, por lo que no se conoce y apenas abruma en su aparición inesperada; pregunta en consecuencia mal formulada a un objeto que siempre será deseo porque además, nunca podrá dar respuesta (nada podrá hacerlo) y será siempre posibilidad de posibilidades: *deseo permanecido deseo*.

Deseo, que es siempre deseo de otra cosa: querer la insatisfacción y buscarla en cada objeto, reconocer que hay una falta y sin embargo, desearla, pues en cada pieza de la colección se confirma que todavía no está...un *todavía* para siempre. Wajcman (2010) se acerca de un modo similar al deseo inherente a la colección:

> En medio de la colección [...] está el deseo del sujeto supuesto que llaman coleccionista[...] Nada impulsa hacia ella como no sea una ansia, más, por supuesto, la voluntad de tal ansia, sin la cual todo deseo se quedaría en el limbo. De modo que toda colección, en su principio, es un acto deliberado y libre, de pura libertad, de puro deseo. (p. 31)

La fotografía en la que aparecen el abuelo Safran y una mujer llamada Augustine, con uno de los objetos de su colección, es la luz que hace brillar lo desconocido y que reitera que Jonfen y cualquier otro coleccionista, lo será porque su *objeto de deseo* faltará para siempre; y será esa falta, el sedimento y el material de construcción para una colección en la que constantemente se confirmará la ausencia de un objeto único, singular y no encontrado. Después de todo, pensar que Jonfen, guiado por la sola curiosidad que produce en él un objeto (la fotografía de Augustine), hace un viaje a un país que le es completamente desconocido, y a un lugar –Trachimbrod– que ni siquiera tiene certeza de encontrar, es ver nuevamente la figura de un enamorado, inserta en el coleccionista, pues Jonfen, movido por esa falta, ha pasado a ser *objeto* de su colección; objeto de sus objetos.

Ahora bien, he hablado hasta acá, deliberadamente de un cambio que hay en la cosa convertida en objeto, en tanto llega a las manos del coleccionista. A este proceso le he llamado transustanciación, y debo detenerme ahí un momento.

Transustanciación y coleccionismo

> *Cuando hablamos de objetos –de ob- que significa "delante de", "frente a", y –aciere, que significa "arrojar-, la palabra evoca algo que es arrojado o que se levanta ante nosotros. (Connor, 2012, p. 8)*

Con vergüenza ajena por los novios, María se acerca a Jesús para insinuarle la necesidad de un milagro, pues el vino de la fiesta se ha terminado. "¿Y yo ahí qué?"[47], responde Jesús haciéndose el desentendido, aunque más tarde decida atender el pedido de su madre y convierta las tinajas llenas de agua, en vino, sólo por el poder de la palabra. Después, sin necesidad de insistencia, en más de una ocasión y agregando el tacto, Jesús da las gracias y parte panes y peces que se multiplican para alimentar comunidades enteras de creyentes.

Este es el poder transformador que se nos recuerda como milagro o como chiste; pero siempre, momento inquietante por mostrar la

47 "**Juan: 2** Al tercer día se hicieron unas bodas en Caná de Galilea; y estaba allí la madre de Jesús. [2] Y fueron también invitados a las bodas Jesús y sus discípulos. [3] Y faltando el vino, la madre de Jesús le dijo: No tienen vino.[4] Jesús le dijo: ¿Qué tienes conmigo, mujer? Aún no ha venido mi hora. [5] Su madre dijo a los que servían: Haced todo lo que os dijere. [6] Y estaban allí seis tinajas de piedra para agua, conforme al rito de la purificación de los judíos, en cada una de las cuales cabían dos o tres cántaros. [7] Jesús les dijo: Llenad estas tinajas de agua. Y las llenaron hasta arriba.[8] Entonces les dijo: Sacad ahora, y llevadlo al maestresala. Y se lo llevaron. [9] Cuando el maestresala probó el agua hecha vino, sin saber él de dónde era, aunque lo sabían los sirvientes que habían sacado el agua, llamó al esposo, [10] y le dijo: Todo hombre sirve primero el buen vino, y cuando ya han bebido mucho, entonces el inferior; mas tú has reservado el buen vino hasta ahora.[11] Este principio de señales hizo Jesús en Caná de Galilea, y manifestó su gloria; y sus discípulos creyeron en él" (Varios, 1953)

potestad de Jesucristo, respaldada por asuntos mágicos y/o divinos, que le permiten el cambio del agua en vino; o siete panes convertidos en siete mil raciones. Cambios que se dan por el poder de la palabra y del tacto, similares a los cambios obrados por el coleccionista, cuando las cosas que pasan por sus manos se convierten en objetos.

Poder similar porque ciertamente en ambos se da un cambio, pero diferente porque no es una transformación material en el caso del coleccionismo. No es la forma lo que vemos aparecer, desaparecer o cambiar ante nuestros ojos, al contrario, ésta se mantiene fija en la operación del coleccionista. Es la manera de estar en el mundo lo que cambia para las cosas, que en las manos y los estantes del coleccionista devienen objetos. Un proceso más cercano a lo que Jesús estableció en la última cena al repartir entre los apóstoles pan y vino, haciendo de estos alimentos su cuerpo y su sangre: "esto es mi cuerpo... y mi sangre" (Marcos 14:12-16). Ningún truco de multiplicación o transformación de la materia, sino poder transparente y eficaz de la palabra, que por sus manos y las manos de quienes le recibieron, se convirtió en sacramento. Proceso de *transubstanciación o transustanciación*: doctrina católica reconocida en el *Concilio de Trento,* que consagra el pan y el vino, como indiscutible cuerpo y sangre de Cristo:

> Después de la consagración del pan y del vino, Nuestro Señor Jesucristo verdadero Dios y verdadero hombre, está contenido, verdadera, real y substancialmente bajo la especie de estas cosas sensibles: [...] Que la iglesia ha creído siempre, que después de la consagración, el verdadero cuerpo de nuestro Señor y su verdadera sangre, con su alma y su divinidad, están bajo las especies de pan y de vino: Que la una ó la otra especie contiene tanto como todas las dos juntas, porque Jesucristo está todo entero bajo la especie de pan y bajo la menor parte de esta especie, como también bajo la 'especie de vino y bajo todas sus partes, Que por la consagración del pan y del vino se hace una conversión y mutación de toda la substancia del pan, en la substancia, del cuerpo de nuestro Señor,

> y de toda la substancia del vino en toda la de su sangre; cuya mutación ha sido llamada muy a propósito y con toda propiedad transubstanciación. (Iglesia católica, 1847, p. XX).

Conversión que es asunto de fe, llevada hasta sus últimas consecuencias, puesto que cualquiera podría decir ante un pan y un vino, que son eso exactamente, y que ver otra cosa allí, es señal de locura; y otros, evitando blasfemar –pero blasfemando igual, como el *Concilio* lo indica-, dirán que Cristo usó una metáfora que sigue replicándose en numerosos templos. Sin embargo, aquel que crea realmente, encontrará que ese pan y ese vino han *transubstanciado*, y que por tanto, no es pan y vino lo que se llevan a la boca, aunque tampoco sepa a sangre.

Luis Arenas en *El rostro oculto de las cosas* y Remo Bodei *En La vida de las cosas*, piensan la transustanciación desde una perspectiva laica, como una operación en la que se percibe al objeto desprovisto de sus atributos normales. En otras palabras, momento en el que las cosas son despojadas de su servilismo, haciéndose así "disponibles para revestirse de los múltiples estratos de sentido de los que son sucesivamente despojados cuando se las trata como entidades conocidas o simples valores de uso y cambio" (Bodei, 2013, p. 11)[48]. Presentación de las cosas como presencias extrañas y diferentes: aparición del objeto en la cosa, que deja de ser tal, entonces. Presentación del objeto como lo radicalmente diferente a la cosa aunque puedan compartir ambos el mismo volumen.

Arenas por su parte, hace un análisis de la veracidad de la transustanciación a través de la obra de Chema Madoz, mediante la que el artista propone otra manera de relación con "un universo de objetos tan familiares como desconocidos, tan próximos como irreductiblemente extraños" (Arenas, 2006). Pero también el trabajo

48 En este punto es importante aclarar, para quien se remita al texto de Bodei, que para *La Luz del Pasado* y la distinción entre términos que busco hacer, el autor genera un conflicto, pues llama objetos a lo que yo he decidido llamar cosas; sin embargo, los argumentos que expone para tal distinción, son ideales para la diferenciación que acá nombro.

constante por descifrar esa otra naturaleza de los objetos que por más próximos que encontremos en términos físicos, resultan –y eso se descubre en la obra de Madoz- lejanos y "remotos en la imaginación".

Sucede entonces con los objetos, lo mismo que sucede con el pan y el vino de los rituales cristianos: son la inmediatez de lo desconocido, y a la vez, la confirmación de una creencia alrededor de los objetos –de ese pan y ese vino- que resultan siendo una "suerte de complementariedad dialéctica existente entre las categorías de lo real y lo virtual" (Arenas, 2006)

Tengamos en cuenta entonces, que lo que diferencia esta transustanciación laica de la católica, es que el cuerpo y la sangre de Cristo, pueden de hecho, llevarse a la boca; es decir, la versión religiosa permite un contacto tan peligroso, que el mismo *Concilio de Trento* advierte el requerimiento de una creencia extrema y un comportamiento limpio –casi santo-, por parte de quien participa del cuerpo y la sangre de Cristo.

La transustanciación laica, en cambio, niega al perceptor de los objetos, sea éste coleccionista, artista o espectador, ese tipo de contacto. Precisamente -y por eso es tan oportuno el análisis de Luis Arenas-, lo que se abre cuando una cosa es transustanciada en objeto, es su virtualidad, entendida no como si la cosa fuera la realidad bajo el objeto, y el objeto como tal algo falso en dicha virtualidad. Lo que Arenas propone es un desapego a lo virtual devaluado, entendido como lo irreal, ilusorio, inexistente y simulado; por tanto habría que pensar en lo vitual como eso que significó en sus orígenes; como lo que remite a la *virtus latina: lo que es potencia, y lo que es en potencia.*

Juego de transustanciación en el que realidad y virtualidad hacen parte de lo mismo, y con igual validez. Juego que Luis Arenas (2006) encuentra en las imágenes de Chema Madoz, donde "esa presunta oposición férrea entre lo real y lo virtual no siempre resulta relevante", y se reconoce, por tanto, la realidad en la virtualidad y la

virtualidad, como las posibilidades propuestas aún no realizadas en el objeto.

En el caso concreto de *Todo está iluminado,* Jonfen descubre en su colección lo que es (en) potencia, como *virtus*, su pasado (y es ese terreno el que comienza también a pisar Alexander Perchov a través de la escritura). No es falsedad o ilusoria pretensión de presente en el que puede comprender el pasado familiar que desconoce, sino potencia de conocimiento, de encuentro: pura realidad puesta en práctica a través de la virtualidad latente en los objetos. "Capacidad de desvelar el verdadero rostro" (2006) que Arenas descubre en Madoz, también visible en la práctica del coleccionismo, pues ambos dotan al objeto de otra dimensión cognitiva, transustanciada, que da a los objetos un lugar especial, ya sea en la colección o en la obra de arte (y también en la doctrina católica): un lugar sagrado. De ahí, la limpieza visiblemente obsesiva en las imágenes de Madoz, "que se manifiesta en la milimétrica exactitud que destilan sus fotografías, en la simetría de sus encuadres, en su limpio y delicado uso de la luz" (Arenas, 2006), conjuro del desorden de lo real donde reina la armonía, objetos que crean universos extraños, dice Arenas, "tan sorprendentes como *innecesarios*", igual que las colecciones.

La transustanciación como un cambio abstracto que convierte la cosa en objeto; un cambio que no se da en la plano formal, sino en un plano mental, como los objetos en la obra de Madoz. "En ese sentido, los objetos suelen ser el resultado de una separación, una disociación y posterior unificación de elementos que materialmente se daban unidos bajo otras relaciones en los objetos de origen" (Arenas, 2006), objetos sacados de su contexto, puestos en otro mundo, que hace su visión extraña aunque familiar y extraña por lo familiar. Metonimia, en el sentido de desplazamiento del sentido, obrada en el objeto (no metáfora, considerar metáfora la transubstanciación es motivo excomulgación[49]): asunción del signo como realidad.

49 En *Concilio de Trento* explicita "Que es un crimen y un atentado horrible atreverse a convertir en un sentido metafórico las palabras con que Jesucristo

En la colección, como en la obra de Madoz, hay *silepsis*; pues sin perder su rostro original, como objetos sacados de su cotidianidad –una caja de dientes se ve como una caja de dientes en la colección de Jonfen, y unas pinzas de pelo siguen siéndolo en una imagen de Madoz- anulados en ellos su sentido original, adquieren nuevas propiedades, nuevos sentidos. La mano del coleccionista, su tacto, consagra, redime y enriquece al objeto.

La transustanciación no indica pues un cambio en la materia de la cual está hecha la cosa, no es una *transformación* en su totalidad, porque no es la forma lo que vemos cambiar ante nuestros ojos cuando el objeto aparece, tal vez, en cambio, es algo lo que cambia en nosotros cuando vemos al objeto emerger como tal. El objeto es Jesús ofreciendo el pan como su carne, y quien allí está dándole la cara –siendo elegido por él-, es entonces un apóstol –el coleccionista-, creyendo que es vida eterna lo que se lleva a la boca. Punto de emergencia de uno en otro, es decir, muestra del objeto y la cosa como mismo cuerpo, pero nunca *la misma 'cosa'*.

En el caso concreto de Jonfen, cuya colección se conforma a partir de objetos que otrora fueron cosas útiles, indistintas, inmanentes y anónimas, deterioradas y/o desechadas; pero finalmente, desviadas del destino que las condenaba a la basura, gracias al *poder transubstanciador* de la palabra y del tacto, que concede a dichas cosas, presencia de objetos –objetos de colección– en los que su singularidad es palpable: el deterioro, el tiempo, las huellas del otro y el otro a través de las huellas grabadas en el objeto. Después de todo, la tierra no deja de ser tierra cuando entra en una de las bolsas de Jonathan; tampoco una foto familiar deja de serlo por la misma razón; sin embargo, se vuelven más que tierra, más que fotos, más que cosas obsoletas, estropeadas, asquerosas y desechadas; cuando son

instituyó este Sacramento: Que la iglesia ha creído siempre, que después de la consagración, el verdadero cuerpo de nuestro Señor y su verdadera sangre, con su alma y su divinidad, están bajo las especies de pan y de vino" (Iglesia católica, 1847, p. XX)

clasificadas y ubicadas en el espacio de la colección, donde se quiebra definitivamente la cosa y aparece como objeto, aunque a una y otra (cosa y objeto), le corresponda aquí un mismo volumen, un mismo cuerpo: tal como el pan y el vino en cuerpo y sangre.

Transustanciación en la colección

Se abre el telón. A un lado están las cajas llenas de libros que Walter Benjamin se dispone a desembalar para organizar su biblioteca, su colección más preciada: recuerdos amontonados que intenta ordenar a su manera, mientras hace un recuento sobre la colección de libros, los movimientos y las habilidades que se desarrollan y se generan a partir de esta práctica[50].

Al otro lado, colgadas de una pared hay una gran cantidad de bolsas herméticas, rotuladas con nombres y fechas. Cada una de esas bolsas contiene una cosa que ha transubstanciado en objeto particular, diferente al resto de objetos que la acompañan en esa cortina caótica. Se trata de la colección de Jonfen... un montón de recuerdos diferentes a los de Benjamin, evidentemente, pues mientras Benjamin organizó el contenido de sus cajas, pudo rememorar el momento de adquisición del libro, su valor, su precio y la estrategia de adquisición; mientras que Jonfen es coleccionista por necesidad; pues haciendo crecer el espacio de su colección, intenta llenar el vacío de sus recuerdos, de modos que acumulando los recuerdos de otros, él espera que también puedan llegar a pertenecerle.

Alex escribe para darse las respuestas que otros no pueden darle sobre preguntas que no ha sabido siquiera plantear. Jofen en cambio, colecciona en búsqueda de las respuestas a las preguntas que no han querido o no han podido responderle.

Jonfen es un coleccionista de cosas de familia –*family things*–, que a simple vista parecen basura, pero que a los ojos del judío

50 Referencia a *Desembalando mi Biblioteca*, texto que Benjamin dedica a la práctica de la colección, sobre todo, de *su* colección.

Figura VII. Detalles de la colección de Jonfen (Schreiber, 2005)

americano, constituyen parte de un tesoro construido a través del tiempo. De ahí que lo veamos recogiendo tierra y hasta comida, en las bolsas herméticas más famosas del mundo; objetos valiosos para la búsqueda de un pasado que ha encontrado mudo en la boca de sus familiares, quienes a pesar de haber sobrevivido a la Segunda Guerra Mundial, callan ante sus preguntas por el pasado que le inquieta.

En relación a esa mudez familiar, sabemos que Jonfen descubrió, siendo adulto, y gracias a una fotografía, la existencia de la mujer que salvó a su abuelo de la muerte en la Segunda Guerra Mundial. Ciertamente, (y esta vez, tanto el personaje como el escritor) Jonfen se enfrentó a una experiencia empobrecida, fomentada por los estragos de la guerra y el avance de los medios técnicos, una experiencia desvalorizada que hombres como los abuelos de Jonathan

debieron cambiar por poco, para comenzar desde cero con una vida que continuaba, y de la cual la guerra destilaba un *silencio estridente*. Comprobación de la tesis benjaminiana que se viene revisando desde el análisis a Perchov, sobre la experiencia tradicional devaluada, que lejos de ser un señalamiento moral, se constituye como honestidad frente a los resultados de la atrocidad, y un pronóstico sobre el silencio que se apodera de los venidos de la guerra, los testigos de la catástrofe, gran acontecimiento incomprensible e indigerible. Pero también ellos -los familiares mudos-, desde ese silencio sin respuestas, sin espacio siquiera para las preguntas, se convierten en motores para personajes como Jonfen en una búsqueda resuelta a través de caminos como la colección.

Ahora bien, este particular proceso de transustanciación llevado a cabo por el personaje a través del coleccionar, encuentra sincronía con ese tacto de voluntad transformador que se mencionó antes, y que Walter Benjamin (2013) señala al hablar del coleccionista, apuntando al sentido de propiedad, en "oposición respecto de lo óptico" (p. 343), que tiene esta figura.

"Los coleccionistas son gente con un fuerte instinto para el tacto", afirma Benjamin antes de introducir la idea de ese cambio efectuado en las cosas que son *extraídas de su entorno funcional* por el coleccionista, y que se proponen para esta tesis, a partir de este despojo de utilidad, como objetos. Objetos carentes ya de sentido práctico, valorados por el coleccionista como "el teatro de su destino" (Benjamin W. , 1992, p. 395), lugar mágico cuyo pedestal se forma con los recuerdos emanados por los objetos transustanciados. Por eso, lo que Benjamin propone, no es ceguera plana de un personaje que debe atenerse a lo que puede tocar con sus manos, sino un privilegio a lo táctil, bajo el cual sigue obrando una forma 'desinteresada' de mirar, en la que "el coleccionista alcanza una visión incomparable dirigida al objeto, visión que así ve más y de otro modo que la del profano propietario, al comparar de modo preferente con la visión del gran

fisonomista" (Benjamin W. , 2013, p. 343). Creencia en los objetos, a partir de los cuales, organiza el coleccionista su mundo, en un orden propio difícil de entender para el profano o el *usador* de cosas:

> Basta que recordemos el alcance que para cualquier coleccionista tiene, ya no el objeto, sino también todo su pasado, uno al cual pertenecen igualmente tanto la forma de su constitución y sus cualidades objetivas como los detalles más concretos, y en apariencia externos, de su historia, como sus anteriores propietarios, o su precio de compra, o su valor. Todo lo cual –los datos 'objetivos' tanto como todos esos otros- para el coleccionista verdadero viene a conformar en su conjunto, en cada uno de los ejemplares que pertenecen a su posesión[51]. (Benjamin W. , 2013, p. 344)

Ahí se hace comprensible la insistencia de Benjamin en la comparación del coleccionista con el fisónomo, por tratarse de personajes que deben atenerse a rasgos externos para develar características invisibles, incomprensibles para los desconocedores de los objetos de estudio: "Los coleccionistas son los fisonomistas del mundo de los objetos", lo que los hace grandes lectores del paso del tiempo por éstos, factor que a su vez los convierte, según Benjamin (1992), en descifradores del destino y hasta en zahoríes... "Basta observar a un coleccionista cuando manipula los objetos de su vitrina. Apenas los tiene en sus manos, su mirada los trasciende y mira más allá de ellos" (p. 395)

Y tiene razón. Por eso hace falta analizar detenidamente la colección de Jonfen, que parece tan heterogénea. A simple vista, está conformada por 'lo que sea', por lo que se cruce; después de todo,

51 En *Desembalando mi Biblioteca*, Benjamin (1992) hace lo que parece una elaboración concluyente para este fragmento, explicando que "Para un auténtico coleccionista, las diferentes procedencias de cada una de sus adquisiciones –siglos, territorios, cuerpos profesionales, propietarios anteriores- se funden todas en una enciclopedia maravillosa que teje su destino" (p. 395). Uso el fragmento de *Notas y Materiales*, pues aunque se trate de un acercamiento previo y por lo tanto "menos completo", me parece mejor elaborado. Me gusta más.

¿qué tiene que ver un chicle masticado con un mapa de Ucrania? ¿O un puñado de tierra con una cuchilla de afeitar oxidada?, porque estos son los objetos del coleccionista que nos ocupa; colección que ante la primera mirada de un desconocedor, parece asombrosa por lo extensa, aunque también rara e incomprensible.

Relación de orden arbitraria, en la que el coleccionista, "levanta un dique contra la marea de recuerdos que, en continuo oleaje, se abate sobre [sí]" (Benjamin W. , 1992, p. 395) , pues la colección es pasión caótica de los recuerdos; disposición espacial que intenta mantener diálogos y negociaciones con el pasado: Desorden familiar, cuya disposición en el espacio, guarda sentido coherente para su dueño.

Para Jonfen, este aparente vómito de cosas inconexas, constituye nada menos que su orden del mundo; elaboración que Walter Benjamin (2013) compara bellamente con el pájaro cuando arma su nido, 'función etológica' identificada en el coleccionista. Edificación de una gruta para sus objetos, juego que el pensador alemán conecta con el término 'grotesco', "que viene precisamente de las grutas a cuyo amparo los coleccionistas guardaban escondidos sus tesoros" (p. 349). Construcción enciclopédica donde Jonfen da destino a los objetos, que son las piezas del difícil rompecabezas de su pasado. Objetos de los que puede desconocer su precio, pero a los que otorga un valor histórico invaluable, sabiendo algo, por lo menos, de su anterior propietario: Colección de un saber que revela las ansias de otro saber.

Basura, mugre y fluidos

Jonfen trabaja ensimismada y minuciosamente, a nombre del ideal de un pasado por conocer, a través de objetos. Imagino al personaje encerrado en su cuarto, marcando con esmero cada una de sus bolsas y eligiendo en la pared de la colección un lugar adecuado que vinculará a cada objeto con el anterior, el superior, los de los lados; manipulando sin asco, más bien con emoción, cada encuentro, cada

oportunidad de acercarse a la configuración total de su colección de años, de recuerdos desconocidos, pero también de recuerdos suyos. El momento en el que consiguió cada objeto, la particular situación, lo conocido de los anteriores propietarios del objeto, y lo adivinado después. Una pared que mirada a través de sus desechos, parecería más bien la imagen apocalíptica de una familia inexistente, de la que sin embargo, se conservaron muy bien marcados, todos sus objetos (una importante cantidad por lo menos); vestigios a través de los cuales es posible conocer sus prácticas, sus necesidades, sus juegos, sus rutinas y sus placeres.

Verdadero atravesamiento de humanidad en los objetos a través de la colección; colección bien particular, en la que una mirada concede una existencia virtual que demuestra su realidad como algo diferente, libre del destino aburrido o final que en otras manos y en otro lugar tendrían. Intento del coleccionista por "escuchar el secreto diálogo que [los objetos] mantienen a nuestras espaldas" (Arenas, 2006).

Ahora bien, ¿Qué encontramos en este lugar mágico que es la colección de Jonfen?

La respuesta a esa pregunta puede ser tan híbrida como la colección de la que me ocupo, pues no se trata de colecciones como las que Benjamin mantiene por separado (la de su biblioteca, o las colecciones mentales que desarrolla a través de sus textos –París es una de sus colecciones mentales, por ejemplo, de la que los pasajes constituirían parte de sus objetos-), sino cosas que vistas una al lado de otra, parecen realmente arbitrarias, inconexas.

A primera vista, el sentimiento es el de estar mirando el cielo en la noche, sin tener idea de las constelaciones. Luego la cámara se acerca, y muestra cuatro fotografías grandes que corresponden a los abuelos y a los padres de Jonfen. Se comprende que los objetos pertenecieron a ellos, esa es la primera conexión. Después mirando

con detenimiento, se puede identificar una primera clase de piezas: Objetos que como cosas, tuvieron origen en la producción industrial, es decir, productos de farmacéuticas como ungüentos tópicos y cajas de pastillas; o juguetes, telas, repuestos de un carro, postales, jeringas, cajetillas de cigarrillos, y cajas de barajas, cartas de póker, un abanico de plástico y papel, monederos, un portavasos –o eso parece- con la estrella de David como motivo, aleluyas, bombas de piñata, empaques de condones, tapas de gaseosa, billetes, monedas, útiles escolares, gafas, tornillos y tuercas, jeringas, muñecos desvalijados, diskettes con pornografía. Sin embargo, éstas piezas no están allí como si hubieran ido de la vitrina a la colección de Jonfen, sino como si hubieran sido todos exprimidos y marcados por sus antiguos propietarios y salvados de la basura en último momento por este personaje: El ungüento tópico medio exprimido; los empaques de pastillas iniciados, la tela enredada, el repuesto del carro dañado junto a unos pedazos accidentados de luces y placa, la postal llena de sellos por los países que tuvo que atravesar, la cajetilla de cigarrillos como si hubiera sido atropellada por ese carro fragmentado, y envuelta en ese pelo que se enreda en las escobas cuando se barre; la caja para la baraja, separada de sus cartas y también medio aplastada; la página de juegos de un periódico; el abanico –este lo adivino- con una de las pajillas reventadas; el empaque de condones abierto y vacío, los monederos desgastados, el portavasos, quebrado; los tornillos y las tuercas, engrasados; y así podría seguir, con excepción de algunos objetos como las bombas, el dinero y las tapas de gaseosa, que parecen *limpios*, íntegros.

Más adelante, es posible identificar algunos de los objetos nombrados en la primera parte de la lista anterior y vincularlos con otra clase de objetos, serializados, digamos, en menor medida, pero sobre todo, personalizados según su dueño. Hablo acá de llaves, candados, gafas, cartas, noticas de amor, un frenillo, tiquetes de avión; pero también de condones usados, un babero sucio, una cuchilla de afeitar oxidada, un chicle mascado; objetos verdaderamente

procesados por el hombre, *manoseados,* en la acepción más vulgar de la palabra, plano en el que uno sospecha ese frenillo cargado de un olor fétido y ese ungüento tópico, portando alguna bacteria peligrosa.

Sabemos que la caja de dientes de la abuela pasó del vaso con agua a la bolsa... la perspectiva cambia, así como el plano de la cámara en la película. De alguna manera es un proceso de degeneración en los objetos, una muestra de los estratos en su estado, una verdadera variedad; y al final, como un puente entre esta clase de objetos que acabamos de nombrar, más cercano a lo asqueroso que a lo industrial, está la última clase de objetos: los que nada o poco tienen que ver con la producción en masa, sino con el cuerpo humano, con lo que lleva el hombre adentro y de lo que él se desprende: tierra, polvo, comida llena de hongos, pelo, dientes, un pedazo de papa, ropa interior sucia. Asco puro y duro, que está al lado de ese abanico, o de ese pedazo de carro que nada tendría que ver, o eso pensaría una mirada desconocedora y desatenta, una mirada *profana*.

Tres categorías de objetos que dialogan en el espacio de esta colección, y que pertenecieron a una familia; aunque ahora en manos del coleccionista, esperan encajar como fichas de un rompecabezas profundamente complejo, en el cual parecen compartir sólo su condición desechable (*desechosa*); por eso la de Jonfen es colección de desecho; aunque deba decirse, esta parece una condición base para toda colección.

En este punto, coinciden Benjamin en todos sus textos sobre la colección, con algunos apuntes de Gérard Wajcman sobre la dimensión de desecho de las colecciones. Para Benjamin es gesto de reflexión política hecha a través de la colección, cuyas novedades valiosas, parecieran tratarse siempre de antigüedades y objetos visiblemente tocados por el tiempo. Aunque deba decirse, no creo que ninguno de los dos autores, tuviera en mente una colección con objetos *tan* tocados por el tiempo, tan asquerosos a veces.

Realización de un auténtico misterio, "elevación del objeto común y hasta del desecho, a ese lugar de objeto infinitamente valioso, suerte de transmutación alquímica. Sublimación del objeto" (Wajcman, 2010, p. 53), objetos de la reproducción industrial construidos en el orden del anonimato para tener una vida útil de tranquilidad tautológica, pero que tocados como los objetos de esta pared de apariencia infinita e infinitamente caótica, se enganchan a la singularidad del objeto que parece fácilmente sustituible, pero en el que otros han dejado huella. Aquí los detritos como el hongo en la comida, la sopa seca en el babero, la sangre en la jeringa y el semen en el condón, pasan a ser un valor: *falla invaluable* para decirlo con Wajcman[52].

Colección del objeto seriado por lo que tiene de diferente; composición siempre extravagante pues "articula lo único y lo múltiple, lo mismo y lo diferente, todo junto [pues] la colección, en lo que atañe al orden de lo mismo, buscará aquello por lo cual un objeto no sólo no es lo mismo que otro objeto comparable, sino aquello por lo que es diferente de cualquier otro objeto comparable" (Wajcman, 2010, p. 56)

Precisamente en la singularidad en cada uno de esos objetos, Jonfen encuentra posible la comunidad, la comunión –para decirlo en términos relativos a la transustanciación– entre las piezas de su colección, hermandad en la diferencia; redención del objeto que ocupa una posición de poder en la pared de la colección.

52 Recordemos que no fue necesaria la espera de una producción bulímica de cosas para ver cómo la cosa serializada podía ser objeto de colección. Benjamin fue capaz de señalarlo revisando modos de colección que se venían dando desde el XIX con una práctica conocida como bierdermeier, más que una colección, una manía de las tazas: "En el fondo parece muy extraño el que industrialmente fabricaran objetos propios del coleccionista. ¿Desde cuándo se hizo de ese modo? [...] "Padres, hijos, amigos y parientes, igual que jefes y subordinados, comunican sus mutuos sentimientos a través de unas tazas que serán el regalo preferido, el mejor adorno de la casa; como Federico Guillermo III fue atiborrando su gabinete de trabajo con pirámides de tazas de porcelana, así iban reuniendo los burgueses en sus servicio de tazas de café el recuerdo de hechos relevantes, las horas más valiosas de sus vidas" Max von Bohem, Die Mode im XIX Jahrhudert, II, Múnich, 1907, p. 136 (Benjamin W. , 2013, p. 343)

Objetos huérfanos

Colección formada con objetos para siempre-fuera-de-colección, muertos como mercancía, desechos de desechos; objetos que rara vez Jonfen podrá intercambiar con otro coleccionista. Objetos con huellas demasiado palpables de uso y tiempo; reveladores del lado más oculto y menos frecuentado del sujeto: lugar donde se proyectan afectos, efectos, defectos y símbolos de las sociedades por las que han pasado los objetos; lectura que pocos, como Jonfen, tienen la habilidad de hacer y apreciar.

"Objetos huérfanos", expresión usada por Remo Bodei para hablar de las cosas abandonadas por sus antiguos propietarios, transustanciadas en objetos por parte de quien los *adopta,* y con quien establece un vínculo inextricable, porque lo pone en juego con lo desconocido, además de situarlo ante una lejanía que se encuentra en lo más profundo: "presencia en la que no se puede estar presente, pero de donde uno no puede apartarse, o incluso lo que se escapa en eso mismo de lo que no ha lugar escaparse, lo *inaprensible* de lo que uno *no se desprende*" (Blanchot, La Conversación Infinita, 2009, p. 57).

Es como si la colección musitara a Jonathan: Todos nosotros –objetos– a cambio de ese pasado que nunca podrás tener. La colección, la de Jonfen en especial, como espacio de replanteamiento de las cosas y el objeto hoy, en un mundo donde éstos proliferan y se multiplican aceleradamente. Por eso esta colección encuentra su peculiaridad, primero, en piezas que muy bien podrían haber ocupado una caneca de reciclaje. *Basura*[53] pues, en la que el judío americano ve "Objetos

53 Después de todo, ninguna otra época como la nuestra ha producido basura en las mismas cantidades y a la misma velocidad; y tampoco ha existido otra época que la haya generado hasta el punto de hacerla una amenaza para las hombres: Pegarnos un tiro en el pie, autogol y evidencia del carácter destructivo inherente al hombre; en cualquier caso, base cadavérica sobre la que crece el progreso. Acaso síntoma de un mundo en el que todo se ha industrializado (incluso las técnicas para dar muerte). Y aunque sea pertinente hacer la claridad sobre la falta de novedad de la basura, debido a que es consustancial al hombre, es preciso también aclarar que aunque las sociedades preindustriales la produjeran, la suya estaba constituida por desechos orgánicos o necesariamente reutilizables, lo que

huérfanos": desechos que nos sobreviven, y lo hacen para demostrar que son nuestra prolongación; carga de significados mezclados y cambiantes que muestran cómo depositamos en los objetos la energía afectiva que antes vinculábamos a otras personas, sin notarlo.

Atamos los objetos a las pérdidas, haciéndolos, en movimientos extraños, contenedores de las mismas; por eso ellos revelan las coordenadas de relación que tenemos con el mundo, aunque parezca imposible conservarlos, aunque debamos perderlos, reemplazarlos o desecharlos:

> en términos generales es enorme la cantidad de objetos huérfanos, abandonados por los anteriores propietarios, que estamos llamados a adoptar, rechazar a ignorar. Se trata de una especie de *translatio imperii* o de metempsicosis que determina que pasen de mano y que su vida pueda continuar aún después de la muerte o el alejamiento de quien los custodiaba. A través de los testamentos, las compras o la simple recuperación, se convierten en eslabones de continuidad entre las generaciones. (Bodei, 2013, p. 43).

Jonfen nos hace saber, justamente, que también eso que vemos como *basura,* puede ser *objeto* de colección, *objeto huérfano*; movimiento similar al descrito por Walter Benjamin, cuando habla del trapero, ese en el que se prefiguraba el héroe moderno: "el ritmo sacudido de su paso, el inevitable aislamiento en el que va impulsando su negocio, el interés que muestra por los desechos y los restos que expulsa la metrópoli" (Benjamin W. , 2013, p. 594); una construcción del mundo a través de la colección de objetos extraídos de la basura, orden del desorden que sólo guarda sentido para su creador; poseedor de una mirada capaz de leer esta mezcla de desechos industriales: Efecto que desborda el sentido de las cosas ordinarias y les da su puesto como objetos únicos, breve distancia entre cosa y objeto, espacio de cambio. Nuevamente, transustanciación.

no era sinónimo de limpieza como la conocemos ahora, pero cuyo desaparecer del mundo, podía abandonarse a manos de procesos naturales o, en todo caso, independientes del hombre.

La pausa es acá necesaria, pues se hace oportuno diferenciar la transustanciación de las derivas alegóricas de las cosas, antes mencionadas en Alexander Perchov o en los personajes de Perec. Primero porque en las derivas alegóricas que a través del consumismo se aplica a las cosas, no existe la vocación redentora presente en un coleccionista como Jonfen, quien las libera como mercancía; segundo, porque en este personaje no es visible un deseo de posesión alienante de los objetos; alienación y posesión obvios en Perchov, y más aún en Sylvie y Jerôme. Sin duda alguna, todos ellos comparten la capacidad de leer subtextos, textos, hipertextos, paratextos y hasta metatextos en las cosas; imágenes de imágenes de imágenes. Todos ellos saben el potencial que las cosas tienen de ser algo más que cosas cuando entran en contacto con el hombre; no obstante, aquí se separan una vez más, cuando recordamos que no es la intención de la pareja de novios, o de Alex, en un primer momento, emancipar a las cosas de su valor de uso, es decir, ellos hacen que las cosas sean otras cosas, pero que sigan siendo eso; mientras Jonfen, mediante su práctica, las hace objetos.

The Collector tiene la voluntad y la capacidad de ver eso brutalmente revelador en los objetos; enigmática fuerza obscena, vibrando en las cosas "Algo que nos atrae no menos que hiere nuestra sensibilidad, como partícipes de un conocimiento cuya explicitación a todos por igual se nos mantiene vedada." (Brea, 2009, p. 81). Pero ante esa revelación vemos a un Alex inicialmente ciego, retenido por el ansia de cosas. Y en efecto, valga decirlo, Jonfen también está retenido por sus objetos, sin embargo, no ha sido "domesticado" por los mismos. En él, como ya vimos, hay deseo, no *chifladura*.

Jonfen cree en un interior para los objetos, y en ese sentido, puede auscultar en ellos el conocimiento que pueden darle y que él puede llegar a saborear... esta sensación producida por los objetos alimenta la ilusión de conocimiento, una pretensión de "más allá" que lo atrae en eso que colecciona, y le permite, por ese motivo, retener

para su colección, objetos que otros hubieran recogido con guantes para llevar directo a la basura, pero no a esa caneca del reciclaje, sino a esa roja de los consultorios médicos en las que se recogen los residuos peligrosos.

Y uno se creerá muy lejano de esta práctica, pero habrá que recordar a la mamá atesorando los pedazos de cordón umbilical, los dientes de leche empacados en simpáticas cajitas, los mechones de pelo... todo tan tierno.

Objetos-restos

Hay que pensar entonces en ese segundo y tercer grupo de objetos de manera especial. Apartarlos como lo que son, para reconocer que no podemos referirnos a ellos como objetos huérfanos; esos no son los objetos que Benjamin encuentra en algún almacén de sus pasajes pasados de moda, ni los que Bodei describe en bazares o tiendas de antigüedades. Éstos son residuos en su acepción más orgánica. Quién sabe qué fluido le habrá faltado enfocar a la cámara, qué pedazo de carne ¿de vómito?. Y de todas maneras, este personaje reconoce un papel fundante en lo que el hombre es como hombre. *Elementos* revalorizados para la colección, asumidos en su constante recuerdo del caos y en su mortalidad; cualidades por lo demás, profundamente humanas. Amenazas para el hombre y desorden, que seducen a Jonathan y que reposan tranquilos su pared, porque han transustanciado, y han pasado de ser *resto*, y también cosa-formación-identitaria, cosa-*statement*, a ser objetos-signo de gran valor, de recuerdo y posible memoria.

Félix Duque habla de la *aporía de los residuos,* para referirse a las manifestaciones del arte a finales del siglo XX, hechas con material *residual* proveniente del cuerpo humano: respuesta cortante al *sôma sêma* –cuerpo sepulcro- de Platón, mantenido como escudo y base del pensamiento occidental, por el que se reniega de la condición carnal y caótica del hombre, que debe buscar su estado espiritual (No

es coincidencia que el latín *corpus* tenga 'resto' y 'residuo' entre sus acepciones)[54]. Es por eso que a partir de la irrupción de cierto tipo de manifestaciones estéticas analizadas por Duque, se hace posible acercarse a las prácticas mantenidas por Jonfen para conformar esa parte de la colección correspondiente al segundo y tercer grupo antes descritos, al ser estos grupos muestra de la supuesta *corruptibilidad* de la cosa, medida "en función de la penetración de la forma en la correspondiente parte material. Cuanto más perfecta sea ésta, tanto más "noble" será la cosa; cuanto más imperfecta, tanto más "vil" será", más impenetrable" (Duque, 1997, p. 60). De ahí la predilección que occidente ha dado a la vista, como sentido que permite distancia con la materia, manteniéndola incorruptible, o ignorándola –cerrar los ojos- ante su *imperfección*. Como si fuera tan fácil.

Sólo hasta la Edad Moderna, comienza la reivindicación del cuerpo como lugar irremediablemente aferrado al sentimiento y las sensaciones, pues expresa e "irradia dolor o alegría, tedio o actividad, concentración o indolencia", no como manifestación de un espíritu que responde a través del cuerpo, "sino justamente [como] el *umbral*, el vano en el que el hombre y mundo salen recíprocamente al encuentro" (Duque, 2013, p. 318). Desde entonces, sin importar las preocupaciones de la filosofía por *lo más alto, perfecto y último*, comienza a abrirse espacio en el pensamiento para la corrupción presente en todo desde que exista la mediación del "yo", y la imposibilidad de cerrar los ojos.

En consecuencia, la necesidad de crear categorías para hablar de lo percibido, además de lo bello o lo sublime, teniendo en cuenta acontecimientos como las grandes guerra cargadas de episodios proseguidos de silencios sepulcrales, ante las incomprensibles imágenes de la guerra: "¿Qué hacer con los cadáveres pudriéndose al sol, con los ganadores dispersos y diezmados, [...] con las almas

54 Condenación del cuerpo, escisión del *ser hombre*; y desde entonces, adoración de la materia perfecta y las acciones incorruptas, es decir, aspiración a esa materia que permanece sin cambio, total, completa, y bella; ayudada por acciones que le ayudan a mantenerse virtuosa: virgen.

tiznadas como por un hanchón sombrío, por esa pobre gente imbuida de la necesidad de matar y apenas si advierta de la posibilidad de morir?" (Duque, 1997, p. 66)

Por esa vía entonces, pensar el cuerpo, y sus *sobrantes* o residuos: sudor, excrementos, pelos caídos, dientes extraídos, como *cosas* que hacen parte del cuerpo, que lo hacen humano, pero que a la vez, le sobran. Residuos que emergen como evidencia de nuestra mortalidad, y sin embargo, todavía separados, despreciados y desechados como suciedad (por fortuna) por las sociedades; pero *revalorizadas* por el arte, por tratarse de restos que producen la única sensación en los que imagen y concepto, como cuerpo y alma, no pueden separarse: la sensación del *asco, de la repugnancia.*

Ecología del asco constatada en la colección de Jonfen, o como Duque lo llamaría: *Rentabilidad del mal:* recuerdo del caos como característica codependiente de lo humano, y valoración de esta clase de objetos como elementos "fascinantes en su perversidad"; muestras del mal, de lo bárbaro benjaminiano, asumido y entendido como factor definitorio de una época –de esta-. Nuevamente, proceso de *transustanciación*, pero desde esta perspectiva, no como cosa que se vuelve objeto, sino como *resto* que nunca ha sido útil, práctico o servil, y que por obra de otro –el artista, el coleccionista- es atravesado[55] y puesto en contacto con otro ámbito, cambiando por entero de sentido; volviéndose objeto apreciado en su inmundicia.

Esta transustanciación es presentada desde su aspecto repugnante, en toda su crudeza, sin mirar de reojo las palabras "carne" y "sangre" que en el "pan" y el "vino" siguen siendo "acto de canibalismo espiritual" (Duque, 1997, p. 69). Hay ironía, pero no azar –recuerda Duque- en que usemos el término *escatológico* tanto para referirnos a lo divino, como a lo asqueroso... En todo caso, *Ecología del asco* como operación de transustanciación en la colección, que redime estos desechos:

55 Duque recuerda que una de las acepciones del prefijo *Trans* es la de *atravesar*

> mediante una suerte de *química de las emociones*, sustituir la sensación de asco por un sentimiento de melancolía o piedad hacia los residuos (y por ende, hacia nuestra propia vida[...] llegando incluso a suscitar asombrosamente (casi como un canto de cisne) un sentimiento puro de belleza formal, a partir de la transmutación de cosas de gastado contenido en receptáculo de gradaciones infinitesimales de color y disposición. (Duque, 1997, pp. 68-69)

Percepción sensible que exige sensibilidad en el tacto, pero además, control de la vista; no esa "desinteresada" de la que habla Benjamin, tan efectiva para los desechos limpios del primer grupo de objetos *untados* de Jonfen, sino de una vista como la del depredador, quien vigila a su presa en el más metódico silencio y el más ágil movimiento, aunque sea paradójicamente el objeto, y no él, quien elija. No hay manera diferente para un personaje tan visiblemente limpio y ordenado como Jonfen, de obtener sus chicles masticados, sus frenillos y condones usados, no es como si fuera muy normal encontrar a un hombre de corbata hurgando la basura una tarde cualquiera, en busca de tremendos objetos.

Experiencia límite de ese ímpetu caótico que propone Benjamin para el coleccionista, quien no tiene una pasión por la colección, sino que es *tenido* por ésta. Una práctica de colección que nos ubica en un lugar salido de lo habitual en el que objetos insólitos por lo asquerosos, son sacados de *su* sitio y puestos en otro sorprendente: el espacio de la colección; manifestación de una verdadera necesidad de conocer, de escarbar y de ahondar en eso desconocido, a través del objeto. Práctica monstruosa, asquerosa, y a la vez, admirable y excesiva.

Recuperación piadosa de "la belleza formal latente en los desechos del hombre mismo" (Duque, 1997, p. 71), desafío a la corrosión del tiempo, a la corrupción de todo, mediante su total aceptación. Como el autor lo elabora: postura de muerte que remite al nacimiento;

polvo y moho que recuerdan el polvo que seremos, "todo el aroma del mundo [...] concentrado, toda sensación de velocidad [...] retenida" (Duque, 1997, p. 72), destello de mortalidad en un chicle masticado, en un pedazo de comida con hongos de años o en unos condones llenos de semen:

> Superstición pagana: llamada incitante del *caos acuoso*, del inicio liminar, del *transitus* entre vida y muerte. El secreto de las sirenas: no sólo las imágenes, también los conceptos se deforman y ablandan. También en ellos resuma su origen viscoso entre la linfa y la sangre. (Duque, 1997, p. 78)

Todos los objetos de Jonfen son retención de tiempo, éstos y los limpios; pero en los repugnantes, que sólo parecen tal después del detenido análisis, se constata la *latencia primigenia del caos* en lo humano, "Sacramentos de transgresión del bien y del mal", vida *residual*, como si los objetos de esta colección nos hicieran un guiño recordándonos que somos exitosos en esconderlos, pero no en hacerlos desaparecer totalmente, porque también somos eso que dejamos ir por la cañería.

Es curioso revisar la película y notar que sólo ante el análisis, causan verdadero asco los objetos de Jonfen, pues mientras se ve, eso que se muestra en la pantalla es sólo motivo de curiosidad y hasta de risa, ¿edulcoración en la narrativa o *transustanciación efectiva*?, en cualquier caso, presentación acertada de una colección ante la que otro tipo de acercamiento, produciría repulsión y alejamiento inmediato y, por lo menos, momentáneo de la historia... una caja de dientes, pelo de la ducha, moho: ¿Qué pensaríamos del vecino si supiéramos que recoge estos restos? ¿nos daría para juzgarlo como un loco asqueroso, y todos los adjetivos ofensivos que indiquen un alto grado de rareza? ¿o lo dignificaríamos llamándole coleccionista?

Objetos desacordes los de Jonfen, tocados por la fugacidad de la vida humana. Exigencia, empujón de los objetos a la búsqueda, al movimiento que espera encontrar la razón de esa huella desaparecida. Finalmente, fascinación con la pérdida, o seducción de la pérdida a la mirada del coleccionista, quien espera encontrar por el camino de los objetos visibles, acceso a lo invisible, a lo desconocido de sí.

CAPÍTULO III

Lista y los Objetos Lázaro

Figura VIII. Lista, interpretada en la película por Laryssa Lauret (Schreiber, 2005)

Cuando el Abuelo, Jonathan y Alex llegan a Trachimbrod después de una *muy rígida búsqueda*, encuentran un cultivo gigante de girasoles y un terreno solitario. Al fondo, en el horizonte, una mujer: única presencia humana que habita la única casa, en la que está el pueblo empacado en cajas. Alex celebra su encuentro pues identifica a esta anciana como Augustine, aunque después ella lo corrija presentándose como Lista, la hermana de la mujer que buscan y alguna vez amiga de Safran, el abuelo de Jonfen. Por un momento, parece que el viaje ha sido en vano, al no haber un pueblo para conocer, ni una Augustine viva que pueda hablarle al coleccionista del pasado que tanto ha perseguido; sin embargo, qué mejor encuentro que ese para todos los personajes.

La aparición de esta mujer es significativa por tratarse de un reencuentro importante para el Abuelo, pues ellos se corresponden de manera similar a la que se corresponden Alex y Jonfen, aunque a la inversa. Es decir, estos jóvenes que son tan diferentes, acaban teniendo en común más de lo esperado; no sólo la edad, sino incluso para efectos del libro, la vocación –ambos terminan siendo escritores– y en la película, la posibilidad de compartir incluso el pasado, pues de no haber sido por la guerra, habrían nacido –si es que la casualidad de su nacimiento se hubiera dado– en el mismo pueblo. También ambos comparten la construcción de su vida a partir de un silencio y un vacío de tradición al que han tenido que adaptarse, tomando de su alrededor lo mejor que han encontrado.

Por su parte, Lista y el Abuelo, parecen compartir la misma edad, y los dos, a su manera, representan la misma época: hacen parte de esa generación que ha callado por lo aplastante y abrumador de la experiencia de la guerra. Lista no logra narrar lo ocurrido, el trauma de la experiencia de la tragedia es un exceso evidente en las palabras incongruentes de la anciana. De no haber sido por la guerra, el Abuelo no habría llegado a Odessa, y tal vez, esta anciana entrañable y extraña, seguiría presentándose como Augustine y

sería incluso, la abuela de Jonathan. Esto, claro está, en el mundo de las posibilidades infinitas.

Lo interesante es la manera en la que los objetos se mantienen como hilo del tejido narrativo, adquiriendo más fuerza a partir del encuentro de los tres viajeros con Lista. El encuentro resulta ser una pieza clave para todos los personajes y un hallazgo culminante e inesperado: una última puntada. Por su manera de vivir y de atesorar los objetos de su pueblo –aspectos en los que me extenderé más adelante– ella es choque para cada personaje, como una luz dolorosa. En Alex, se presenta como esa primera mirada que se da al sol en la mañana; en Jonfen, como una lámpara con la que alguien nos apunta sorpresivamente a los ojos en medio de la noche; y en el Abuelo, como si alguien nos obligara a mirar el sol del medio día, sin la posibilidad de cerrar los ojos. Lista es la iluminación de los objetos, no como Jonathan, quien pone sobre éstos una luz, puesto que desde ella, la iluminación surge de los objetos hacia los personajes, de ahí su relampagueante aparición, como la irrupción de otro tiempo en el tiempo; como el otrora obrando en el ahora.

El encuentro con esta mujer es importante para el Abuelo porque en el pueblo que ella atesora, él reencuentra lo abandonado, lo negado y lo reprimido de sí. Lista es la única que puede dar cuenta del pasado del Abuelo Perchov, de lo que él ni siquiera puede hablar por encontrarlo profundamente doloroso.

Pero más que aquella mujer de pensamientos desordenados, son sus archivos los que hablan a este hombre y de él mismo; son éstos los que le miran, obligándolo a entrar en un juego en el que la huida de una vida que había pretendido dejar atrás –o más bien abajo, enterrada como muerta– se detiene. Con Lista y su pueblo archivado en cajas, todas las preguntas hechas y por hacer aparecen y se configuran para enfrentarse en el hallazgo de Trachimbrod, y el tiempo que en ellos resurge es emergencia de

luz invasiva a través de los objetos. Y es tal vez, la razón por la que esta parte de la historia se presenta, en el film y en la novela, como *La Iluminación*, en ambas con Lista y los objetos como detonantes explosiones de luz.

Lista, Augustine, Trachimbrod

Alex: We are searching for Trachimbrod.
Lista: You are here. I am it.

Lista, la mujer que Alex confunde con Augustine, es imagen vista a través de un vidrio con vaho: Personaje complejo y misterioso porque no hay perfil exacto que pueda armarse sobre ella en ninguna de las versiones de la historia. En la película, por ejemplo, Trachimbrod se encuentra en medio de un cultivo de girasoles, único en todo el paisaje del viaje. Allí, Alex se topa con Lista, quien se encuentra lavando ropa a la entrada de su casa de madera, en lo que parece un patio donde ropas blancas cuelgan y se mueven con el viento de un día soleado: una imagen *primordial*, llena de armonía.

Es como si Lista en la película, fuera puro fluir con su entorno, una criatura angelical, tierna, y a la vez estoica, que Liev Schreiber pinta como una anciana bondadosa, colmada de tranquilidad; organizada, cuerda, articulada, muy limpia, bien vestida, y de cabellos blancos cuidadosamente recogidos; como si su aspecto fuera prueba de su dignidad. Por eso cuando se presenta como Lista, para corregir la equivocación de sus visitantes que insisten en llamarla Augustine, Perchov, Jonfen y el Abuelo, le creen, así como quien ve la película; porque es tal la aparente cordura de esta mujer y su coherencia para hablar, que es imposible sospechar lo contrario.

Al respecto, en entrevista con Rebecca Murray, Schriber (2015) habla detalladamente de su elección del cultivo de girasoles para la película; escena con la que el director buscó una imagen surrealista, acorde con la narrativa de la historia literaria. Los girasoles serían entonces símbolo de bienvenida, y la sola imagen, señal de que todo el viaje, por más largo y difícil que hubiera sido para los tres hombres, había valido la pena.

Conseguir la escena, sin embargo no tuvo nada de surreal; primero porque encontraron las dificultades que un cultivo de girasoles presenta por tener una duración máxima de semana y media, y después, debido a que por su movimiento con el sol, el encuadre hacia la cámara se hace difícil de obtener. Sin embargo, como podemos verlo, se logró.[56]

La importancia de nombrar la fortuna de esta imagen yace en la relación entre los girasoles y el tiempo, no sólo esa dificultad que implicó para el equipo de grabación, sino el significado que puede tener en el viaje de Alex, Jonfen y su Abuelo, el encuentro con un campo de girasoles como hermosa coincidencia, y como representación de una luz que los señala como el sol; además de la aparición repentina que da lugar a la *memoria.*

En *Syllabus of Certain Topics of Logic*, Charles S. Peirce (1903) habla precisamente de los girasoles para explicar la relación triádica dada entre el signo emanado por un objeto, en relación a un tercero interpretante. Desde este planteamiento S. Peirce, se acerca a esa imagen que debe

56 Finalmente, el director optó con su equipo cinematográfico, por cultivar su propio campo de girasoles, que resultó un experimentó exitoso, gracias al cual fue posible las majestuosas escenas con los girasoles. **Schriber** (2015) **dice: [Production designer] Mark Geraghty and [producer] Tom Karnowski came up with the idea, "Why don't we grow our own?" As if it was that simple and all of us film types with our green thumbs were going to grow sunflowers.**
We rented this colossal, huge field, and Matty went out into the field and took a compass and followed the trajectory of the sun. He used an almanac and he found the week we would probably be shooting that sequence. [...] So we shoot for about a month and a half and I forget about the sunflowers and one morning they drive me to the set to take a look at the field and they were all smug and smirking because they know what they've got. I'm convinced that, "Okay, st, I've got to be ready to replan this."" (p.1)**

estar presente en la cosa para que pueda entenderse como objeto. En su propuesta semiótica, los girasoles serían *representamenes* del sol en la tierra, signos de luz, pero no de cualquier luz, sino de la que permite la vida, la más potente y a la vez, la más peligrosa de todas. El girasol puede entenderse también, como máximo signo de una incansable búsqueda que no llega nunca a su fin, entendiendo que su fin sería un sol del que obtiene luz y calor pero no cercanía, lejanía que, por tanto, mantiene la vida de esta flor.

Encontrar la casa de Lista en medio de este paisaje, cambia también la perspectiva de la mujer que se encuentra en un cultivo de maíz, como ocurre en la novela, ya que la hace menos sombría, más relacionada con la luz de los objetos que atesora en su casa, anunciada desde los girasoles; plantas que mientras vivan, no perderán al sol como su guía, y estarán por tanto de frente a lo enceguecedor, a lo difícil de ver por el hombre, pero imprescindible para estas flores.

Lista como los girasoles, se mueve en torno a la luz que emanan los objetos pilares para su vida; objetos a los que pocos como ella, serían capaces de acercarse –¡y con qué consecuencias!–, y más pocos aún estarían dispuestos a atesorar. Movimiento de paradójica quietud, pues Lista, por estos objetos que saca de la tierra, no pudo ni podrá salir nunca de su pueblo empacado en cajas; así como los girasoles, cuyo tallo permanecerá atado a la tierra.

Por otro lado, la complejidad literaria de este personaje es un reto para el lenguaje cinematográfico; tal vez por el despliegue amplio, difícil para los tiempos de la película, que se necesitaría si se quisiera asemejar el personaje de la película al del libro. Además, el momento de la llegada a Trachimbrod y el encuentro con esta mujer, constituye un acontecimiento que la narrativa de la película, por tratarse de una elaboración estética desde la perspectiva de ese Alex chiflado, no hubiera podido mostrar sin hacer un quiebre raro, inadecuado para transmitir la densidad del personaje literario.

De todas maneras, en cualquiera de las dos versiones, encontrarla a ella es encontrar a Trachimbrod, en eso han sido exitosos los personajes (*I am it*, dice ella); pero la mujer angelical de aura tranquila presentada por Schreiber, no coincide con la imagen de la mujer verdaderamente afectada por la guerra, construida en la novela. De todas maneras, se supone la decisión del director por hacer de este personaje un ser atrapable en su nombre y en su historia, por las facilidades narrativas que esto supone; aunque esta decisión constituya un quiebre categórico, pues la versión literaria de Lista se aleja bastante del personaje aparentemente cuerdo y estoico recreado para la película. Aclaro que su cordura es aparente, pues en realidad la locura en el personaje fílmico está ahí, sutilmente, en pequeños gestos y preguntas que revelan a una mujer descolocada pero apacible, y detenida en otro tiempo al que se apega por medio de su práctica salvadora de objetos enterrados cerca al río de su pueblo vacío; ella habla claramente, coherentemente de cosas que en el contexto resultan absurdas pero comprensibles: preguntar por el final de la guerra o asustarse con el sonido del carro del Abuelo.

Para el personaje literario en cambio, la locura tiene otra tonalidad, porque a esta mujer le falta un pasado sólido que la respalde cuando se niega como Augustine, y la historia que cuenta es confusa. Ella aunque se presente como Lista, es capaz sin problemas, de contar el asesinato de una Lista a manos de los nazis, mientras Augustine malvive, gracias a la muerte del bebé que lleva dentro; el mismo bebé que ella debe ir a cuidar y con el que se disculpa para retirarse.

Lista, la del libro, de la que nunca terminamos de saber si es Augustine, pero a la que respetamos como al Abuelo, su decisión de ser otra, es difícil de abordar porque nunca permite certezas. Ella, como el Abuelo, ha renunciado a su pasado y se ha construido como otra persona, pero él ha desertado para poder seguir cuerdo, y ella lo ha hecho buscando razones para seguir viva; por eso se entiende que la cordura resulte tan impensable para esta mujer.

Sin dejar de ser la de ojos azules, dedos delgados y grandes huesos vista en la película, Lista, en su versión literaria, aparece como un golpe de realidad para unos personajes cómicos de rasgos a veces caricaturescos; y no porque el personaje fílmico sea menos verosímil, sino porque para una experiencia catastrófica como la vivida por esta mujer, se hace más creíble el cuadro que Jonathan Safran Foer, el escritor, pinta para ella[57]: una mujer de canas largas que arrastran consigo el polvo, sonriente aunque sin dientes, algo coja, y que viste al parecer, sólo ropa *mugrienta blanca* llena de manchas, como la retrata Foer (2009) a través de Alex:

> Primero debo describir que Augustine caminaba de manera muy poco usual, lo que quiere decir que iba de aquí para allá con gravidez. No podía ir a otra velocidad que no fuera la lentitud. Era como si tuviera una pierna defectuosa. (Si en aquel momento lo hubiéramos sabido todo, Jonathan, ¿habríamos entrado igual?)" [58] (p. 150).

Una persona frágil: "No era ya casi una mujer, [...] parecía que pudieras volarla de un soplido" (Foer, 2009, p.159), dice Alex para rematar, en la dura descripción de la mujer que acaban de encontrar.

El entorno de la Lista literaria, es también decisivamente diferente; mucho más acorde con la realidad de un personaje aislado de la sociedad que ha sobrevivido durante años a la experiencia límite del exterminio de su pueblo y al asesinato de los más queridos, y que además, ahora enfrenta el fin de su propia vida.

La única casa en pie de Trachimbrod, es también de madera como en la película, pero se cae a pedazos, tiene ventanas rotas, y afuera, a su alrededor, las prendas de adultos y bebés no hacen una coreografía con el viento de un día soleado, sino que yacen en el suelo "como si estuviera vistiendo a un hatajo de cadáveres invisibles" (Foer,

57 Sin que esto signifique sacrificar la narrativa surrealista presente en la novela de Foer.

58 En efecto, la cojera de la mujer tiene una explicación directamente relacionada con la guerra y el pasado de los Abuelos de Alex y Jonfen.

2009, p. 150). Lo que indica que esta Lista lava, pero nunca sus propios vestidos; por eso Alex antes de entrar, concluye que debe ser una casa con muchas personas, y en ese orden de ideas, una casa, además, muy pobre.

Cuando Alex llega a la casa de Lista, ella no se encuentra lavando ropa, y está en cambio, pelando mazorcas: "Era muy vieja, y estaba pelando una mazorca de maíz. Había mucha ropa arrojada por el suelo del patio. Estoy seguro de que se estaba secando después del lavado, pero estaba dispuesta en formas anormales" (Foer, 2009, p.158).

Rosa-Àuria Munté Ramos, en su tesis doctoral *La ficción sobre el Holocausto: silencio, límites de representación y popularización en la novela Everything is Illuminated de Jonathan Safran Foer*, llama la atención sobre esta acción, y la clasifica como símbolo de redención, al tratarse de un fruto cuyo cultivo se ha renovado milenariamente, y en este caso, un cultivo que ha protegido una sola mujer en un vasto terreno: Producto inmemorial que da acceso al recuerdo, pues "pelar la mazorca es como acceder a los recuerdos del pasado, ocultos por el paso del tiempo." (Munté, 2011, p. 344).

Casi como si en la acción de pelar la mazorca, la anciana le comunicara al coleccionista el acceso que ella tiene a eso que él ha estado buscando toda la vida; y también puente a esa excavación que Benjamin recuerda del coleccionista en las anticuarias de los pasajes, o en el desembalaje de su biblioteca, como búsqueda de recuerdo o el recuerdo del momento conservado en el objeto. La anciana, en efecto, después de quitar las hojas y las sedas de la mazorca, se dispondrá a pelarlas y almacenar el maíz, haciendo de un fruto seco, fuente futura de vida, por mantenerlo para semilla.

Munté señala la importancia del maíz como símbolo milenario de fertilidad y renovación al tratarse de un cereal que se madura y se seca, para permitir el resurgimiento del fruto del que proviene de

manera mágica, en primavera, "poderoso símbolo de resurrección" (Munté, 2011, p. 344). Imagen que además remite al encuentro de la propia Lista, quien podría estar muerta, o podría no haberse encontrado nunca; aunque suceda lo contrario, como un milagro para los viajeros, pues con ella y con eso que almacena en su casa, han *resucitado* historias que parecían enterradas, y que se han hecho, gracias a su labor, accesibles para los demás personajes:

> Pelar la mazorca es como acceder a los recuerdos del pasado, ocultos por el paso del tiempo. No es casual que cuando Alex la encuentre esté pelando una mazorca de maíz, porque ella es la clave para que él acceda a los recuerdos secretos de su abuelo. Además, está rodeada de objetos que nos sugieren el pasado (la ropa en el suelo), y en la novela Alex y Jonathan pelan de nuevo las mazorcas de maíz cuando se intercambian recuerdos de sus respectivos abuelos (Munté, 2011, p. 344)

Hacer énfasis en esta acción es revelador, porque con un solo segmento y gracias a la descripción de la vida del personaje, sin descubrir todavía su trabajo con los objetos, es posible deducir el peso importante de una mujer que a pesar de su edad, continúa a cargo de trabajos y labores que le conceden la dignidad que su aspecto le niega. De ahí que Munté llegue a compararla incluso con Deméter, la diosa griega de la agricultura, o con Osiris, el dios egipcio de la resurrección; ambos, figuras protectoras, vistas en Lista cuando se ocupa del maíz, pues así se anuncia su papel como guardiana de la memoria; pero no como protectora de vida o imagen de fertilidad –su descripción me respalda–, sino como redentora de muerte, porque sus objetos, a excepción del maíz, no podrán ser replantados para dar vida; es decir, podrán ver la luz de los vivos, pero recordando muertos y presentándose como muerte.

Testimonio y acontecimiento

Por otro lado, entregar a esta anciana la responsabilidad de un cultivo y la acción específica de la mazorca, tan demorada, difícil y parecida a la práctica complicada de excavar y arrancar, puede conectarse con la dificultad que para ella misma significa dar cuenta de su pasado a través de las palabras, prueba de lo que Munté (2011) define como "dificultad para acceder al testimonio" (p.276) que en Lista, se convierte en imposibilidad de hacerlo coherentemente a través de palabras, pero en persistencia gracias a los objetos; es decir, Lista no puede hablar de su pasado, aunque lo poco que diga sea a veces invaluable, pero lo intenta y lo logra con su archivo del pueblo; por eso nadie en todo el camino puede indicar a los viajeros dónde está Trachimbrod ("los ucranianos [...] no quieren que se revuelva más en el pasado y [...] pretenden olvidar el exterminio" (Munté, 2011, p.277)); mientras Lista, la víctima y la recolectora de objetos, es el camino que conduce al encuentro de la tragedia que significa Trachimbrod.

Y es comprensible su dificultad para hablar con sensatez, dado que tanto el Abuelo como ella, fueron testigos de un acontecimiento que supera toda capacidad imaginativa, pero ambos lo vivieron y lo asimilaron de maneras distintas, como mejor pudieron. Después de todo, ¿Cómo lidiar con el paisaje después del exterminio?

Desde la perspectiva de Déotte en *La época de los aparatos*, es posible conceptualizar el exterminio de un pueblo como Trachimbrod (y el de cualquier otro pueblo) como un acontecimiento, por el carácter incisivo en la continuidad temporal de este suceso; poder de corte temporal que obliga a la pausa, al congelamiento y al silencio: fuerza definidora de época, entendida como "punto de detención, interrupción, cesación [...] suspensión del juicio, estado de duda" (Déotte, 2013, p. 29). Perplejidad como única reacción inicial, posible para los testigos y las víctimas.

Ante el padecimiento de una tragedia que implicó la marcha hacia la muerte, el sufrimiento y el infierno, la salvación azarosa de un personaje como Lista, se presenta como otro plato difícil de digerir. Por eso, el deseo de olvido y la dureza de un personaje como el Abuelo puede resultar entendible como respuesta ante el acontecimiento de la guerra; en contraste con la también comprensible reacción de Lista, que es de aislamiento, desequilibrio y confusión. Casi como el gesto del Ángel de la Historia visionado por Benjamin en un dibujo de Klee, en el cual me dentendré más adelante.

Entender la huida del Abuelo y el deterioro mental de Lista, es entender, según Déotte, el poder performativo del acontecimiento, constatable en la imagen de las cajas de esta mujer, o en la imagen imborrable del hongo producto del bombardeo atómico sobre Hiroshima y recordatorio constante de la fragilidad de la vida del hombre, gracias a la maldad del mismo hombre; o las técnicas de persuasión con las que los nazis hacían caminar con esperanza –casi con deseo- a sus víctimas, hacia las cámaras de gas.

Lista es la puerta al pasado, la única posibilidad de hablar sobre la tragedia después de haberla padecido, el camino para darle cara a la catástrofe con sus maquinarias; aunque eso implique un estado de reposo y mutismo, que lejos de indicar tranquilidad, es muestra del estadio desconcertante en el que se ha entrado, momento vaciador de palabras al que se refiere Walter Benjamin en *Experiencia y Pobreza* cuando habla del mutismo de los soldados que regresan de la guerra, enmudecimiento producido por la magnitud de la atrocidad. Y tal vez allí brille también la fuerza del único personaje por medio del cual es posible hablar de lo innombrable; hablar sin hablarlo, porque ¿cómo? El Abuelo y ella son hijos de la época de la desaparición, o como la llama Déotte, la época de la desaparición como acontecimiento, y por lo tanto, de la época de la barbarie sin testigo: "¿Cómo atestiguar en directo un bombardeo atómico?" (Déotte, 2013, p. 32) ¿Cómo atestiguar la muerte de los más queridos, la desaparición de todo lo familiar, de todo lo conocido?

Esa es tal vez la razón de la crudeza encarnada por Lista, lenta en su cojera pero de ritmos acelerados en sus relatos delirantes, en los que se percibe todavía la frescura de sucesos que parecen haber acontecido apenas unas horas antes de relatados un tipo de herida profunda que puede permanecer latente más allá del tiempo.

La condición de víctima de Lista –y del Abuelo– prevalece aún después de haber sobrevivido a la guerra; y es que 15 o 45 años pueden resultar insuficientes para enfrentar el grado de miseria y maldad al que son expuestos los hombres en las guerras. Su condición de víctima prevalece aún después de haber cambiado de nombre, incluso de ciudad y de historia; por eso su capacidad de hablar será siempre pasional, oscura y difícil; lo significativo aquí es que este tipo de texturas discursivas en obras como *Everything is Illuminated*, permite constatar la incapacidad del testigo para atestiguar el acontecimiento mientras éste tuvo lugar[59].

Lista, esa mujer que excava, que reúne en montañas de objetos su pueblo desaparecido, es también encarnación del Ángel de la historia, "impresionado por una carga afectiva errante, no inscripta" (Déotte, 2013, p. 33). Figura conceptualizada por Benjamin desde 1921, cuando adquiere el Angelus Novus, dibujo de Paul Klee[60], y comienza una elaboración alrededor de esta imagen. Dicha reflexión inicia por los estragos de la Primera Guerra Mundial, acontecida en la primera década del siglo pasado, que constituían una escisión rotunda para un mundo confiado en las tradiciones, la humanidad y la historia; y

59 Lo que Déotte comenta recordando a Freud : "cuando eso llegó, el testigo no tenía la capacidad de atestiguar; cuando la tuvo, cuando pudo inscribir el acontecimiento, la cosa había pasado desde hacía largo tiempo" (Déotte, 2013, p.31)

60 Paul Klee, el artista alemán nacido en Suiza, después de haber servido como soldado para Alemania en la primera guerra mundial, inicia, para 1920 una nueva etapa en su proceso creativo, donde persigue un estilo y define una serie de ideas alrededor del arte y lo que es ser artista. *Angelus Novus* es importante por ser tal vez la primera de casi medio centenar de figuras mitológicas que Klee dibujó durante el resto de su carrera y por corresponder a la renuncia por parte del mismo, a la idea de arte como representación. Esta obra para Benjamin, más que una propiedad –la única monetizable para el final de sus días-, sería para el judío, una compañía continúa, un catalizador para el viscoso material de la realidad y un paradigma para el pensamiento.

por tanto, un mundo que debía revisarse y replantearse después del silencio dejado por la catástrofe, gracias a la cual, paradójicamente, pudo darse un despliegue técnico antes desconocido para el hombre.

Fueron necesarias y suficientes dos épocas con el dibujo para la elaboración de una reflexión que se formaliza definitivamente en *Tesis sobre la filosofía de la historia* (Über den Begriff der Geschichte), finalizada en 1940; en la que Benjamin problematiza la actualización del tiempo histórico y lo que los hombres habían definido como progreso, puesto en paralelo con los estragos de la guerra y con lo que el autor alcanzó a visionar como el advenimiento de una tragedia, peor incluso que la primera, gracias al triunfo del creciente nacionalismo en Alemania.

Benjamin puso el dedo sobre modos de registro de la historia que pretendían el tiempo como figura continua, homogénea y totalizable, y planteó por esta vía, una alternativa para pensar un tiempo diferente al del progreso: un tiempo esperanzador, vacío de causalidades e inasible, pero relampagueante y posible. Y esto, en gran medida, gracias al dibujo de Klee, en el que Benjamin ve un ángel aturdido, impresionado y paralizado.

Benjamin pone en diálogo la referencia talmúdica de la cual proviene el *Angelus Novus*[61] y su contexto epocal; y lo *salva* de la desaparición instantánea a la que está predestinado por cuenta de la tradición talmúdica, donde se habla de este tipo de ángeles como una legión cuyos miembros son creados en cantidades inimaginables para disolverse, después de cantar su himno ante Dios.

El *Angelus Novus* entonces, no teniendo la muerte como fin, no goza tampoco de un destino favorecedor, pues su permanencia será

61 Benjamin nombra en la *Presentación de la revista Angelus Novus* a dichas figuras celestiales, que nacían constantemente y tenían la labor de servir a Dios, cantando un himno tras el cual morían. Benjamin toma entonces la lectura manifiesta que puede hacérsele a la imagen y la re-crea al decidir que uno, de la ingente cantidad de ángeles nuevos, va a permanecer para observar qué es lo que se renueva tras la muerte de los demás ángeles de su especie.

una a la que se ve obligado por un huracán enviado desde el paraíso que lo empuja hacia el futuro, al que éste da la espalda por estar de frente al pasado, en el cual ve una "humanidad acreditada en la destrucción" (Benjamin W. , 2007, p. 376). Tal como Lista, que parece más una criatura *condenada* a vivir; ser perturbado que no pierde nunca el aura angelical que le impide a los demás personajes, verla en la severidad de su miseria.

Lista está destinada a encontrarse de cara al pasado que unos han visto como simple *cadena de datos,* pero que a sus ojos, se presenta como una montaña de *ruina sobre ruina* (tal como lo ve el Ángel) en inmutable y acelerado crecimiento: una catástrofe que llega al cielo de su pequeña casa: constatación del fracaso del progreso como acontecer sistemático, camino lógico e historia registrada en libros, paso adelante y escalera que desaparece a su paso.

Por eso, para los demás personajes, llegar a la casa de Lista, implica la obligación de reconocer que el pasado no es un suceso meramente gramatical, cuyos archivos se completan como tiempos homogéneos y vacíos, en los que la consecución de sucesos, permiten pisar la otra grada, llegar al piso siguiente sin saltarse.

Jonfen, el Abuelo y Alex, descubren en los objetos atesorados por Lista, que la historia del progreso como pretensión del poder de la humanidad y como presencia unificada, es el acallamiento de personajes como ella, el saqueo a su cultura; en palabras de Benjamin, su supresión de las páginas de la historia y la justificación para la barbarie…por eso fue tan difícil encontrar un pueblo 'sepultado' que ni siquiera aparecía en un mapa actualizado, un lugar del que ningún vecino pudo dar noticia. En este sentido, los objetos de Lista tienen la claridad que le falta a ella, al tiempo que constituyen una posibilidad de redención para los que no remaban en las barcas del atrofiado progreso, y de quienes no pudieron hablar, no por parálisis, locura o perplejidad, sino por muertos, y más que muertos, por desaparecidos.

Los objetos de Lista son ruinas, única evidencia certera de la desaparición, prueba de una angustia que no acaba con el fin de la guerra, porque su dolor –el de las víctimas, vivas o no- sigue presente en el mundo, escondido bajo la tierra o corriendo con las aguas, pero gritando para reclamar su puesto en las páginas de la historia como algo más que una cifra.

Lista protege un cultivo, sí, eso es lo que indica que Alex la encuentre pelando maíz, y en ese sentido, protege de alguna manera la vida –la suya, la del futuro de esa planta–; pero también protege la memoria de los muertos de Trachimbrod, y esto se comprueba por las ropas allí secándose, que como se descubre enseguida, no es lo único que ella protege, clasifica y atesora, constantemente.

No obstante, para Alex y los demás personajes, esta lectura no es posible inmediatamente, debido a que la anciana aparece como una presencia extraña, ante la cual su juicio, sólo puede hacer en un principio, señalamientos pobres en relación a lo que ve: Como ella era delgada, su ropa sucia y su aspecto descuidado, ella debía ser pobre, más aún si en esa casa los que habitaban eran tantos como lo indicaba la ropa que se secaba en el suelo; además: "toda la gente que vive en pequeños pueblos es pobre, pero ella era más pobre aún. No había ninguna duda al respecto por lo esbelta que era y por los rotos de toda su ropa" (Foer, 2009, p. 150), dice Alex.

También era indudable para el joven ucraniano que se trataba de Augustine, la mujer de la fotografía, por los ojos azules y resplandecientes que lo miraban hundidos en la cara de la anciana: "Fueron sus ojos los que me hicieron comprender que era, sin cuestión, la Augustine de la fotografía. Y, viendo sus ojos, estuve seguro de que había salvado al abuelo del héroe, y probablemente a muchos más." (Foer, 2009, p. 190). Aunque pronto se arrepienta y decida creer a la mujer que insiste en identificarse como Lista; incluso cuando el abuelo le reclama por la verdad, que es más su necesidad de verdad, que la realidad asumida por la mujer:

> "Aquí. Usted es esta chica." Augustine movió la cabeza y dijo: "No, esta no soy yo, yo no soy ella". "Es una fotografía muy remota", me dijo el abuelo, "y ella ha olvidado." Pero yo ya había admitido en mi corazón una verdad a la que el Abuelo no permitiría el paso. Regresé el dinero al héroe. "Usted conoce a este hombre", dijo, no inquirió. "Sí", dijo ella "es Safran." "Sí", dijo él, mirándome a mí y luego mirándola a ella. "Sí. Y está con usted." "No", dijo ella, "no conozco a los demás. No eran de Trachimbrod" (Foer, 2009, p. 193)

Por eso preguntarse por esta mujer como un ser unitario y definible, comienza a ser un asunto conflictivo y hasta irrelevante. Parece que no es tanto preguntarse por quién o quiénes sea ella, sino más bien por su labor con relación a los objetos; desde ese sacar maíz de la mazorca, hasta lo que revela cuando invita a los viajeros a pasar a su casa; y tal vez desde allí, plantearse preguntas por todas las figuras y todos los roles que encarna, y que la ponen al otro lado del río en el que está de frente con los demás personajes.

Y es que Lista es motor encendido cuando declina la esperanza de los personajes por la búsqueda del pueblo: Ella es coordenada, por eso deben encontrarla a unos cincuenta metros de Lutsk según el mapa de Jonathan; también es un pueblo, la historia, el testigo y la evidencia... la gran excusa para la *rígida búsqueda* emprendida por Alex, su Abuelo y Jonathan. El objetivo superficial de todo lo que sucede, pues su encuentro sería el fin del viaje, y supondría saldar deudas con el pasado para el judío americano, terminar de prestar un servicio para la familia ucraniana: (¿)tranquilidad (?) (¿)respuestas(?).

Después, su condición incógnita durante toda la historia –porque ni cuando la encuentran se resuelve-, es también vital; pues sin ella como excusa, como punto de llegada, tampoco existirían las historias inventadas en el libro por Jonfen, ni la revelación del pasado del Abuelo, con quien ella misma comparte muchas características; o el descubrimiento que Alexander hace con nosotros, de la importancia de los objetos como evidencias, como posibilidad de preguntas y respuestas.

Lista es puente único hacia el pasado, ganancia de otro tiempo para el presente, así sea sólo como destello.

La casa de Lista: El archivo –¿la colección?–: Trachimbrod

Dos habitaciones, eso es la casa de Lista según Alex: Una, llena de ropa y zapatos en diferentes tallas y modelos; la otra, repleta de cajas rebosantes de objetos, y rotuladas con palabras como: *Bodas y otras celebraciones, Confidencial: Periódicos / Diarios / Libros de Esbozos/ Ropa Interior, Pelo / Espejos De Mano, Poesía / Uñas / Peces, Ajedrez / Reliquias / Dormir / Dormir, Medias / Tazas De Kiddush, Agua Ensangrentada , Plata / Perfume / Rueca, Relojes / Invierno, Higiene / Carretes / Velas, Patrones / Gafas, Oscuridad, Muerte Del Recién Nacido* y una última en la montaña de objetos, llamada *Polvo*[62]. En los dos espacios, todos los pedazos de pared sin cubrir todavía por las cajas, están colmados de fotografías de muchas y diferentes personas; de ahí que nuestro *humilde traductor* haga un cálculo rápido y razone que todas esas cajas y todas esas fotos, son prueba de la multitud que ha vivido allí[63].

Esta mujer canosa y perdida, revela en algún momento de la historia, cómo para llenar sus cajas, ha debido seguir un procedimiento similar al de escarbar la mazorca para extraer el maíz: ella ha excavado la tierra cercana al Brod –el río del pueblo–, desenterrando los objetos que los habitantes de su pueblo quisieron proteger de la desaparición en la guerra: Trabajo arqueológico de excavación – que nos regresa al buen Benjamin – entregado al tacto que pide clasificación, y que termina en el archivo que es su hogar. *Re*greso a los objetos, y aproximación a su pasado, tarea que da posibilidad de redención a lo archivado como testimonio de la catástrofe; es decir, a los objetos como materia capaz de decir muchas veces, más que las víctimas.

62 En la película: *Bodas y otras celebraciones, Plata, Molinillos de viento, Perfumes, Diarios, Libretas de dibujo, Ropa interior, Juguetes de madera, Gafas, Menorás* y también *Polvo*, entre otros.

63 "Toda la ropa y las fotos me hicieron razonar que en esa habitación habían vivido al menos cien personas" (Foer, 2009, p. 188).

Es por esta descripción que en la película, Alex también razona, como los espectadores, que Jonfen ha encontrado algo así como su media naranja, aunque no en el sentido romántico, sino en el sentido vocacional: por fin una persona que se le asemeja por lo que atesora –*She's also a collector*, dice Perchov–, pues ella como Jonfen, descubre el valor de los objetos de desecho, en su condición de náufragos. Por esta razón, los defectos de los objetos, sus anomalías, su inutilidad, la evidencia del tiempo en éstos, no socavan su carácter ni el del archivo de Lista.

Perchov parece comprender por fin, la motivación de Jonfen para recoger pedazos de papa cocida en bolsas herméticas o pedazos de tierra durante todo el camino; y en ese estado de comprensión, que es su iluminación, el encuentro con Lista para este personaje supone un quiebre definitivo en la relación con su Abuelo y con la vida que llevaba hasta entonces. Por primera vez, las razones que lo validaban, que le enorgullecían, aparecen ante él como motivos de vergüenza.

Llegar hasta Trachimbrod y escuchar a Lista balbuceando historias de horror, es un corte definitivo con la sensación de nadar en dirección a la corriente, con ese remar en conjunto hacia la tierra prometida, que es para Alex, Estados Unidos. Nada valen los *carros musculosos* o la montaña de dólares, imaginadas por Perchov; nada valen las cosas o el desarrollo tecnológico al encontrarse frente a la montaña de cajas que llenan las *dos habitaciones* ocupadas por Lista. El progreso, como ese remar en conjunto por la satisfacción ingenua que produce el sentirse parte de algo, es abortado para Alex, quien descubre la vergüenza de sus sueños y de su proveniencia, en presencia de la anciana. Ante la imagen de esa mujer, de ese pueblo comprimido en cajas, Alex ve claramente el patetismo que existe en su chifladura por un país desconocido por Lista; o el sinsentido presente en el orgullo por su ciudad:

> "de dónde eres?·, preguntó. Esto me avergonzó. Roté en la cabeza qué decir, y al final terminé con la verdad. "Odessa", dijo, y desplazó

> los pelos que tenía delante de la frente a otro lugar detrás de la oreja. No fue hasta ese momento que percibí que sus pelos eran tan largos como ella" (Foer, 2009, p. 151)
>
> "¿Él no habla ucraniano?", preguntó ella. "No", le dije. "¿De dónde es?" "América." "¿Eso está en Polonia?" a duras penas pude creer que no supiera qué es América, y debo deciros que esto la hizo aún más hermosa ante mis ojos. "No, está muy lejos. Vino en avión." "¿En qué?" "En avión", dije, "por el cielo". (Foer, 2009, p. 191)

Perchov experimenta desde el principio una serie de sentimientos que lo afectan, por poner en conflicto todas las construcciones que él había hecho para validar la vida que tenía y quería: Lista no era una mujer voluptuosa, ninguna como ella había aparecido en las páginas de sus revistas o en su televisor, ni se parecía a las mujeres con las que él soñaba y alardeaba; sin embargo, era indiscutiblemente bella, a pesar de la descripción que él mismo daba; ella era para él "realmente hermosa, como alguien a quien nunca conocerás en verdad, sólo en sueños, como si fuera demasiado buena para ti." (Foer, 2009, p. 191)

Por otro lado, Alex descubre que 'pobreza' no es un término adecuado para referirse a la austeridad en la que vive Lista, quien por lo demás, lo saca rotundamente del mundo de las cosas y su anhelo, al descubrirse como una recolectora de objetos de Trachimbrod; una preservadora de la memoria de un pueblo desaparecido en la guerra y conservado fragmentariamente bajo la tierra, redimido en sus cajas y en sus cajones. Hará falta recordar el chasquido de dedos que significa para el joven ucraniano encontrarse en una casa donde los objetos parecen infinitos, pero las cosas contadas: sólo una cama, una silla, una mesa, pocas ollas; lo necesario para poder continuar con su compromiso, que es el de salvaguardar la memoria de Trachimbrod. Ella, la que no acepta el dinero que quieren darle porque no tiene ningún sentido para su archivo, ni uso para su cotidianidad, es quien pone a Alex frente a la gran pregunta por su manera de existir, de vivir y de soñar, porque ve posible la vida de una persona sin el exceso de

Figura IX. El archivo de Lista en la película (Schreiber, 2005)

sus pretensiones materiales, capaz de vivir en un medio construido por ella, y de estar en un tiempo que ha creado para sí: Lista ha reinventado Trachimbrod para mantenerlo, lo ha contenido en cajas, en caso de la visita de otros, ellos, o cualquiera capaz de llegar a buscarlos.

Y no sólo Alex. También el Abuelo se encuentra tan afectado por el encuentro, que se obliga a deshacerse de sus lentes, y a ver. Lista lo hace enfrentarse con lo que creía desaparecido, con eso que había querido enterrar y que ella, una vez más, como si de sacar y secar maíz se tratara, había extraído del fondo sin mayor complicación. Alex ve temblar las bases del sueño americano y su idea de progreso, ante la que se pregunta el precio de ese remar en conjunto, y por primera vez, da con las palabras adecuadas para indagar por el pasado de su Abuelo, por ese cerrar de ojos y ese silencio que él tuvo que asumir para poder continuar: ¿Qué hay que callar para poder seguir remando en las barcas del progreso?, eso es lo que pregunta el joven traductor.

La iluminación acá es descubrir la historia, muy a la manera de Benjamin, como un cómplice de la catástrofe cubierta con el velo del progreso, y reconocer en cada uno de los documentos oficiales de la historia, una constatación de la crueldad humana, pues "Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie. E igual que él mismo no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión en el que pasa de uno a otro" (Benjamin, 1973, p. 7). La catástrofe apodada como progreso, se descubre ante los ojos de Perchov como la continuación de las miserias humanas, a pesar del tiempo, las generaciones y los avances técnicos. La iluminación, fue también para los tres viajeros, el abandono de la comodidad que da nadar con la corriente, para empezar a encontrarse de cara con los nudos y el horror, pero también manteniendo la esperanza, en la que un nuevo tiempo sería siempre posible –ese que se construye asumiéndose como bárbaro y haciéndose cargo del pesimismo–, desde el intercambio epistolar de los dos jóvenes, o las posibilidades inventadas por Perchov para sí, en sus cartas y en la narración que entrega de la historia.

Cuando Perchov identifica a Lista como coleccionista, vale la pena decir que Jonathan sí encuentra en esta mujer un aliado; casi un vínculo. No sólo porque conocerla signifique encontrar a una persona capaz de valorar los objetos a pesar del tiempo, a pesar de su apariencia, de su desgaste, o precisamente, por eso; sino además, porque encontrarla es encontrar otra judía en un país donde fueron todos exterminados, encontrar una vegetariana –Lista se disculpa por no tener carne para ofrecer–; y finalmente, encontrar un vínculo familiar: ella como él, conoció a su abuelo, y sin importar que se trate de Lista o de otra, esta mujer podía darle noticias de su familia, noticias de su vida. Sin embargo, Perchov se equivoca cuando la llama *coleccionista*, pues precisamente la mirada y la relación que tiene Lista con los objetos, la aleja profundamente de la práctica de Jonfen; puesto que ella no colecciona, y sus objetos se parecen poco a los de Jonathan; además –punto importante– el coleccionista tiene su búsqueda en el recuerdo, diferente a la memoria salvaguardada por Lista, dos búsquedas de pasado, sí, pero distintas.

Por un lado, el motor de Jonfen es lo desconocido y lo que le ha sido vedado; de ahí que emprenda un viaje como el de Colón, a un lugar que no sabe si va a encontrar, y con igual persistencia –¿cómo irse hasta el otro lado del mundo, y devolverse sin encontrar Trachimbrod?–. Jonfen sin saberlo, hace una búsqueda de *memoria involuntaria* a través de prácticas que apelan al recuerdo, diferente a la memoria, y que difícilmente lo llevaran a colmar su insatisfecho deseo por conocer el pasado (lo que no desestima el gran valor de su trabajo o su colección). Mientras, por otro lado, Lista salvaguarda la memoria para otros que lleguen a buscar el pueblo en objetos que no sólo conoce, sino que espera: ella sabe lo que busca y sospecha lo que encontrará. Los objetos para ella no están en el campo de la *memoria involuntaria* deseada por el coleccionista, pues sus encuentros pueden ser registrados en el recuerdo; por eso puede archivarlos y hablar de ellos con la certeza que le falta para hablar de su propia vida.

También parece que Jonfen y Lista compartieran en ambas prácticas, la arbitrariedad aparente en su manera de organizar el caos. Para el ojo desconocedor la clasificación y la reunión de los objetos resultan fácilmente absurdas, mientras que para ellos, esta forma de orden es vital en la construcción personal de sentido. Benjamin (2013) entiende este desajuste entre la mirada externa a la colección y su dueño, para quien sus maneras de hacerse cargo del caos, representa "las entradas de un glosario secreto sólo comprensible al iniciado" (p. 350). Y es cierto que sucede lo mismo cuando Alex se acerca al archivo de Lista, que primero se le presenta totalmente confuso y absurdo, y que luego cree comprender como una colección; sin embargo, en esta mujer falta el deseo por ese *objeto que faltará siempre* y que centelleará por debajo de los demás objetos.

Es preciso señalar que ambos personajes, en busca precisamente de ese orden singular, hacen un trabajo contra el caos, pero el orden de Lista no se mantiene por la pregunta al interior de los objetos; más bien busca un orden que es indiferente al conjunto, más similar a la figura del alegórico que Benjamin contrapone a la del coleccionista, quien "renuncia a iluminar las cosas con el empleo de la investigación de sus afinidades, su esencia, así que las desliga de su entorno, mientras que deja a su melancolía, desde sus momento iniciales, iluminar su significado" (Benjamin W. , 2013, p. 350); por eso la caja rotulada como *RELOJES/INVIERNO*, y tantas otras que no buscan relacionarse, hacen la diferencia con la colección de Jonathan, quien "liga aquello en que ve correspondencia [por más arbitrario que parezca]; así puede alcanzar una enseñanza sobre las cosas por sus afinidades o su sucesión en cuanto al tiempo" (Benjamin W. , 2013, p. 350). Lista encuentra sus objetos; Jonfen es encontrado por éstos. De ahí que ella pueda rotularlos y guardarlos en cajas, y que no necesite exhibirlos y tenerlos a la vista, como en esos altares que se construyen para las colecciones. Este personaje tiene las cosas contadas en los dedos y los objetos cubriéndole las paredes. Lista trabaja para sus objetos: lava ropa de muertos, recoge polvo; pero no colecciona; no los

dispone como una exhibición a la que vuelve para regocijarse, para fascinarse. En los objetos de Lista falta *la falta* que llena los objetos del coleccionista y motiva su búsqueda, pero a la vez, son la falta absoluta de un pueblo desaparecido y el recuerdo vivo, aún sangrante, de los suyos. Los objetos de Lista son la herida incurable; en cambio para los tres visitantes, estos objetos son el fulgor de la *memoria involuntaria*.

Lista no es coleccionista. Ella inaugura otro tipo de relación con los objetos: una búsqueda que es regreso y responsabilidad, y que sin embargo, no desea un objeto particular, ni se satisface en el encuentro con las que fueron alguna vez cosas. Sus objetos no valen por la respuesta que puedan darle, ni son pistas del objeto que vendrá, como en el caso de Jonathan; y aunque su valor sea el de la falta que cargan, que relampaguea en su superficie, éstas no son las promesas *del objeto por encontrar* para esta mujer. Para ella todos valen igual pues son vestigios, y todos le presentan el mismo regocijo, el mismo dolor, la misma pérdida irreparable. El mundo a Lista se le ha ofrecido doloroso, y se le ha revelado en su máxima inarmonía; ella ha sido expulsada del engranaje del mundo y se ha descubierto como parte de su grieta, "lo que en él chirría, su pequeño desajuste" (Brea, 2009, p. 117). Por eso ha usado los objetos como bastones para seguir viviendo, aunque esto signifique estar atrapada en la tragedia.

Ahora bien, si recuerdo y memoria son eso que separa las prácticas de Lista y Jonfen, vale la pena analizar por qué la memoria, palabra tan difícil de discernir, es "una aproximación siempre dialéctica a la relación de las cosas pasadas con su lugar, es decir, (...) la aproximación misma a su tener lugar" (Didi-Huberman, 1997, p. 116). La memoria no es, por tanto, la *posesión de los objetos del pasado,* o los recuerdos que el Abuelo no había podido borrar definitivamente; tampoco es la nostalgia de un recordar, ni de añorar otro tiempo (pasado o futuro); sino que es transfiguración, desconfiguración y convergencia de tiempos que se entrelazan en su emergencia a través del objeto: juego de *tiempos trenzados*, "puestos en juegos y

desbaratados, contradichos y sobredimensionados" (Didi-Huberman, 1997, p. 95). Tiempos trenzados creadores de lugar, sedimentados y resurgidos.

Memoria como aquello que lleva a cabo un trabajo sobre lo que vemos, la que hace posible la experiencia de la cercanía en el presente, de la distancia con el pasado[64], la que permite que en cualquier momento seamos mirados por una imagen, por un objeto, por una obra, por los ojos ciegos del Abuelo. A propósito de esa búsqueda llevada a cabo por Jonfen, y su diferencia con el trabajo de Lista, Benjamin(2006) en *Sobre algunos temas de Baudelaire*, habla de Proust, quien diferencia dos tipo de memoria, una voluntaria, más parecida al recuerdo, y otra involuntaria, relacionada con la *memoria*:

> "[la memoria voluntaria es] el recuerdo voluntario, del cual se puede decir que las informaciones que nos proporciona sobre el pasado, no conservan nada de éste. Lo mismo vale para nuestro pasado. Vanamente intentamos reevocarlo; todos los esfuerzos de nuestro intelecto son inútiles" (p. 4)

Por eso, para traer al presente fragmentos que conserven realmente algo de nuestro pasado, es necesario toparse con objetos que nos remitan a ellos; *imágenes que nos miren*, nos muestren y nos recuerden un vacío. Benjamin (2006) advierte "que encontremos este objeto antes de morir o que no lo encontremos jamás, depende únicamente del azar" (p. 4). Así que la función de la memoria, consiste más en una *protección de las impresiones*, que en el registro literal y destructivo del recuerdo despojado de emociones y poderes afectivos; en tanto "sólo puede llegar a hacer parte integrante de la *mémorie involuntaire* aquello que no ha sido vivido expresa y conscientemente, en suma, aquello que no ha sido *experiencia vivida*" (Benjamin W. , p. 4). En otros términos, sólo hace parte de la memoria aquello que conservamos inconscientemente, lo otro, perteneciente al recuerdo, hace parte de lo consciente que impide el trabajo de los estímulos en

64 En el capítulo del Abuelo, se abordará el concepto hubermaniano de *Doble distancia* con más detenimiento.

nosotros y bloquea el trabajo de la memoria; por eso la práctica de Jonfen, de infinita riqueza y reconocimiento de los objetos, resulta sin embargo infructífera para eso que él busca sin éxito, hasta que llega a la casa de Lista.

Parece pues, que es esa memoria involuntaria la que protege Lista, aunque ella misma no se vea tocada por la memoria en esos objetos, sino por el recuerdo enloquecedor de los mismos. No obstante, dicha memoria emanada por el pueblo empacado en cajas, toca a los visitantes, quienes no pueden ser inmunes ante su encuentro, todo lo contrario; pues aunque nada de lo allí guardado les hubiera pertenecido, su estado, su apariencia, lo que esos archivos pueden decir de los archivos olvidados de los personajes, incluso el estado ruinoso y abandonado de la anciana que los recibe en su casa, la ropa en el piso ubicada como vistiendo cadáveres, las "Bodas y otras celebraciones", la ropa interior, el pelo, los espejos de mano, las uñas, la caja con la inscripción "Agua Ensangrentada" , los objetos de plata, los perfumes, las ruecas, los relojes detenidos, las gafas, la oscuridad, y hasta el polvo; les conciernen. Nada en esa casa puede presentárseles como vulgar, nada es pura montonera aunque se apile hasta tapar una pared; acá todo lo que Jonfen había estado buscando aparece, y todo lo que Abuelo había querido olvidar, esconder y negar, se le impone como profundamente actual aunque extinto; todo se le presenta intensamente doloroso, irreversiblemente fragmentado, pero tenazmente eficaz, como una realidad ante la que no puede escapar de nuevo, pero a la que tampoco puede regresar: dialéctica obrada siempre por los objetos de la memoria que miran.

Los objetos de Lista pesan porque cuestan el desajuste del regreso a lo terrible, a la inarmonía con todo lo que es, como diría Brea; pero a la vez, ese nombrar hace parte de su compromiso, del cumplimiento de su misión; y es lo único que la aferra a la vida, porque aún sin ser vida, es lo más humano y más cercano que conoce. *Confidencial: Periódicos / Diarios / Libros de Esbozos/ Ropa Interior, Pelo / Espejos De Mano*, y todas las otras cajas, expresan su anhelo íntimo de

regreso, su vida a pesar de tanta muerte, muestra de su decisión de permanencia a pesar de lo que se levanta ante ella en sus paredes, eso que la abruma todos los días, que la descoloca, que no le permite ni le permitió nunca otra oportunidad, otro comienzo.

Esos objetos para Lista son como una herida abierta que todos los días se maltrata para no dejarse cerrar, y por tanto, un dolor que no permite otra perspectiva más allá de su padecimiento; en ella, sufrimiento latente, manifestado en la locura y en el delirio.

Para Lista nada vale por el servicio que le presta: sus objetos la salvan de la muerte, igual que sus palabras, pues éstas revelan "lo que la forma, en su transparencia, en su absoluta *visibilidad*, no consigue enunciar" (Brea, 2003, p. 124). Pero repitámoslo: esos objetos no conforman una colección, pues su trabajo es el de la recolección, también muy relacionado con los frutos secos que se almacenan para épocas de escasez.

El prefijo *re* aparece entonces como gran modificador de la palabra colección, porque cohabitando con ésta, da cuenta de una repetición y de una insistencia, que aunque presente en el trabajo del coleccionista -pura iteración de la búsqueda de un objeto- debe diferenciarse del trabajo de una *re*colectora, quien no está detrás de un instante único producido por un objeto singular, sino que cumple con la tarea de *re*coger algo que ya se conoce; pues la recolección es un regreso, una repetición constante en el contacto con los objetos; sin duda, una que puede desembocar en el regreso de estos a su estado de cosas útiles, pero en el caso presentado por la historia, una permanencia en su orfandad y en su muerte, que sin embargo, constituye su única posibilidad de salvación[65].

Con respecto a Jonfen, es difícil asegurar en su encuentro con Lista el fin de su colección, pero es seguro que esta manera de

65 Caso curioso: En inglés, collect tiene que ver con recoger y acumular, pero al añadir la partícula re, la palabra cambia dramáticamente y pasa a indicar la acción de recordar: *recollect*.

relación con los objetos, lo saca y lo enfrenta a la pregunta por su estar en el mundo; casi recordando a Brea (2009) cuando pregunta "¿Qué nos quieren, las cosas, qué nos necesitan?" (p. 112). Y es que la mujer tiene respuestas; para ella hay una razón por la que su labor no ha sido en vano, y la presencia de sus visitantes lo confirma. ¿Por qué los habitantes del pueblo enterraron lo que más querían? ¿Para qué lo desentierra ella?: "en caso de"[66] es la respuesta; no en caso de ser asesinada, no como prueba de su existencia, ni como su recuerdo, ni siquiera en caso de que alguien llegara buscándola algún día –aunque en efecto, hubiera servido gracias al trabajo de Lista para todo lo anterior-; sino en caso de que alguien decidiera existir para encontrarlo *"You have come because it exists",* dice la Lista de la película, haciéndole entender al coleccionista que los objetos no están allí para él, sino que es él, quien está allí por los objetos.

66 Jonfen: Please tell her there's something I want to give her. I think it was her sister's. / Lista: Yes, it was. One moment, please. For you. / J: I can't. /Alex: He says he cannot. / L: But he must... he is a collector. /A: She says you must take it. You're the collector. / L: In Case. I didn't understand why my sister hid her wedding ring in a jar.....and why she said to me, "In case. " In case what? / A: In case she was killed. / L: Yes, and then what? Why did she bury it? /A: I do not know. /L: Ask him. /A: She wants to know why Augustine buried her wedding ring when she thought she would be killed. /J: So there'd be proof that she existed? / A: To remember her. / L: No. I don't think so. In case... In case someone should come searching one day. /A: So they would have something to find. / L: No, it does not exist for you. You exist for it. You have come because it exists.

Objetos Lázaro, Lista Lázaro

"Las heridas de la carne dejan huella en el Espíritu. O mejor: el Espíritu es la conjunción, el plexo de las heridas de la carne". (Duque, Transestética de los residuos (crítica de la sensación pura) , 1997)

Sabemos que Lista, como Jonfen, se consagra a los objetos; pero los de ella no son huérfanos ni abandonados, sino que un día fueron sepultados para ser salvados. Movimiento contradictorio aunque entendible desde la perspectiva de quien sabe que morirá y debe esconder lo que importa en algún lugar, para protegerlo. Sin embargo, esta acción de enterrar pone innegablemente a lo enterrado en una situación de muerte, de negación al mundo. Lista archiva entonces los objetos que resucita o arranca de una muerte que se siente orgánica, muy real, y no por sus huesos –no hay noticia de cadáveres en este archivo-; sino por los objetos que los muertos consideraban dignos de salvar.

La casa de Lista es un archivo para esos objetos con huellas de muertos, asesinados o fugitivos, y este archivo la hace a ella efecto del aislamiento y la muerte; por eso su práctica de recolección de objetos se convierte en su modo de aferrarse a lo único que conoce y conoció, aunque no exista diferencia que la haga prescindir de uno o de otro, ni rasgo que la haga preferir a un objeto sobre otro: sólo la búsqueda que espera un pronto encuentro, la motiva y la mantiene recogiendo, sacando del fondo de la tierra.

Pensemos entonces en Lista a secas, sólo teniendo de guía la descripción inicial de Alex; ignorando, por tanto, el aura de hermosura que la cubre: Por un momento, como fugazmente, no sólo pensamos en sus objetos como cadáveres desenterrados, sino en ella

misma como una muerta devuelta a la vida. Alex, afuera de una casa abandonada, encuentra a una mujer cuyo retrato se inclina más hacia un mueble empolvado y lleno de telarañas, que hacia una anciana que espera paciente. *No es ya casi una mujer*, él mismo lo dice. Lista parece desprender un olor a muerte, a podredumbre andando en el mundo, como Lázaro muerto de cuatro días, dándole vida a su muerte. Su presencia y la de sus objetos como la de Lázaro, es estancia de muerte en vida; ser descolocado que pregunta por el final de la guerra al Abuelo, y que narra su propia muerte; así como su regreso al pueblo.

Para ella todo murió, y parece que ella mismo lo hizo. Visto así, su archivo y sus prácticas de recolección –ese sacar del fondo de la tierra los objetos de su pueblo– no es tanto la salvación de la memoria mencionada, sino la construcción de su propia tumba: mausoleo en el que vive su muerte cargada –inundada hasta la locura– de sentido. Por eso también es palpable el proceso de descomposición en el testimonio de esta mujer, quien como salida de una tumba sellada por una piedra, se ve obligada a hablar.

Aquí Alex oficia como Jesús cuando exclama el famoso "¡Lázaro, ven fuera!" suficiente por la palabra, así como la multiplicación del vino o la transustanciación del pan en sangre, para *resucitar* al hermano de Marta y María Magdalena. Gran omisión la de Jesús y gran padecimiento para Lázaro, el tener que resucitar, haciéndose el de la vista gorda con sus tres días de muerte pudriéndole la carne; tener que levantarse y andar medio verde, oliendo a *mil demonios*, gracias a un milagro divino: Lázaro se levantó para convertirse en la muerte andando entre vivos, como Lista, cuya resurrección y la de sus objetos, pesa por ser muerte viva capaz de tocar y mirar a los ojos. Sucede acá algo similar, como el traslado de la situación de la colección de Jonfen a la vida real, ese *usted qué diría* si no tuviera la narración mediando a los personajes y sus prácticas; pero acá no es asqueroso, chistoso o gracioso lo que puede encontrarse, sino de plano, aterrador.

Blanchot, atento al fenómeno de un Lázaro andando en *ese estado* por Betania, lanza la pregunta importante hacia una muerte capaz de permanecer, y por esa vía, una pregunta por un tiempo único, denominado por él, la cuarta clase de tiempo; tiempo especial no por ser sólo tiempo de muerte, sino por ser la firma del tiempo de la obra de arte. Lista y sus objetos pensados con el Lázaro Blanchotiano, se presentan entonces, como presencias capaces de obrar desde su muerte móvil, en todos los demás tiempos, llevando en sus pasos descalzos, fríos y podridos, una ausencia que es señal de obediencia ante unas palabras –la de los rótulos en las cajas de Lista–, muestra no del poder de Cristo –los visitantes de Trachimbrod–, y del poder de la muerte que reclama espacio en la vida, o anuncio de un porvenir. Por eso, la resurrección de Lista en sus objetos, vista así, no es muestra de ninguna salvación para ella, como no lo fue tampoco para Lázaro:

> "este Lázaro salvado y resucitado que usted me ofrece ¿qué tiene que ver con el que está ahí y que le hace retroceder, la anónima corrupción de la tumba, con aquel que ya huele mal, el Lázaro perdido, y no el Lázaro devuelto a la luz del día por un poder sin duda admirable, pero, precisamente, un poder, que viene, en esta decisión, de la muerte misma? ¿Cuál muerte? La muerte comprendida, privada de sí misma, convertida en la pura esencia privativa, la pura negación, la muerte que, en el rechazo apropiado que ella constituye para sí misma, se afirma como un poder de ser y como eso por lo cual todo se determina y se despliega en posibilidad" (Blanchot, 2009, p. 44)

Lázaro obedeciendo a Jesús, descubre Blanchot, no es prueba del poder de la vida. Al contrario, cada paso dado, cada palabra pronunciada por el resucitado, se convierte en prueba de su negación. Lista sería entonces negación de la vida, realizada gracias a la realidad de muerte que vive, y en tanto negación de esa vida, carencia irreversible e innombrable, de la que sin embargo, debe hablar y mostrar en su archivo. Por eso no teme encarar al Abuelo, de quien

conoce su historia, o hacer preguntas por los objetos a quien se ha autodenominado como coleccionista.

Relación entre el tiempo trenzado por la memoria que propone Benjamin y el tiempo que llevan consigo los objetos de Lista: eso desconocido que no puede ubicarse en géneros o clasificaciones, pero que aparece allí como producto de la coalición entre tiempos que genera la entrada del objeto de memoria en el presente -¿el tiquete del tiempo mesiánico en Benjamin?-: "tiempo que borra el tiempo mismo" y muerte –¿acaso la de Lázaro?- "que es obra del tiempo, suspendida, neutralizada, hecha vana e inofensiva. [...] Un momento '*liberado del orden del tiempo*' y que recrea en mí '*a un hombre liberado del orden del tiempo*'" (Blanchot, 1979, p. 19).

Por eso Lista como Lázaro, ha deambulado por la oscuridad sin saberlo, pero puede emerger en cualquier momento y salir a su encuentro con otro. Lista es la demostración de que el cadáver, contrario a lo que podría creerse, puede seguir siendo más de este mundo, aunque su presencia sea clara señal de la existencia de otro. Tumba de Lázaro, casa de Lista, sarcófago, cámara mortuoria; único testimonio posible ante el horror, y ante la locura de la historia llevada al límite de la miseria humana. Recordatorio también de que lo único que se pone bajo tierra son los tesoros o los muertos (después de todo, sólo se entierran los vivos en actos de máxima crueldad), y que exhumarlos o encontrarlos, es redención histórica, sólo posible a través de los objetos en su encuentro con la memoria.

Al no sentirse más en casa, pero con la urgencia de habitar el único pedazo de tierra que la ata a la vida, Lista se da a la tarea de interpretar un mundo imposible de habitar con satisfacción. ¿Qué importa que ella sea Lista y que el hijo de Augustine haya muerto en la masacre perpetuada por los nazis en su pueblo? Nada importa, y por eso se despide, disculpándose por su bebé, que la espera en casa: "Debo entrar a cuidar mi bebé", dijo. "Me echa de menos" (Foer, 2009, p. 244). Que a nosotros o a Perchov nos parezca absurdo, no invalida el sentido que el personaje ha construido para su vida, ni la tremenda importancia de lo que muestra en su archivo para la historia.

CAPÍTULO IV

Como por espejo, oscuramente[67]

Figura X. Abuelo Perchov, interpretado en la película por Boris Leskin (Schreiber, 2005)

67 Tomado de 1 Corintios 13:12 Reina-Valera 1960 (RVR1960): "12 Ahora vemos por espejo, oscuramente; mas entonces veremos cara a cara. Ahora conozco en parte; pero entonces conoceré como fui conocido"

*"***HAMM:** *¿No has visto nunca mis ojos?*
CLOV: *No"*
Samuel Beckett, Final de Partida

Eli, Baruch, Abuelo, Alexander Perchov[68]: un viejo viudo, gordo, con dientes de oro, que todos los días por la tarde se peina lo que no se le ha llevado la reinante calvicie, y que se ha visto obligado a vivir nuevamente con su hijo mayor y sus nietos. Nacido en Odessa, 1918, después de trabajar por largo tiempo como granjero y operario, creó en la década del 50, después de la guerra, *Turismo Ancestral*, empresa y fundación del destino familiar.

Esto, y su orgullo absurdo por no haber llegado más lejos de Kiev – una ciudad que está a 6 horas de su querida Odessa- es lo que la 'historia oficial' registra del Abuelo Perchov. Lo que se cuenta con vergüenza, como plus a esa historia, es el presente de un viejo tosco y poco fraternal que se ha vuelto, según Alex, melancólico; y que ha decidido, porque sí, volverse ciego; no vaciándose las cuencas como Edipo, sino decretándolo, como si de programación neurolingüística se tratara.

El Abuelo en esa ceguera por decisión, aparece como paralelo de Fernando Vidal Olmos, voz omnipresente de *Informe sobre ciegos* (tercer capítulo de *Sobre Héroes y Tumbas* de Ernesto Sábato), quien cree identificar a todos los ciegos del mundo como miembros de una peligrosa secta. Olmos, canalla autoproclamado, viaja entre los límites de una *ciegofobia* y una *ciegofilia*, y en ese comportamiento, es posible vincularlo al Abuelo, quien descubre como Olmos, en la mirada ciega, muestra infinita de la capacidad que tienen los ciegos de mirar sin ver, razón por la que dos ciegas 'diabólicas' pudieron

68 No confundir con su nieto, el traductor.

observar al personaje de Sábato "*con toda su cara*"[69]; lo que evidenció para este gran comprendedor de la ceguera, que el acto de mirar no es exclusivo de los ojos, porque de éstos sólo es exclusiva la vista, un sentido que se ha puesto por encima de los demás sentidos debido a la diferenciación casi instantánea que permite del entorno; diferenciación en la que creemos *ciegamente*, aunque sea sólo una ilusión de proximidad al conocimiento que aparece en el momento de ver; sentido que permite elección y dominio sobre lo visto, y en el que confiamos "el grado máximo de actividad dentro de la necesaria aparición del objeto por su parte, sin intervención del sujeto" (Duque, 1997, p. 54). Sentido que pretendemos protector, silencioso y seguro.

Por eso, sabiendo que la vista es codependiente de unos ojos abiertos aptos para ver – capacidad muy bien conservada por el Abuelo Perchov–, es posible afirmar que el personaje no sufre de la ceguera de nacimiento padecida por Homero, o de la de Edipo –de Sófocles-, quien vació sus cuencas como autocastigo después de conocer por boca de Tiresías –también ciego y vidente, por haber visto a Atenea bañándose- que había matado a su padre y se había casado con su madre. Los ojos saltones del Abuelo, ven; sus cuencas se encuentran llenas, y aunque no sea la ceguera que se ha diagnosticado, la que sufre, vale la pena revisar cuál es esa que padece: La ceguera de la mirada.

69 El primer momento: "...desperté sobresaltado, como ante un peligro repentino y perverso, como si en la oscuridad hubiese tocado con mis manos la piel helada de un reptil. Delante de mí, enigmática y dura, observándome con toda su cara, vi a la ciega que allí vende barajitas. Había cesado de tocar su campanilla; como si sólo la hubiese movido para mí, para despertarme de mi insensato sueño, para advertir que mi existencia anterior había terminado como una estúpida etapa preparatoria, y que ahora debía enfrentarme a mi realidad" (Sábato, 1961, p. 245). Luego, llegando al final del informe: "Una helada corriente eléctrica sacudió mi cuerpo: el haz de luz iluminó ante mí una cara. Una ciega me observaba. Era como una aparición infernal, pero proveniente de un infierno helado y negro[...] Ignoro el tiempo que, antes de desmayarme, permanecí petrificado por la mirada vaporosa y gélida de aquella medusa. (Sábato, 1961, p. 322)

Casi una inversión de los ciegos de Olmos por tratarse de una persona que ve; un no-*ciego*, que ha descubierto por otras vías, una mirada que falta; casi un Hamm- el ciego de Beckett en *Final de Partida*-: huraño, frío y entregado al pasar de los días; o un ciego como los de Sábato: oscuro, enigmático, extrañamente inteligente y sospechosamente peligroso, casi un animal de sangre fría[70]; aunque a la vez, su condición lo haga débil, necesitado de lazarillos, ayuda, compasión y caridad.

El Abuelo no ha requerido, como Olmos, de un análisis a *La Organización* para descubrir que otros perciben lo que él es incapaz. Este personaje se ha descubierto ciego ante una realidad que se le presenta borrosa, y para la que su par de ojos resultan inútiles, así como su capacidad de recordar. De ahí que la decisión de enceguecer, derive más en un deseo de mirar con la expresión vacía y abstracta de los ciegos que hace trabajar a unos "ojos invisibles pero crecientemente implacables y astutos" (Sábato, 1961, p. 296): mirada capaz de escudriñar hasta el 'fondo'.

Pero ese deseo no lo olfatea nadie, por eso ni su hijo, ni su nieto, ni su perra, pueden creer *ciegamente* en su condición. No bastan unas gafas de sol y una perra lazarillo recogida de un albergue –Sammy

70 Olmos en numerosas ocasiones, hace referencia a un proceso de transformación animal sufrido por las personas que enceguecen, conversión que los hace asemejarse más al reptil, baboso, frío y oscuro, que a un humano: "Sentía, pues, a seres invisibles que se movían en las tinieblas, manadas de grandes reptiles, serpientes amontonadas en el barro como gusanos en el cuerpo podrido de un gigantesco animal muerto; enormes murciélagos, especie de pterodáctilos, cuyas grandes alas ahora oía batir sordamente y que, en ocasiones, me rozaban con asquerosa levedad el cuerpo y hasta la cara; y hombres que habían dejado de ser propiamente humanos, ya sea por el contacto perpetuo con aquellos monstruos subterráneos, ya por la misma necesidad de moverse sobre terrenos pantanosos; de manera que más bien se arrastran en medio del barro y de la basura que en aquellos antros se acumulan. Detalles que aunque no pueda decir que los haya verificado con mis ojos (dada la oscuridad que domina) los he presentido por mil indicios que nunca nos dejan equivocar: un jadeo, una manera de gruñir, una forma de chapotear" (Sábato, 1961, p.368)

Davis Jr., Jr., *the Seeing Eye bitch*- para que la vista desaparezca[71], además de las situaciones patéticas, chistosas o dolorosas que hacen de esta ceguera tan sospechosa: ""Enséñame el mapa", dijo el Abuelo. Lo examinó mientras conducía, y eso, debo confesarlo, incrementó mis dudas acerca de su ceguera" (Foer, Todo está iluminado, 2009, p. 143)

Pocas veces es suficiente sólo el deseo, para encontrar la realización inmediata por decreto (ni de las leyes), gracias al solo poder de la palabra; de ahí el poder inmenso que se le ha atribuido al coleccionista y a todos los personajes capaces de hacer transustanciar la materia; poder del que lastimosamente carece el Abuelo. Pero éste no es un viejo dulzón; y creíble o no, hace que se respeten todas sus decisiones, incluida la de enceguecer o la de hacer de su mascota –única habitante de la casa a la que parece tratar con respeto-, sus ojos; aunque esto no implique dejar de mirar fijamente a los ojos de quien plazca, ni mucho menos, ser el conductor para el viaje de Jonathan hacia Trachimbrod. Los suyo tampoco es fingimiento:

> GRANDFATHER: Okay, I'll go. But Sammy goes too
> ALEX'S FATHER: Papa, please, you know that is impossible. She's demented!
> G: You listen to me. I'm supposed to be retired. I am not supposed to be dragging rich Jews all over the goddamn country. I'm blind. BLIND! Understand? My bitch is my eyes. I'm not going anywhere without her.
> AF: Papa, I'm not saying that I don't believe you're blind (Schreiber, 2005)

71 En la película se presenta al Abuelo de una manera similar, también muy chistosa: "This is Grandfather. Like my father and myself, he too is dubbed Alex. My grandmother, Anna, died two years before of a cancer in her brain. Precluding this, Grandfather became very melancholy and also, he says, blind. This is Sammy Davis Jr. Jr. She is Grandfather's Seeing Eye bitch. Father purchased her for him not because he believes Grandfather is blind, but because a Seeing Eye bitch is also a good thing for people who pine for the opposite of loneliness. In truth, Father did not purchase her at all, but merely retrieved her from the home for forgetful dogs. Because of this, she is not a real Seeing Eye bitch, and is also mentally deranged. Most of all, she relishes when I sing to her her most beloved song..."Billie Jean " by Michael Jackson."

El Abuelo sufre de una condición limitante, y no por su ceguera, sino precisamente, por su declaración de la misma, sus demandantes condiciones y la difícil relación que tiene con su familia[72]. Por eso es posible detectar algo de Olmos en el Abuelo, porque ambos están ávidos de ceguera, la necesitan, la desean; la quieren para sí. Fernando Vidal Olmos estudia a los ciegos, pues sabe que persiguiéndolos y conociéndolos, puede acceder a lo monstruoso que se encuentra en *la periferia de su identidad*.

Olmos quiere ser un *converso* (persona enceguecida por accidente o enfermedad) para saberlo todo de primera mano, si es que esto no implicara tener que verse cara a cara con aquello irracional que se desencaja de "*ese algo*" definido que lo constituye, ese Olmos de la 'historia oficial' de ojos grisverdosos, pelo lacio y canoso, que mide metro setenta y ocho, y pesa 70 kilos, originario de Capitán Olmos pueblo de la provincia de Buenos Aires, que lleva el nombre de su tatarabuelo (Sábato, 1961, p. 257):

> Yo me llamo Fernando Vidal Olmos, y esas tres palabras son como un sello, como una garantía de que soy "algo", algo bien definido: no sólo por el color de mis ojos, por mi estatura, por mi edad, por mi día de nacimiento y mis padres (es decir, por esos datos que aparecen en la cédula de identidad), sino por algo más profundo de índole espiritual: por un conjunto de recuerdos, de sentimientos, de ideas que dentro de uno mantienen la estructura de ese "algo", que es Fernando Vidal y no el cartero o el carnicero (Sábato, 1961, p. 259)

Lo que le atrae de los ciegos es eso mismo que tendría que sacrificar de él si se entrega a esa deseada penumbra; por eso se obliga a odiarlos, porque sabe que de lo contrario, tendría que acercarse a ellos de manera ritual, como se acercan los humanos a sus deidades.

72 "Entre el abuelo y yo había un silencio que podías cortar con una cimitarra" (Foer, 2009, p. 17).

No en vano, su fin llega después de haberse sumergido en ese mundo maldito, lleno de pasadizos custodiados por una ciega con la que termina acostándose.

En cambio para el Abuelo, encontrar la ceguera intentando él, ser un ciego, sería reconocer la falta de una mirada que estaba necesitando para hallar la tranquilidad que no encontraba en su vida. No es pues, una incapacidad inventada para huir de la cotidianidad, o no sólo eso, sino una búsqueda alrededor de su identidad de la que había huido y a la que no sabía cómo regresar.

El Abuelo, como Lista, tuvo alguna vez otro nombre (Eli en el libro, y Baruch para la película) y otra historia oficial de la que escapó,al huir de su pueblo, después de delatar a Herschel, su mejor amigo, como judío; lo que significaba salvar a su familia y salvarse a sí mismo, pero a la vez, perder a Herschel y condenarlo a una muerte despiadada. Esto quiere decir que el Abuelo tuvo que hacer una transición abrupta entre dos estructuras de valores diferentes; lo que implicó la transcodificación de las prácticas de un sistema –la vida rural de un analfabeta dedicado a los cultivos-, a otro –un citadino trabajador, fundador de una empresa turística-; y a la vez una incapacidad , al menos inicial, de comparar y juzgar las prácticas de la vida elegida con las de la vida abandonada. De ahí su amor desmedido hacia Odessa, la ciudad de las segundas oportunidades, en la que nadie veía la mancha de su pecado, y nadie, sólo él, podía juzgarse.

Pero sucede que el tiempo y las circunstancias, traen para este personaje el despertar de esa huida emprendida hace tantos años. Este es un hombre que ha vivido más de una transición epocal, y el alma se le desbarata al descubrir que no es suficiente el tiempo, las mentiras y las determinaciones, para enterrar totalmente una vida, ni para quedar ciego: El encuentro con los lentes de la ceguera, *adecuados*

para leer de maneras menos imprecisas el significado de la vida que había dejado atrás, llega, pero no cuando él lo decide, sino cuando Lista se le aparece con su archivo de objetos de memoria, que lo miran.

Es decir, la amenaza que Olmos encuentra en los ciegos para su "Yo", la busca el Abuelo cumplida para su vida, pues ya no se encuentra en ese deseo del "Yo" estructurado e indivisible, inventado por él después de la guerra, donde encontraba garantía de seguridad, sino que ha descubierto en la soledad de su familia, que la definición clara de una vida no le asegura un lugar, ni le da la certeza de ser *ese alguien* de la historia oficial, ni *ese otro alguien* olvidado que comenzaba a añorar. El Abuelo Perchov, sabe la ineficacia para vivir asegurada por el sello de un nombre, pues conoce que tal definición de identidad es pretensiosa; y cansado de haber sentido por años la necesidad de mantenerla, se encuentra ahora atraído a ese afuera en el que se sitúan los límites imaginarios de su "Yo": la tierra de la que huyó, el amigo al que traicionó, eso de lo que nada queda, pero que podría haber sido si las cosas hubieran resultado diferentes, si hubiera usado las palabras adecuadas, si hubiera tenido la opción de callar. Es esta la razón por la cual el Abuelo, encuentra en su particular ceguera, el recurso a la descolocación de su difusa identidad, desorden que linda con la locura, esa que sólo los ciegos eran capaces de oler, de tocar y vigilar/mirar.

No obstante, vale recordar que esta situación tan oscura, vista con los lentes de Olmos, se presenta, por la narrativa de la historia y hasta cierto punto, como chistosa; hay que esperar al encuentro con Lista –como hemos visto que sucede con todos los personajes de *Todo está iluminado*– para descubrir todas las sombras que envuelven a este hombre.

Describir al Abuelo es encontrarse ante la historia de un personaje lamentablemente solo, que ha tenido que regresar a la casa de su hijo mayor y que a pesar de su edad, y su reticencia a hacerlo, ha debido continuar trabajando. Sin embargo, ahí lo tenemos, decidido a emprender un viaje que él sabe –pero no revela– como suyo; y esto lo hace especial, porque nos encontramos ante alguien que encubre su pasado de manera celosa y triste; y que sin embargo, ha decidido probar suerte en un difícil e incierto proceso de búsqueda.

Objetos Ciegos, formas intensas

*"**HAMM:** ¿Nunca has sentido curiosidad,*
mientras yo dormía, de quitarme las gafas y
mirarme los ojos?
***CLOV:** ¿Levantándote los párpados? (Pausa) No.*
***HAMM:** Un día te los enseñaré. (Pausa) Parece*
que son totalmente blancos. (Pausa) ¿Qué hora es?
***CLOV:** La de siempre"*
Samuel Beckett, Final de Partida

Ligeia, nombre de sirena, es "resplandor de un sueño de opio", mujer de estatura imponente, cabellos largos y negros, tez pálida, magnífica y extraña inteligencia; pero sobre todo, de ojos grandes y oscuros, muy oscuros, capaces de gran expresión: recintos en los que residían los más escondidos secretos de la mujer; "estrellas gemelas de Leda" que el esposo de Ligeia contemplaba largamente. Hablo de un personaje de Edgar Allan Poe; interesante por el poder que tiene de resucitar; y por la fascinación de su esposo -el personaje al que aceptamos sin identidad- con ella, a quien ve en los ojos de la fallecida y resucitada Lady Rowena, su última esposa.

Ligeia es un ser que se nos presenta desde la vida hasta la muerte, como un personaje superior y suprahumano, puesto que parece no necesitar de un dios para regresar al mundo. Ella, gracias a su voluntad y a su inmensa sabiduría, puede engañar a la muerte negociando con ella, hermanándosele[73]; y no como Lázaro, andando podrida. Esta es una mujer que conserva el esplendor a través de la carne de otro cuerpo, que hasta hacía poco palpitaba.

Los ojos fascinantes e inconfundibles de Ligeia, son pues la prueba única y el puente a un más allá, a una profundidad o a una trascendentalidad; ojos sin modelo, del que su esposo –Poe (1838) – dice creer que:

> Eran [...] más grandes que los ojos ordinarios de nuestra propia raza. Más grandes que los ojos de la gacela de la tribu del valle de Nourjahad. Aun así, a ratos era -en los momentos de intensa excitación- cuando esa particularidad se hacía más notablemente impresionante en Ligeia. En tales momentos su belleza era -al menos, así parecía quizá a mi imaginación inflamada- la belleza de las fabulosas huríes de los turcos. Las pupilas eran del negro más brillante y bordeadas de pestañas de azabache muy largas; sus cejas, de un dibujo ligeramente irregular, tenían ese mismo tono (p. 2)

En Ligeia, como en muchas otras alusiones literarias y culturales, la importancia de los ojos, por ser éstos dueños de una expresión gigante, y por tener además, una connotación de profundidad que se pretende en la vista, es decisiva. Pero es preciso recordar que los ojos de Ligeia, son vistos a través de los ojos de una muerta; es decir, la concesión exclusiva que parece haberse entregado a los ojos de

73 Cabe decir que Poe deja la puerta abierta para que podamos pensartambién, que el viudo en su última esposa, ya dada por muerta, Lady Rowena Travanion de Tremaine,ve a Ligeia en alucionaciones producidas gracias a las cantidades de opio que el personaje ha cosumido. Sin embargo, esta posibilidad no voy a tenerla en cuenta.

ver[74], no es la que cumple el efecto redentor en Ligeia; pues aunque son ojos, son tan oscuros, como incapaces de ver: unos ojos ciegos que miran a un viudo con toda su potencia: "¿Qué era aquello, aquel lago más profundo que el pozo de Demócrito que vacía en el fondo de las pupilas de mi amada[...] ¡Aquellos ojos! ¡Aquellas grandes, aquellas brillantes, aquellas divinas pupilas!." (Poe, 1838, p. 2).

Jean-Luc Nancy, filósofo francés, anuncia en *La mirada del retrato*, la representación de la imagen en su totalidad, como un gran ojo, una gran masa: Presencia totalizante, que vigila y pone en juego; una mirada que me obliga a mirar-me: cosas que no (se) ven *por razón de óptica*, pero que miran, como un ciego cuando dirige su cuerpo y su atención a la presencia que siente, como los ojos de Ligeia apareciendo en los ojos de la recién muerta Lady Rowena. La encarnación o el apoderamiento de una imagen sobre un objeto, cuyo fondo es una mirada, "por eso, todo el rostro deviene un ojo [...] ya no se trata del órgano de la visión: se trata de una presencia en guardia, acechándose ella misma y acechando al otro" (Nancy, 2006, p. 75)

La intención, sin embargo, no es la de equiparar los ojos *ciegos* del Abuelo con los ojos de Ligeia, sino acceder desde la ceguera en esos ojos oscuros, a los ojos invisibles de las cosas, a su mirada, mirada, por tanto, de esos muertos que aparecen otra vez vivos, en los objetos archivados por Lista: cadáveres desenterrados y reclasificados en cajas. Eso que se pone en juego con el abuelo, por la mirada ciega de los objetos de Trachimbrod hacia él, al tratarse de una mirada que sin apuntar visiblemente a ninguna parte, "se hunde en la ausencia del sujeto (la mía, la suya: la nuestra a la vez, por definición, común y dividida)" (Nancy, 2006, p. 74).

74 Poe, a través del viudo de Ligeia, evidencia todas las referencias hechas a estos órganos, que han sido metaforizados a través del tiempo como ventanas hacia un interior, contenedores de una (la) verdad escondida, la luz del alma, entre otras.

Mirada ciega que lanzan los objetos, haciendo aparecer las contradicciones de quien es mirado, y llevando al sujeto adelante: Una relación con el mundo que se da a partir del objeto, aunque no con éste, ni con su imagen inalcanzable. Y es que el viudo de Ligeia, como el Abuelo, experimentan la mirada de su difunta esposa, no sólo en los ojos de la que ahora yace muerta ante él, sino además en los objetos de su casa; analogías de la expresión de esos ojos, que él trata en vano de construir como recuerdos mal configurados de su amada.

Ligeia es especial, extraña e importante, porque su mirada, además de hacer presencia a través de los ojos de Lady Rowena, aparece también ante el viudo, en la forma de otras imágenes y objetos:

> Quiero decir que, después del período en que la belleza de Ligeia pasó por mi espíritu y quedó allí como en un altar, extraje de varios seres del mundo material una sensación análoga a la que se difundía sobre mí, en mí, bajo la influencia de sus grandes y luminosas pupilas. Por otra parte, no soy menos incapaz de definir aquel sentimiento, de analizarlo o incluso de tener una clara percepción de él. Lo he reconocido, repito, algunas veces en el aspecto de una viña crecida deprisa, en la contemplación de una falena, de una mariposa, de una crisálida, de una corriente de agua presurosa. Lo he encontrado en el océano, en la caída de un meteoro. Lo he sentido en las miradas de algunas personas de edad desusada (Poe, 1838, p. 2)

Ella es, por lo tanto inaprehensible como recuerdo pero posible como presencia de memoria, a través de la mirada de los objetos que son memoria relampagueante; un acercarse estremecedor, un aparecer que no puede poseerse plenamente y que puede darse en un objeto tan vulgar como el *polvo* en el archivo de Lista. Por esa relación con el mundo, la mirada de Ligeia, puede estar presente ahí, mirando aún cuando sus ojos se suponen comidos por los gusanos. La fuerza

de su afecto y de esos ojos que *espantaban y deleitaban al mismo tiempo*- ojos que por su descripción encajan más con los del caballo que con los del ser humano- sólo pudieron ser comprendidos por el esposo después de su muerte- antes de su 'regreso' a la vida-: en su ausencia.

George Didi-Huberman, en *Lo que vemos, lo que nos mira*, comienza hablando precisamente del acto de ver cuando se ha sido tocado por la mirada externa: "Ineluctable modalidad de lo visible" que Joyce descubre y con la que Didi-Huberman (1997), piensa el valor de lo que vemos, en cuando sea capaz de mirarnos; visión, tacto y mirada, los tres en un juego paradójico, y por eso mismo, ineludible, donde se reunen para dar paso al encuentro con el mirado: "volúmenes dotados de vacíos, de bolsillos o de receptáculos orgánicos" (p. 156).

En este sentido, Didi-Huberman sitúa la acción de ver, exclusivamente en el sujeto, quien tiene la posibilidad de transformarse, al ser mirado por un volumen vacío: umbral de memoria capaz de abrir una herida, en la cual se da un movimiento quieto del tiempo que vuelve en el encuentro.

Didi-Huberman, rotundo, dirige esa imagen presente en el objeto capaz de traer memoria, hacia una imagen de muerte; oportunidad que tiene para hablar del *Ulises* de Joyce, y de Dedalus, cuando mirando hacia el mar, es visto por su madre en el lecho de muerte. Dedalus mira entonces que su madre, la falta de ella, la contundencia del vacío que dejó, se convierte en la representación tangible de lo paradójicamente intangible, lo que le falta –su madre- es lo que lo mira a través del mar. Y después de todo, ¿qué, sino muerte, es lo que ve el Abuelo, en la montaña de ruinas archivada por Lista, de un pueblo desaparecido y desenterrado?

Esa muerte es la evidencia del vacío que se hace pesado a través del volumen por el que es presentado. No importa si se trata de polvo, es *experiencia del vaciamiento* para el Abuelo; pero además, y no menos importante, la propuesta y el cuestionamiento que la aparición del objeto hace alrededor de eso que irremediablemente sucedió: el exterminio de un pueblo y la muerte de un ser querido, pero también la evocación de un futuro inevitable: su propia muerte. Como Dedalus, quien mirando el mar, ve a su madre en el lecho de muerte, cuando ve, por lo tanto en un volumen –el mar-, eso que le falta: La experiencia del propio cádaver. Experiencia donde la fuerza de la presencia, se devela en la ausencia de eso que refleja en nosotros lo que vemos; y lo cerca que puede estar una imagen en cuanto lo alejados que estamos de eso que nos mira en ella; es decir, la imagen como un doble de eso que nos falta, eso que nos mira, como el doble del vacío que llevamos.

El objeto como imagen del regreso de lo que no puede ya regresar, y la nostalgia producida por la cercanía de lo que ya no está:

> Es la situación de quien, ante él, se encuentra cara a cara con una tumba que posa los ojos sobre él [...] Por un lado está lo que veo de la tumba, es decir la evidencia de un volumen, en general una masa de piedra, más o menos geométrica, más o menos figurativa, más o menos cubierta de inscripciones [...] el mundo del arte y el artefacto en general. Por el otro, está -diré de nuevo- lo que me mira, y lo que me mira es una situación tal que ya no tiene nada de evidente, puesto que al contrario se trata de una especie de vaciamiento [...], a saber, el destino del cuerpo semejante al mío, vaciado de su vida, de su palabra, de sus movimientos, vaciado de su poder de alzar los ojos hacia mí. Y que sin embargo en un sentido me mira -el sentido ineluctable de la pérdida aquí en obra (Didi-Huberman, 1997, p. 19)

La mirada entonces como privilegio de todo lo que sea susceptible a mirarnos, incluso, sin la capacidad de vernos; situación que en primera instancia encuentro análoga a la mirada del ciego, y después a la mirada de los objetos de la memoria archivados por Lista, objetos Lázaro, como ella, por regresar de la muerte y regresar muerte: *Formas intensas*, si lo abordamos desde George Didi-Huberman, por tratarse de presentaciones de una doble distancia, que a la vez contiene en sí, la cercanía y la lejanía; aparición de una ausencia en la que imágenes inesperadas, son albergadas y emergen de su penumbra para mirarnos.

Los objetos de Lista como esas *formas intensas*, en colisión con el Abuelo; pues en el evento de ese encuentro, acontece lo que Benjamin catalogaría como *relación aurática*; al tratarse de un evento en el que ser mirado por los objetos de Trachimbrod, ubica al abuelo "en el umbral de dos nociones contradictorias: [...] *ver y perder*" (Didi-Huberman, 1997, p. 156). Nada de lo que está allí hará respirar de nuevo a Herschel, ese amigo traicionado por el abuelo, pero su presencia es el regreso de un tiempo que él mismo había sepultado. La operación de la mirada ejercida por los objetos sobre el abuelo, constata lo inabordable de la memoria, y a su vez, la eficacia para hacer *captar ópticamente* otro tiempo, y para *hacer sentir táctilmente* lo que no se puede tocar: una sensación que se ha escapado para siempre. Formas que por su aura crean presencia continuamente (formas en "formación" y "presentación") haciendo resurgir la memoria: La luz de su verdad sacada por los objetos de Lista, es la que enceguece al Abuelo, pues éstos (los objetos) son para él sus muertos, su pueblo, Herschel, y la versión que dejó abandonada de si mismo en la guerra.

El aura de los objetos de la memoria

Tanto en el libro como el la película es difícil deducir inmediatamente la razón de las reacciones del Abuelo, un hombre que se ha mostrado arisco durante toda la historia, aunque de un momento a otro, cuando aparece Lista, se torna amable y triste. En un principio, como Alex, creemos que este hombre tiene un pasado de verdugo que revela en él una culpa evidente. Luego descubrimos que la historia es otra, gracias al instante del encuentro, en el que el Abuelo se da cuenta de esa montaña insoportable que se levanta ante él en la casa de esa mujer; allí los síntomas de la memoria aparecen, y se reflejan en él con toda su intemporalidad.

Sucede que desde el momento en el que los objetos miran al Abuelo, sus gafas caen, y su mirada perpleja se percata de las cuencas vacías, llenas de preguntas que son los objetos; esos ojos oscuros y ciegos de Ligeia: Ellos están *como* viéndolo –mirándolo-, después de haber girado en una dirección que lo ataca y que lo hace sentir más vigilado que cualquier gesto de cualquier par de ojos (de los que conservan la capacidad de ver). La mirada del objeto es avasallamiento; un reconocimiento a lo desconocido, que permite ver clara la desconfiguración de otro tiempo y la multiplicidad del "Yo", aunque nada pueda aprehenderse. Es la formación de un poliedro indefinido, de una relación incierta entre el objeto y su víctima.

En el encuentro del Abuelo con el archivo de Lista, es palpable ese resurgir de la memoria, pues el ahora (no el presente), se encuentra iluminado continuamente gracias a los objetos, por el pasado. Objetos plagados de doble distancia, que hacen resurgir personas y momentos idos, pero que reafirman en ese resurgir, la rotunda imposibilidad de su regreso. Lugares u objetos que hacen

que el Abuelo pierda el mecanismo de protección de la conciencia, haciéndolo regresar de nuevo a lugares tristes y para siempre perdidos.

George Didi-Huberman, en la exposición de esa *ineluctable modalidad de la mirada* que hace poco se nombró, elabora un análisis estético que busca delimitar esas imágenes que nos miran, imágenes presentes en los objetos que hablan de un juego/problema dialéctico, creado cuando en nuestra mirada se produce una división entre eso que vemos y eso que vemos en lo que miramos, eso que precisamente nos mira; es decir, la importancia del objeto que nos mira por la imagen que lanza, y la importancia y contundencia del vacío en el objeto lázaro: forma intensa.

Nombrar como *formas intensas* a esos objetos que se presentan ante el Abuelo, obliga además, a señalar la estrecha relación que en el texto de Didi-Huberman, se descubre entre la doble distancia, generada cuando la mirada del objeto se dirige hacia el sujeto, y el *aura* de Benjamin o lo *ominoso* de Freud; dado que los tres términos son expresiones detremenda similitud.

Benjamin (1989) en *Pequeña historia de la fotografía*; se pregunta por el significado del aura, para responderse al instante, que se trata de un tejido singular de "espacio y tiempo: irrepetible aparición de una lejanía, por cerca que ésta pueda estar" (p. 75). El aura se presenta así, como un acontecimiento que se da cuando mirando al objeto, somos mirados por él: "Seguir con toda calma en el horizonte, en un mediodía de verano, la línea de una cordillera o una rama que arroja su sombra sobre quien la contempla hasta que el instante o la hora participan de su aparición, eso es aspirar el aura de esas montañas, de esa rama" (Benjamin W. , 1989, p. 75): Camino doble porque es un cercano alejamiento, el gran poder de la distancia: "un espaciamiento

obrado y originario del mirante y el mirado, del mirando por el mirado" (Didi-Huberman, 1997, p. 93). Sin olvidar, que dicha distancia está sostenida siempre por una pérdida –*irrepetible aparición de una lejanía*- que al presentarse, nos acerca a su alejamiento; haciendo de éste un acontecimiento extraño, único y angustiante; un momento creador de experiencia que se da a partir de una mirada obrada por el tiempo y devuelta por la memoria. La *experiencia aurática* como una *inquietante extrañeza,* surgida cuando la memoria hace emerger ante nosotros ,alguna pérdida sostenida por una imagen llena de vacío que nos mira: Lo que ha tenido que olvidarse para regresar como imagen que nos mira.

Por otro lado, lo ominoso, según Freud, es "aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo" (Freud, p. 66). Es decir, lo ominoso como aquello que implica una experiencia, que como el aura, requiere del resurgir, de un momento obrado por la memoria, y que se desarrolla de manera inconsciente.

Ambos, lo ominoso y lo aurático, respaldados en el retorno, por una 'composición de repetición'; similar a la doble distancia que aparece en la experiencia de lo aurático; pues se trata de un objeto que "destinado a permanecer en lo oculto, ha salido a la luz" (Freud, p. 66). Aunque, valga la pena hacer distinciones, pues lo ominoso presenta siempre un carácter angustiante de contrastante repulsión y vergüenza, no correspondido totalmente con el aura descrita por Benjamin, quien relaciona continuamente la *experiencia aurática* con lo divino; es decir, Freud sin quitarle a la experiencia de la doble distancia, esa "inquitante extrañeza" presente en el encuentro con las *formas intensas*, la libera de esa relación con lo divino y la acerca a un asunto más pulsional, más ligado al vacío, a la pérdida y a lo reprimido.

Sin embargo, los espacios de coincidencia entre los tres términos, o más bien, la construcción de la *doble distancia* como convergencia entre lo *aurático* y lo *ominoso,* dan cuenta de una conceptualización que en cualquiera de los casos, se dirige a enunciar una experiencia similar del encuentro inesperado, con la imagen que se desprende del objeto; imagen que es presencia. Objeto sostenido en la pérdida y aparición de vacío que desorienta y que nos pone frente a la ausencia de todo: El objeto es esa forma intensa, como la imagen que ha mirado al Abuelo, puesto que en su presentación, da lugar a un espacio abierto que está frente a él como umbral infranqueable, impidiendo el acercamiento, por el temor que genera, por el abismo que representa, y por lo que significaría dar ante ese abismo, un paso adelante.

El objeto como umbral porque nos muestra el más allá y nos acerca a él; y en esa muestra nos recuerda la restricción a su entrada, nos aleja, es decir, el umbral intraspasable de esos objetos lázaro que miran aunque estén ciegos, como puente de memoria, como la representación por excelencia de la doble distancia.

Quien muere no puede quedarse[75] o la transustanciación cadavérica

La postura tautológica del Abuelo que alguna vez le permitió rebautizarse como Alexander, haciendo de Odessa su lugar de nacimiento, o encegueciéndose y pretendiendo el pasado sólo como tiempo gramatical, descartable, olvidable y prescindible como cualquier *cosa*, desaparece, y nos confirma en el encuentro con el objeto lázaro – objeto cadavérico – que *eso que vemos no es nunca sólo lo que vemos*, menos cuando los objetos están puestos en un contexto que habla de muerte y vaciamiento. El Abuelo ha escindido su mirada, entrando en el umbral paradojal que se

75 Maurice Blanchot, *El espacio literario (2015)*, en el apéndice *Las dos versiones de lo imaginario*, p. 245.

crea cuando la experiencia de estar frente a un objeto se vuelve recíproca (lo miramos y somos mirados por el mismo objeto), y cuando lo que vemos deja de ser sólo lo que vemos, y trasciende a otro plano, uno que necesariamente implica un vacío inquietante: nuestro reflejo, un reflejo totalmente humano por medio de un objeto/cuerpo que, como el cadáver, está para siempre inanimado.

Eso que el Abuelo tiene delante cuando entra a la casa de Lista, lo mira adentro; y lo hace porque tiene el poder de mostrarle su vacío. Hay por lo tanto un vínculo entre el volumen y el vacío –forma intensa- en relación con el objeto que mira, y el poder de doble distancia que se le otorga. En *Las dos versiones de lo imaginario*, Blanchot (2015) recuerda que además del poder de mirar que tienen las imágenes, está el de hablar, el de *hablarnos íntimamente de nosotros mismos*, "de menos que la cosa, pero de nosotros mismos y a propósito de nosotros, de menos que nosotros, de ese menos que nada que persiste cuando ya no hay nada" (p. 243)

Habla peligrosa por la que el objeto rompe la intimidad de la persona, y la ubica en ese afuera "vago y vacío que es el fondo sórdido sobre el cual sigue afirmando las cosas en su desaparición" (Blanchot, El espacio literario, 2015, p. 243). Pero acá el peligro genera ese miedo que Didi-Huberman relaciona con la imposibilidad de dar un paso ante ese umbral abierto con la mirada del objeto, y que Blanchot (20150) califica como límite feliz impuesto por la imagen: "Cerco endeble, que no nos mantiene tanto a distancia de las cosas, como nos preserva de la presión ciega de esta distancia" (p. 243). Demarcación que ralentiza la llegada del horror instantáneo que produce mirar al precipicio, y humaniza el vacío que se presenta en el encuentro con la memoria. Esa puede ser la razón de la hermosura que el Abuelo y Alex notan en Lista, al margen de lo real que es la muerte presentada por este personaje y sus objetos.

Jonathan Safran Foer, en *Todo está iluminado*, logra dar cuenta del aura como la distancia entre eso que vemos y nos mira; pero sobre todo, el retorno a la tesis de las imágenes sostenidas primordialmente por pérdidas y el choque que entonces se produce cuando somos mirados por imágenes que son lejanías, imágenes de lo lejano que se acercan a nosotros: "La obsesión como lo que volverá a nosotros de lejos, nos incumbiría, nos miraría y se nos escaparía a la vez" (Didi-Huberman, 1997, p. 94)

Al personaje del Abuelo, los objetos le han *alzado los ojos* mostrándole una imagen que hiere; y a partir de allí, la historia da un vuelco de iluminación enceguecedora; de luz dolorosa, sobre unos ojos que deben huir buscando oscuridad. A partir de los objetos de Lista se despliegan imágenes, más allá de su propia visibilidad, otorgándole a la obra entera, una condición aurática y alejada. En una historia que Alex pretende como lineal, se entrelazan momentos del pasado de personajes como el Abuelo, Lista y los Objetos; haciendo desconcertante el transcurrir del tiempo en una historia, y recordándonos el caos temporal como realidad, lo asombroso del trabajo del tiempo y lo intemporal que es nuestra memoria, nuestra forma de recordar, de excavar en nosotros, de encontrar restos que seleccionamos involuntariamente. Hay además de una profunda mirada a la interioridad, un reconocimiento de la ausencia, una distancia que designa la polaridad de lo "acercado" y lo "alejado" en las diferentes escenas, que además de parecer anacrónicas sin serlo, se aproximan dialécticamente a la relación de las cosas y sus lugares.

El Abuelo se abandona a lo que ve, como Dedalus mirando hacia el mar, que es mirar a su madre en el lecho de muerte; él está a merced del archivo de muerte que se abre con la puerta de la entrada a la casa de Lista; archivo cuyos objetos se han hundido

en una imagen que "ha alcanzado ese fondo de impotencia donde todo vuelve a caer" (Blanchot, El espacio literario, 2015, p. 244). Acá, la imagen está presente detrás de cada objeto, pero no después del objeto, sino con él, difícil de captar, pero siempre ahí; aunque la imagen no sea ese objeto que se ve (no es polvo lo que el abuelo ve en la caja llamada *Polvo)*, sino más bien, lo que en ese objeto se refleja, o lo que ese objeto refleja de nosotros ante nosotros –el ver por espejo, oscuramente–. Es por el objeto, la *forma intensa,* que se hace efectiva la doble distancia que no aleja al objeto, sino que hace de él y de su imagen, alejamiento, el regreso de lo ido para siempre:

> En la imagen, el objeto roza de nuevo algo que había dominado para ser objeto, contra el que se había edificado y definido, pero ahora que su valor, su significación, están suspendidos, ahora que el mundo lo abandona a la inacción y lo aparta, la verdad retrocede en él, lo elemental lo reivindica, empobrecimiento y enriquecimiento que lo consagran como imagen (Blanchot, El espacio literario, 2015, p. 245)

También la imagen del objeto como alejamiento de eso que nunca ha venido, y que sólo estará para llevarnos definitivamente: enunciación del cadáver en el objeto que se nos presenta así como espejo, y anticipa a nuestro doble, porque sin parecerse formalmente a nosotros –aunque polvo eres y en polvo te convertirás-, puede ser tomado como una contraimagen, la equivalencia que nos hace imaginarnos en esa situación de intercambio: *Semejanza cadavérica* planteada por Blanchot, en la que el Abuelo termina por encontrarse, al reconocer el lugar de su vida, en la muerte de los objetos:

> Despojo mortal [que se] escapa de las categorías comunes: hay frente a nosotros algo que ni es el viviente en persona, ni una realidad cualquiera, ni el que estaba vivo, ni otro, ni ninguna otra cosa. Lo que está allí, en la calma absoluta de lo que ha encontrado

> su lugar, no realiza, sin embargo, la verdad de estar plenamente aquí. La muerte, suspende la relación con el lugar, aunque el muerto se apoye pesadamente como si fuese la única base que le queda. Justamente esta base falta, falta el lugar, el cadáver no está en su sitio. ¿Dónde está? No está aquí y, sin embargo, no está en otra parte; ¿en ninguna parte? Pero es que entonces ninguna parte está aquí. La presencia cadavérica establece una relación entre aquí y ninguna parte. (Blanchot, El espacio literario, 2015, p. 245)

Los objetos son el cadáver, y el Abuelo, en su mirada, se percibe también como tal. Imagen que se corresponde con su muerte en la película, en el camino de regreso, cerca del pueblo que alguna vez fue tan suyo como Odessa; camino de regreso a dos lugares, la ciudad de las segundas oportunidades y a una vida que había pretendido olvidada; espacio sepulcral, pues el "muerto acapara celosamente su lugar, y se une con él hasta el fondo, de tal modo que la indiferencia de ese lugar, el que no bastante sea un lugar cualquiera se convierte en la profundidad de su presencia como muerto" (Blanchot, El espacio literario, 2015, p. 245)

El Abuelo quiere hacer efectivo su estado cadavérico, cerca al lugar del que huyó y al que la vida lo hizo regresar. Él aunque permanezca en el mundo, se siente más parte de ese mundo de Lista, la muerta en vida (que es por lo demás, un mundo de este mundo, la imagen detrás del objeto mundo), y con su decisión final, que es la del suicidio, culmina la búsqueda real de su ceguera, que es ansia de redención. Casi, como si en la operación de muerte, dejara de importar lo que hubiera sido en vida.

Transustanciación propia, semejante a la de los objetos que dejan de ser cosas manteniendo el mismo volumen, esta vez, llevada a cabo no por la acción quieta de la palabra, sino por otro movimiento rotundo de la peregrinación paradójica hasta su

propio pueblo. Transustanciación, pues el abuelo, vuelto cadáver, ya no en semejanza con los objetos, se convierte, sin embargo, en semejanza consigo mismo, como lo anuncia Blanchot (2015): "momento en que la presencia cadavérica es para nosotros la de los desconocido, es entonces también que el llorado difunto comienza a *parecerse a sí mismo*" (p.246). No a parecerse al que era cuando vivía –¿puede responderse quién era?–, sino al "ser impersonal, alejado e inaccesible, que la semejanza, para ser semejanza de alguien, atrae también hacia la luz" (Blanchot, El espacio literario, 2015, p. 245)

Cádaver que aparece por última vez en la película con una sonrisa en la cara, una que no pudimos verle vivo; un gesto que lo hace hermoso, "ya monumental y tan absolutamente él mismo, que se acompaña a sí mismo como un doble, unido a la solemne impersonalidad de sí por la semejanza con la imagen (Blanchot, El espacio literario, 2015, p. 245). Cuerpo que ha transustanciado en objeto, por ser, como afirma Blanchot, "informe pesadez del ser presente en la ausencia". Valor de uso de la vida, desaparecido en la muerte; reflejo y prueba de la vida, pero muerte; nada más parecido al Abuelo que ese hombre sonriendo en la bañera de un hotel y a la vez, nada ahí que sea él. Es el cadáver como objeto, emanando la *imagen* definitivamente muerta del Abuelo:

> La semejanza cadavérica es una obsesión, pero el hecho de obsesionar no es la visita ideal de lo irreal: lo que obsesiona es lo inaccesible de lo que no podemos deshacernos, lo que no encontramos y por eso no podemos evitar [...] Aunque el cadáver está extendido tranquilamente sobre su lecho, también está en toda la pieza, en la casa. En todo momento pues estar en otra parte que donde está, allí donde estamos sin él, allí donde no hay nada, presencia invasora, oscura y vana plenitud (Blanchot, El espacio literario, 2015, pp. 247-248)

El objeto ha fascinado al Abuelo, pues en esa mirada también lo ha tocado y lo ha absorbido, produciendo en él esa fascinación que "nos quita nuestro poder de dar sentido" (Blanchot, 2015, p. 26). El abuelo se desentiende de todo a su alrededor, y llena su espacio, que lo aleja de todo, con esa luz emitida por la imagen en los objetos; luz que lo enceguece y lo inmoviliza:

> resplandor absoluto de un ojo que no se ve, y que sin embargo, no deja de ver porque es nuestra propia mirada en espejo, ese miedo es por excelencia atrayente, fascinante: luz que también es abismo, luz horrorosa y atractiva en la que nos abismamos (Blanchot, El espacio literario, 2015, p. 26)

El objeto en la distancia que presenta, ha comprometido al Abuelo hasta el límite, se ha apoderado de él y ya no importa un "Yo" en el que pueda reconocerse, no importa su pasado ni su presente, sino el tejido de esos tiempos como alfombras del último camino que debe andar, el camino de su destino en el que asume también la distancia que debe tomar del mundo.

Figura XI. El Abuelo iluminado (Schreiber, 2005)

Otro final

¿Habría el abuelo emprendido el viaje, de saber la herida que se ventilaría en su encuentro? Para las dos versiones, la muerte, pues en ambas, el encuentro para el Abuelo con su pasado irreparable, irremediable, hecho parte de su presente, constituye una bifurcación desbordante. Sin embargo, compartiendo los dos personajes el fin del suicidio, es importante hacer un alto y recordar las diferencias en ambas formas de morir para el Abuelo.

De un lado, la muerte en la película implica para Alex y su familia, un regreso a su pasado ancestral y la aceptación de la herencia judía. No dejemos pasar por alto que Liev Schreiber ha hecho del Abuelo un judío "disidente", un sobreviviente incapaz de reconocerse como tal; quien creyó abandonar su historia de tragedias y encontró en Odessa una nueva oportunidad: ser Baruch. En cambio para el libro, Eli, un habitante católico de un pueblo cercano a Trachimbrod, que en un momento de terror se vio obligado a delatar a su mejor amigo como judío, representa la culpa de quien se siente victimario por complicidad.

Sin duda, la película se centra en las víctimas y su ascendencia, manteniendo una delimitación clara en referencia a los otros –los verdugos, los culpables, los cómplices–, que se nombran sólo superficialmente. Mientras el libro, introduciendo el pasado católico de un hombre que huye de su culpa, da espacio a un camino de apertura, que descubre cómo en una guerra, las víctimas no son sólo los perseguidos o los asesinados; es decir, como el destino, el tener que elegir entre la propia vida o la vida del otro, puede hacer de la víctima, una perpetradora de la tragedia[76]; una perspectiva que podríamos calificar más allá de tolerante y compasiva.

76 Recordemos oportuna y brevemente el papel que los mismos judíos llevaban a cabo en los hornos de los campos de exterminio, un papel que no deja de hacerlos víctimas, pero que a la vez, los pone en el lugar de los verdugos.

En el libro, el Abuelo es un perdonar e intentar perdonarse, lo que implica liberarse del juzgar, un asunto que como muestra la historia en ambas versiones, puede resultar más difícil cuando se trata de uno mismo. Por eso Alex, de corazón noble, afirma en una de sus cartas a Jonfen, que su abuelo no es una mala persona, sino "sólo una persona viva en un mal momento" (Foer, Todo está iluminado, 2009, p. 185):

> "Todos hacemos cosas malas. Padre las hace. Yo las hago. Incluso tú las haces. Una mala persona es la ya que no lamenta sus malas acciones. El abuelo está muriendo por ellas. Te suplico que nos perdones y nos hagas mejores de lo que somos. Haznos buenos" (Foer, Todo está iluminado, 2009, p. 186)

Y aunque el proceso de encuentro con la muerte no guarde la misma mesura de la película, también se da después de la aceptación del pasado como algo que ya no podrá volver totalmente. En el libro, el abuelo regresa a Odessa con la esperanza de volver a ese pasado que le hicieron revivir los objetos, de encontrar lo abandonado, de reencontrarse con sus fantasmas, todo bajo la excusa de encontrar a Augustine –a la verdadera, a su redentora–; hasta que desiste, y lo hace porque adquiere una comprensión de su situación, en la que sólo puede encontrar salvación en la muerte.

Su tumba, que han ayudado a cavar las imágenes auráticas, es Odessa. Él lo ha descubierto así, pero su tumba es también abono para una tierra más fértil, en la que sus nietos tienen la verdadera posibilidad de comenzar de nuevo.

CONCLUSIONES

Así como la tierra es el medio en el que yacen
sepultadas las antiguas ciudades, la memoria
es el medio de lo vivido, [por eso] quien trata de
aproximarse a su propio pasado sepultado ha de
proceder como un hombre que excava

Walter Benjamin

Si tú fueras capaz
de ver los ojos tristes de una lámpara y
hablar con esa porcelana que descubrí ayer,
y que por un momento se ha vuelto mujer.

Joan Manuel serrat

Cuando Bertolt Brecht, el entrañable amigo de Benjamin, escribía en *De todos los objetos*[77], sobre esas formas nobles en las que el paso de muchas manos se hacía evidente a través de su apariencia; escribía no sobre las cosas, sino sobre el tiempo impregnando la materia; ese tiempo difícil de enfocar porque lo tenemos frente a las narices, es decir, el tiempo de lo cotidiano, que vemos vulgar o que dejamos de ver por ordinario y común, pero que sigue obrando sobre el mundo, sobre nosotros y nuestros objetos.

En ese sentido, *Everything is Illuminated*, fue el hilo perfecto para el tejido de las reflexiones de la tesis, que encontré como un tributo, tanto en libro como en película, a esos objetos usados y cargados de imágenes y distancia, que merecen ser pensados hoy, en un mundo obsesionado con lo nuevo y despreocupado por esas montañas de basura que crecen hasta el cielo, se esconden bajo la tierra, se hunden en el océano o se llevan al espacio. Siento en la historia un homenaje a ese hacerse cargo de la mortalidad a través de los objetos, aunque la dirección aprobada por el mundo parezca ser la de la negación de ese

77 El poema al que me refiero es el que aparece al inicio de estas páginas.

tiempo de muerte, que sólo sobrevive en las cosas y en los objetos, y que precisamente, nos define tanto.

Desde la perspectiva de los objetos, el análisis de esta historia resultó además interesante y agradable, pues en la revisión de los personajes y su relación con las cosas y los objetos, persiste un equilibrio narrativo que sin precipitarse a lo obvio, tampoco recurre a lo excesivamente sutil; por eso el ritmo y el juego con la iluminación, desde el título, no aparece nunca como forzado, ni siquiera en las traducciones literales de Perchov. En consecuencia, es posible hablar de una cadena de luz en los personajes.

Ya en el tercer capítulo se mencionó un grado de iluminación que cada personaje recibió de su encuentro con Lista, sin embargo; lo *electrificante* emerge sobre todo, en el choque con los objetos, e inclusive en cada personaje como luz para otro. No quiero decir con esto que se trate de un circuito continuo, pues ese no es el sentido de la totalidad iluminada que se propone desde el título, sino más bien, de pases de energía en efecto dominó. Para algunos, con el resultado de un calor que permanece, para otros, como la llegada peligrosa de un rayo.

La iluminación para Alexander Perchov, llega con Jonfen; y después de manera más potente, gracias al encuentro con Lista. Este joven ucraniano, al que inicialmente es posible pensar desde la chifladura por el anhelo febril de *cosas primordiales* y el sueño americano, sufre un cambio gracias a dicha iluminación, en la que es posible descubrirlo no ya como chiflado, sino más como ese personaje comprometido con la barbarie que enfrenta, y que asumida de manera positiva, tiene que ver más con ese "hacerse cargo del pesimismo" propuesto por Benjamin, que con su fiebre inicial por el consumo de cosas materiales. Un "no se trata de ‹sufrir me tocó a mí en esta vida›, sino de ‹agúzate que te están velando›" para recordar a Andrés Caicedo en ¡Que viva la música!.

Inicialmente Alex prefiere mirar por la ventana que significa Estados Unidos, a través del televisor o de las revistas que pasan por sus manos, mientras permanece dentro de su casa ucraniana con un porvenir bien definido. Sin embargo, la consciencia de otra vida posible que llega en el viaje hacia Trachimbrod, lo enfrenta a la responsabilidad de ocuparse de su propio caos, y de encarar su realidad a través de la escritura, su vocación.

La metamorfosis de Alex, consiste en pasar de la chifladura, al deseo que se le presenta en la escritura: una *condena* que debe perseguir perseverante y hasta tercamente, para cumplirse a sí mismo, aunque sea difícil y contraria a todas las estructuras en las que había sido educado para encajar, o en esas que había ansiado, antes de chocarse con los objetos.

Escribiendo sobre su vida, imaginaria o no, Alex lo que hace es objetivar su dolor, sus sueños y su realidad, haciéndose existir como el que quiere ser, pero existiendo también allí, en el objeto de su escritura. No representándose, sino presentándose mientras se construye, reconstruye y deconstruye, al tiempo que se da una oportunidad, y abre camino a las posibilidades de otros: de su abuelo, de Jonfen, de su hermano y hasta de su padre. Perchov en las cartas a Jonfen, aprende a usar su imposibilidad de decir, como herramienta de risa, pero más importante todavía, descubre este recurso como llave a la vulnerabilidad del otro, que después de reír y desinhibirse en la carcajada (como yo misma lo hice), no puede sino llorar, al descubrir la infamia revelada en sus confesiones.

Alex y Jonfen, como se ha dicho, son la generación donde la experiencia se ha devaluado al punto de olvidarse. Ellos son los nietos: la tercera generación masticando los efectos de una tragedia. Es decir, ni víctimas, ni victimarios, ni testigos directos del acontecimiento, pero sí dolientes de sus estragos; sólo que no de una manera tan directa como la generación de sus padres –primera generación víctima de esa imposibilidad de decir y transmitir, como síntoma de aquellos que

volvieron y/o sobrevivieron de la guerra–.

Los hijos de la primera generación, llevan todavía a cuestas la culpa, la rabia y cualquier cantidad de sentimientos encontrados; además presencian el dolor de las heridas, y habitan momentos históricos donde los fuertes y apresurados juicios morales, comienzan a levantarse con apenas pistas de lo sucedido, creando muros monumentales y pesados alrededor de los deberes sociales con la conservación de la memoria. En cambio los nietos, con las elaboraciones que permite el tiempo y las libertades que concede la distancia de lo sucedido, se convierten en los encargados de rebelarse ante el silencio, ante los paradigmas sociales, y hasta ante lo sacralizado, encontrando en esta rebelión, revelaciones que tal vez aparecerían con más dificultades para las dos generaciones anteriores. Por eso los nietos no son herederos de nada, sino, como se descubre en el análisis, herederos de un silencio que enrarece el ambiente, pero que les permite interesantes reelaboraciones de la memoria, donde es incluso posible cotidianizar la conversación sobre lo datos históricos, que es de hecho, lo que ha sucedido con la popularización del genocidio judío ocurrido en la Segunda Guerra Mundial. A este respecto, la impotencia de no saber y de no saber preguntar por lo que no se sabe, termina constituyendo un silencio provechoso, roto gracias a la relación con el testimonio que pueden dar los objetos, capaces de hablar a través de las imágenes que emanan, y que hacen hablar al otro.

Jonfen por su parte, a través de la tesis, se encontró fácilmente pensable bajo la figura del coleccionista, por facilitar y dar paso al proceso de transustanciación para piezas de una colección especialmente particular, por no conformarse con objetos provistos de un valor monetario, sino con restos de cosas cotidianas y desperdicios humanos. Y aunque para la película su presencia heroica no sea reconocida por Alex a través de palabras como en el libro –donde es llamado *The Hero* en vez de *The Collector–,* la tremenda influencia

que tiene sobre Alex, quien lo compara *copiosamente* con personajes destacables, es evidente.

Jonfen es la antítesis de los superhéroes hollywoodenses, incluso la antítesis de lo que Alex imagina como un estadounidense promedio: no es musculoso o rubio, apuesto, de origen suprahumano, semidivino o mutante; tampoco tiene relaciones avanzadas con la tecnología, o habilidades físicas especiales. Él es, por el contrario, terriblemente humano, pero en su humanidad, tremendamente grandioso. Esa es la razón por la que Alex lo compara con grandes: "Es para mí un honor colosal escribir para un escritor, especialmente para un escritor americano, como Ernest Hemingway o tú" (Foer, Todo está iluminado, 2009, p. 40).

El joven ucraniano tampoco tiene problemas en clasificar a Jonfen como un 'judío de j minúscula', no *Judío* prepotente, estorboso y odioso como los de las historias de su padre y de sus compatriotas, sino uno como Albert Einstein o Jerry Seinfeld (Foer, Todo está iluminado, 2009, p. 136). Personajes por lo demás, más cercanos a Jonfen, un joven a toda vista muy inteligente, disciplinado y apasionado por su vocación, pero no especialmente alto (más bien lo contrario), musculoso. A propósito, el escritor de la novela en entrevista con Munté, habla de su deseo por despojar a los personajes relacionados con el holocausto, del halo de heroísmo idealizado o de lo que él llama "la mitología del superviviente" (Munté, 2011, p. 459), con el propósito de acercarlos más al lector.

Ahora bien, este acto iluminador de Jonfen sobre los objetos del pasado y sobre Alex, se vincula directamente con el materialista histórico conceptualizado por Benjamin en *Tesis de la filosofía de la historia,* mediante la imagen un de autómata que ayudado por unos espejos y operado por un enano escondido, juega ajedrez: alegoría de un hombre que debe trabajar con las herramientas de su época y aceptarlas para sí, haciéndolas funcionar a su favor, y adoptando una postura crítica frente al campo en el que debe moverse[78].

78 Leyendo a Benjamin es posible encontrar un hilo que une al Bárbaro, al Trapero, al Coleccionista, y al materialista histórico, como figuras que muestran posible, ese *hacerse cargo del pesimismo,* o esa *barbaridad positiva*. Sin duda una

Bajo el lente Benjaminiano, Jonfen sería quien responde a la invitación de convertirse en el autómata habitado por el enano; es decir, quien le apuesta al materialismo histórico, y que en cuanto tal, reconoce la necesidad del ser humano por establecer relaciones de producción materiales, que den cabida a sus bases sociales, jurídicas, espirituales y políticas, puesto que, como indica Marx –creador del término-, "no es la conciencia del hombre la que determina su ser sino, por el contrario, el ser social lo que determina su conciencia" (2001). En palabras de Benjamin (1973), una preocupación "por las cosas ásperas y materiales sin las que no existen las finas y espirituales" (p. 4). Objetos que justamente por su entrada en las vías hacia la basura –el desecho, el resto–, se vuelven imprescindibles para un registro alternativo del tiempo y para la construcción de una concepción diferente del progreso, en la que pueda establecerse una relación especial con el pasado, no de añoranza, sino de un reconocimiento necesario del mismo para otro porvenir.

Ser el materialista histórico, compromete a Jonfen con unos principios que no se hacen los de la vista gorda con la historia censurada de las víctimas; haciéndolo desde este punto de vista, un personaje capaz de registrar una presentación del tiempo que huya de complicidades con el rastreo al que los que ostentan el poder, se aferran. Jonfen adquiere un compromiso personal con la historia, libre de conveniencias y justificaciones, y por lo tanto, un deseo de saber sobre el pasado, no sólo como un camino superado que se revisa como un cuento, sino como un reconocimiento del mismo, como un tiempo con incidencia palpable en el ahora; un tiempo que se diluye con los demás tiempos, para hacer de la historia, algo más que un guión argumental para el presente o el futuro, y por lo tanto, "una coyuntura revolucionaria en la lucha en favor del pasado oprimido" (Benjamin, 1973, p. 17).

elaboración de años, que en la lectura de sus textos, parece coincidir como piezas de un mismo rompecabezas.

El materialista histórico, siendo incapaz de asombrarse por el permanente 'estado de excepción' que se da sin importar cuan vieja sea la humanidad, no es capaz tampoco de aceptar dicho estado, y por tal razón, asume la tarea de "pasarle a la historia el cepillo a contrapelo" (Benjamin, 1973, p. 7). Por eso Jonfen redime el tiempo en los objetos, como esperanza mesiánica en la que el otrora exige un puesto; y deja cumplir el rol de narrador causal que se apoya en el recuerdo, pasando entonces a reconocer, en su definitorio encuentro con Lista, la aparición del pasado como acontecer inesperado y relampagueante, que permite el choque de tiempos; diferente al crecimiento acumulativo que para unos es el progreso, pero que para el materialista histórico y para el *Angelus Novus,* es una montaña en crecimiento de *ruina sobre ruina*. Claro está, este materialista histórico, se diferencia del Ángel de la Historia, porque en vez de quedarse paralizado como éste, aquel, en un movimiento particularmente similar al de la figura *positiva* del bárbaro, toma lo que tiene al frente de esa montaña, entre sus manos.

Lista, sería entonces quien mejor encaje con esta descripción del Ángel de la Historia de Benjamin, aunque comparta con Jonfen una capacidad especial de relacionarse con los objetos, además de otras características que los acercan, pues encuentran en éstos una vía de escape y de conservación de pasado[79]. Sin embargo, pensando en el análisis que se hizo sobre ella como archivera y recolectora de *Objetos Lázaro*, el Ángel se vincula a la reflexión sobre su archivo, pues ambos permanecen inmóviles ante el tiempo. No olvidemos que la figura divina del Ángel, está empujado a ver sin parar el pasado; y su perspectiva no es ni esperanzadora ni favorecedora, lo que permite a través de su mirada, una pausa crítica ante un camino de producción y consumo.

79 Al joven estadounidense correspondería más, retener y actualizar las posibilidades de las imágenes relampagueantes en los objetos, que aparecen en el archivo de Lista, pues "Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo 'tal y como verdaderamente ha sido'. Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro" (Benjamin W., 1973, p. 6)

Lista está tan paralizada en su pueblo y en su dolor, como el Ángel ante la montaña de ruinas (y no puede cambiarse), pero eso que señala su mirada sirve a otros como Jonfen, e inclusive, a otros como Alex, quienes toman lo allí presentado, y lo ganan para su historia.

También es posible vincular a Lista con el trapero hasta cierto punto, en cuanto no hay una búsqueda que le haga preferir a un objeto sobre otro, y en cuanto guarda un compromiso con la recolección de lo que ha sido abandonado. Lista, es algo así como un trapero puesto en el límite de la miseria humana, pues recoge pedazos que son productos de la catástrofe. Ella es un fantasma de tiempo completo, una arqueóloga de pedazos que vuelven a tener lugar en la superficie, gracias a su labor.

En el cumplimiento de su tarea, Lista ha hecho de un espacio caótico –Trachimbrod, su pueblo desaparecido- un cultivo de girasoles o maíz, y un lugar en el que vivir sigue siendo una posibilidad, al menos para ella, tal como hacen los agentes encargados de limpiar en las horas improductivas las grandes ciudades, para que parezcan habitables en el día. Lista, además pone a prueba las clasificaciones que puedan hacerse de su casa, desde la que podemos hablar pensando en tumbas, sarcófagos y hasta cementerios que guardan las cenizas y los objetos de los muertos desaparecidos.

Lista como el trapero, habita los desechos, y despierta en los demás personajes una sensibilidad personal ante la presencia de eso atesorado en cajas, dando espacio al verdadero regreso de un tiempo y a la comprensión increíble del objeto a partir de lo olvidado y hasta de lo mínimo. Por otro lado, estas piezas contenidas en cajas, son la presencia tranquila del pasado en el presente, el aceite que le ha permitido a esta mujer solitaria, continuar. Un archivo inventariado, capaz de dar cuenta de los lugares en los que fueron encontrados los objetos, de sus dueños, sus historias; siendo así un recuerdo efectivo, como diría Benjamin, por tener las características de un buen informe arqueológico, que "no sólo debe indicar los estratos de los que

proceden los objetos encontrados sino, sobre todo, qué otros estratos tuvieron que ser atravesados para llegar hasta ellos" (Benjamin W. , 2010, p. 350).

Sin embargo, aún reconociendo las cualidades del Trapero que corresponden a Lista, prescindí de esta clasificación, puesto que los objetos de los Traperos, provienen exclusivamente de los desperdicios industriales en los que estos personajes pueden reconocer cierto valor; una tarea mucho más cercana al trabajo de Jonfen o de los artistas, en quienes Benjamin reconoce siempre *jirones* del Trapero:

> Naturalmente el trapero no cuenta en la bohemia. Pero todos los que forman parte de ésta, desde el literato hasta el conspirador profesional, podían reencontrar en el trapero algo de sí mismos. Todos estaban, en una protesta más o menos sorda contra la sociedad, ante un mañana más o menos precario. A su hora podía el trapero sentir con aquellos que daban tirones a las casacas fundamentales de la sociedad. En su sueño no está a solas, le acompañan camaradas (Benjamin W. , 1980, p. 32)

Lista, similar al trapero, trabaja como intermediaria entre los objetos y la memoria; también como éste, parece dar una de las respuestas posibles para esa pregunta por los límites de la miseria humana que se plantea Benjamin; sin embargo nunca, ni cuando vivía impasible y alejada de la guerra como Augustine, habitó una gran ciudad; apenas un pueblo agrícola, alejado de los grandes avances industriales. Además sus objetos no tienen que ver con la basura, pues nunca han sido desechos, ni fueron desechados o pensados para serlo. Y no porque eso allí archivado no pueda ser hijo de la producción a gran escala, después de todo no es un personaje medieval del que hablamos; sin embargo estos objetos de Lista, no se encontraban enterrados por haber sido reemplazados por sus dueños, ni olvidados por su carente utilidad en la vida práctica.

Los objetos atesorados por Lista, tampoco representaban amenazas para la sociedad inexistente de su pueblo inhabitado, es decir, no eran basura; eran ruinas: eso que se conserva destruido con un aura de dignidad, un olor a humedad, una presencia fantasmagórica difícil de encontrarse hoy, cuando los materiales con los que está hecho el mundo, carecen de textura, olor, sabor y huellas[80]. Es allí cuando *Everything is Illuminated,* tiene la capacidad de unir ruina y muerte, con los grandes acontecimientos del siglo, en sus acepciones costosamente novedosas para la humanidad: la ruina como producto fermentado del tiempo y evidencia de la muerte (industrializada y humana); pero la ruina no sólo como decadencia física de los lugares y sus edificaciones, sino también como palabra, como persona, o como ser arruinado capaz aún de habla, aunque sea absurda y oscura.

No es la basura que Jonfen recupera, lo que Lista guarda, ni es lo elegido de la sobreproducción. Es lo desenterrado, la muerte sepultada por muertos. Ruinas, reitero, por tratarse de objetos pertenecientes a personas forzadas a desaparecer de una u otra manera, por efectos de la guerra; objetos fermentados por el tiempo, evidencias de muerte y vida, por su estado decadente, por su abandono, pero, a pesar de eso, por su permanencia en el tiempo. Ruinas como "alegoría inexcusable de todo futuro y metáfora mayor de la efimeridad y contingencia de todo el trabajo del hombre. De su destino último en el estado de erosión absoluta" (Brea, 2009, p. 103).

Trachimbrod, que es la casa de Lista, también es su cultivo y la tierra baldía al lado del río Brod; tierra vacía por exterminio, por antigüedad y por exceso de roturación en abandono, no por virginidad. Imagen pos apocalíptica del destino cumplido de un pueblo. "Escena primordial, arcaica: el desajuste, la inarmonía, una implacable incomodidad" (Brea, 2009, p. 116). Una vida de constante crisis en medio del total abandono, que ha implicado para la anciana,

80 No existe altivez en las ruinas contemporáneas porque son tan asépticas como el mundo en el que han sido creadas.

un desvanecimiento de la facultad de hablar coherentemente. Una enfermedad del espíritu, que la hace añorar la reunión como gran unidad, de eso despedazado en moléculas por la guerra: su vida y su pueblo.

Lista, desde sus posibilidades, no puede poner en marcha el materialismo histórico, pero puede disponerlo en el espacio para Jonfen; un trabajo en conjunto que confirma que de no ser por el aprovechamiento de las ruinas de la guerra, la historia continuaría siendo herramienta invisibilizante de tragedias como la que Lista vivió. Es cautivante la capacidad de Benjamin para prever desde su reflexión sobre el materialista histórico, una solución redentora para aquellos acallados; solución también profética, pues de no ser por el trabajo de materialistas históricos como Lista (y como Resnais, Cayrol, Lanzmann, Arendt, el propio Benjamin, y todos los que se han atrevido a pensar, reflexionar y publicar sobre las tragedias de la humanidad, aunque su discurso no se afine siempre con la postura oficial), no tendríamos noticia de los desaparecidos, que valga la obviedad, no podrían hablar ni a través de sus ruinas silenciosas y abandonadas. De tener noticia del acontecimiento, sin la labor de éstos, tampoco tendríamos la riqueza de perspectivas alrededor de la tragedia, perspectivas que pueden ayudarnos a usar la libertad interpretativa que tenemos, y a construir una postura propia.

Por otro lado, resulta importante referirse al propio Walter Benjamin, quien fascinado por la figura del trapero que encontraba en sus análisis a Baudelaire y en la de coleccionista, cumplió él mismo con la de archivero de su propia obra; y más que de su propia obra, de su propia vida. Benjamin como Lista, no se deja retener en una sola clasificación, aunque se hubiera reconocido como coleccionista en *Desembalando mi biblioteca*, texto en el que reflexiona sobre sus adquisiciones, y lo que él llama "el arte de coleccionar", una pasión que como todas las pasiones limita con el caos, pero ésta especialmente, "con el caos de los recuerdos [...] Pues la colección

¿qué es sino un desorden tan familiar que adquiere así la apariencia del orden?" (Benjamin W. , 1992, p. 395), y ese desorden familiar se materializa para el pensador, precisamente, en el catálogo de libros.

Hablando de Benjamin a propósito de Lista, es posible tener una idea del amor por los objetos, que son *objetos de amor*; pero también puede comprenderse el afán por el ordenar caótico de la anciana de Trachimbrod. Característica que explica cómo mediante la recolección, el archivo y la colección, puede llegar a una comprensión de su vida; y en el caso de Benjamin, su escritura y su pensamiento disperso y fragmentario.

Erdmut Wizisla (etl. 2010), llama a los de Benjamin "Archivos del pensamiento", no por tratarse de lo que tradicionalmente se esperaría de un fichero, sino por remitir a la etimología de la palabra, que quería decir "comienzo, origen, dominio. Orden, eficiencia, integridad y objetividad" (p. 18). Debido a esto, en los archivos del judío alemán, se releva la pasión del archivista, debido a la insistente manía de salvar restos: "lugares en los que la actualidad refulge, ficheros propios de un escritor, caprichosos, subjetivos, incompletos" (Wizisla, et al., 2010, p. 19). Es así como los archivos de Lista, parecen coincidir más con la figura de un personaje como Benjamin, dedicado a ordenar lo que a simple vista parece arbitrario, por incluir en sus archivos, imágenes, textos y dibujos que representaban para él, un lugar donde razonamientos, experiencias y esperanzas, podían ser pensados en un orden personal y caprichoso, "partiendo de elementos de la vida cotidiana, del arte y de los sueños" (Wizisla, et al., 2010, p. 19).

Tanto en los archivos de Benjamin como en los de Lista, lo único que podía salvar al objeto era la palabra, pero no la palabra como mera clasificación, sino como recuerdo; que en los objetos de Benjamin cobra aún más sentido, por tratarse de palabras archivadoras de palabras que inspeccionan el pasado, haciendo acontecer las imágenes de la memoria.

En últimas, la presencia de un personaje tan confuso como Lista, pesa, pues además de ser la redentora de un pueblo exterminado, y quien permite luz a los cadáveres invisibles –los desparecidos–, es también luz para sus visitantes, a veces beneficiosa –en el caso de los dos jóvenes de la historia–, pero en el caso del abuelo, luz blanca, cegadora y abarcadora del espacio.

Lo que el Abuelo, ese ciego por elección, encuentra en los archivos de Lista, en sus objetos y en ella misma, es la presencia de otro tiempo; el regreso de ese mundo de la cultura patrimonial "basada en la experiencia, la memoria y el asentamiento sedimental de lo ya sabido" (Brea, 2003, p. 102). Lista reivindica la historia construida desde la ruina: el tiempo donde la duración, la pausa, la demora, las historias y la experiencia, no eran motivo de desesperación, excusa de huida o señal de aburrimiento; pero también el tiempo del horror, y del momento que hizo al Abuelo sepultar al hombre que fue, para reinventarse, huyendo de la culpa. En los objetos de Lista, el Abuelo sólo puede encontrar vergüenza, dolor y sufrimiento. Ella hace con él, lo que hace con sus objetos: lo desentierra como el hombre que fue y excava hasta el fondo los detalles de la vida de la que él huyo; sin embargo, como con los archivos, este procedimiento arqueológico, no sirve sino para evidenciar la oscuridad que los envuelve; casi para hacerle notar en su destello, la penumbra constante e interna en la que ha vivido y vivirá para siempre.

Aunque, valga la pena decirlo, desde *Turismo Ancestral*, el nombre de la empresa familiar, el Abuelo parece comenzar a sabotear ese propósito de huida y entierro de un nombre. De alguna manera, este título contradictorio –porque nada más amenazante para lo ancestral[81] que el turismo– dilucida el anhelo de este

81 Pensado que lo ancestral es un término que sacraliza a los antecesores, a los antepasados y que hace referencia a algo muy constitutivo, pero a la vez perdido, de eso que nos conforma. Por ese halo de sacralidad en la palabra, es que precisamente no resulta efectivo usar ni antepasado, ni antecesor como sinónimos de ancestral.

hombre por regresar a lo abandonado, y al tiempo, una negación de ese deseo: un mecanismo para volver aunque se huya siempre; aunque hubiera tenido que esperar hasta el final de sus días para tomar la decisión de regresar realmente.

En el análisis del Abuelo, se concluyen las reflexiones alrededor de la memoria emanada en la distancia, presente en las imágenes de los objetos, que producen en este personaje una total desorientación, explicada por Didi-Huberman, desde el pensamiento freudiano, como la "experiencia en la cual ya no sabemos exactamente qué está de *frente* a nosotros y qué no lo está" (Didi-Huberman, 1997, p. 161); confusión dislocante en la que aparece el aura, y el sentido ordenado del entorno, se pierde. Por eso tiene lugar la memoria involuntaria de la que habló Benjamin, un desgarramiento de la mirada en la que se evidencia la irreparable pérdida y "somos *amenazados por la ausencia*" (Didi-Huberman, 1997, p. 161). Muy en la línea de la doble distancia analizada, que nos remitió también al aura de Benjamin y a lo Ominoso de Freud.

En otras palabras, lo que excede al Abuelo, quien finalmente se suicida, no es el encuentro con el objeto, sino la entrada al umbral de esa doble distancia, ofrecida por la imagen que emana éste; entrada laberíntica a ese lugar que antes parecía a la vez "*un delante y un adentro* [...] Apertura condicional, amenazada o amenazante" (Didi-Huberman, 1997, p. 163). Pero la entrada al final, quiere decir *estar dentro del marco de la puerta sin pasar de allí*, aunque no haya nadie deteniendo el movimiento, pues esa doble distancia actúa como espacio de penumbra y lejanía fatal, por inaccesibilidad de eso que "está ahí, frente a nosotros, cerca de nosotros y hasta en nosotros. Situación a la vez cómica [...] e íntimamente trágica, porque concierne a nuestra obsesionante imposibilidad de unirnos al ausentado" (Didi-Huberman, 1997, p. 161)

Y eso es lo que vive este hombre: el despertar de su culpa, de su error, de sus terribles circunstancias, pero también la emergencia de lo que verdaderamente se amó, ya ido para siempre, y sólo presente en su ausencia relampagueante, a través de unos objetos que ni siquiera le pertenecen. Para este hombre, estos objetos no sólo abren una herida que sólo ha sanado por fuera y ha seguido pudriéndose por dentro, sino que son éstos, herida puesta fuera de su cuerpo; en palabras de Didi-Huberman, aparición del objeto como paradojas e imágenes que abriéndose ante nosotros y en nosotros, terminará por abrirnos.

De todas maneras, aunque las vivencias de los personajes mayores analizados en este trabajo sean realmente infortunadas, hay un compromiso por parte de Schrieber y de Foer, y por tanto, de sus personajes, de no emitir juicios morales; y sobre todo en el escritor, de perdonar y de mirar estoico los hechos, para tratar de extender una mano al pasado difícil de otros, a sus circunstancias especiales. De ahí que no haya encontrado sentido en hablar del suicidio en sí, o de las otras posibilidades contempladas para un personaje tan duro como el Abuelo. No deja de ser sin embargo, un suceso tan mágico como triste, pensar que esa luz en los objetos que dio a otros personajes una manera de existir tan valiente, valiosa y hasta poética en el libro, no diera sino muerte a este hombre frágil y solo.

De los cuatro personajes analizados, termino por decir, que son en conjunto, como una cadena de luz, pero no como un círculo de retroalimentación, sino como una estructura que alguna vez se iluminó para luego separarse. Destellos, como ya se ha dicho, en medio de la noche más oscura.

Finalmente, la historia muestra esos *objetos felices* advertidos por Brecht, superados en su aspecto útil; es decir, abandonando su estancia de cosas en el mundo y transustanciando en objetos; alterando en este cambio, la dirección de la pregunta por la utilidad

de las cosas. Dicha inversión, hace prescindible el servicio que pueda prestar la materia, y genera un cambio en lo cosificado, haciendo también del hombre, escenario de una modificación: No más *para qué nos sirven las cosas*, sino *para qué servimos nosotras a éstas*; o ese "¿Para qué nos quieren las cosas, qué nos necesitan?" que se repitió durante todo el trabajo con Brea; pero esta vez en Bretch, y luego en Lista, quien nos recuerda que no están los objetos por nosotros, sino nosotros por ellos.

Bibliografía

Bachelard, G. (2006). Las Ensoñaciones de la Intimidad Material . En G. Bachelard, La Tierra y las Ensoñaciones del Reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad (págs. 19-73). México: Fondo de Cultura Ecónomica.

Bataille, G. (1998). Teoría de la religión. Madrid: Taurus.

Benjamin, W. (2005). Apuntes y Materiales. En W. Benjamin, Libro de los Pasajes (págs. 247-392). Madrid: Akal.

Benjamin, W. (1992). Desembalando mi biblioteca. SENDEROS - Revista de la Biblioteca Nacional de Colombia, 5 (24), 394-399.

Benjamin, W. (2010). Imágenes que piensan. En W. Benjamin, Obras. Libro IV (págs. 249-390). Madrid: Abada Editores.

Benjamin, W. (2007). Karl Kraus. En W. Benjamin, Obras, libro II (J. N. Pérez, Trad., págs. 341-376). Madrid: Abada.

Benjamin, W. (1980). La París del Segundo Imperio en Baudelaire. En W. Benjamin, Iluminaciones II (págs. 21-48). Madrid: Taurus.

Benjamin, W. (2013). Notas y Materiales. En W. Benjamin, Obra de los pasajes (Vol. 1, págs. 101-842). Madrid: Abada Editores.

Benjamin, W. (1989). Pequeña Historia de la Fotografía. En Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia. (págs. 61-83). Buenos Aires: Taurus.

Benjamin, W. (1973). Tesis de filosofía de la historia. (J. Aguirre, Trad.) Madrid: Taurus.

Benjamin, W., Wizisla, E., Marx, U., Schwarz, G., & Schwarz, M. (2010). Archivos de Walter Benjamin. Imágenes, textos y dibujos. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

Blanchot, M. (2015). El espacio literario (5ta. edición ed.). Barcelona: Paidós.

Blanchot, M. (1979). El libro que vendrá. Caracas: Monte Avila Editores.

Blanchot, M. (2009). La Conversación Infinita. (I. Herrera, Trad.) Madrid: Arena Libros.

Bodei, R. (2013). La vida de las cosas. Buenos Aires: Amorrortu.

Brea, J. L. (2003). El Tercer Umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural. Licencia Creative Commons: José Luis Brea.

Brea, J. L. (2009). Nuevas estrategias alegóricas. Publicada bajo licencia de Creative Commons: José Luis Brea.

Christlieb, P. F. (2003). Los objetos y esas cosas. México D.F.: El Financiero.

Connor, S. (2012). Parafernalia. La curiosa historia de nuestros objetos cotidianos. (J. J. González, Trad.) Barcelona: Ariel.

Déotte, J.-L. (2013). La época de los aparatos. (A. Oviedo, Trad.) Buenos

Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.

Didi-Huberman, G. (1997). Lo que vemos lo que nos mira. Buenos Aires: Manantial.

Duchamp, M. (1975). The essential writings of Marcel Duchamp. (M. Sanouillet, & E. Peterson, Edits.) Londres: Thames & Hudson Ltd.

Duque, F. (2013). El cuerpo residual (Aproximación a la crítica de la sensación pura). En J. Rivera de Rosales Chachón, & M. López Sáenz, El cuerpo. Perspectivas filosóficas (págs. 317-337). Madrid: UNED Ediciones.

Duque, F. (1997). Transestética de los residuos (crítica de la sensación pura) . Estudios de Filosofía , 15-16, 53-90.

Foer, J. S. (2003). A Conversation with Jonathan Safran Foer about Everything Is Illuminated. (Houghton Mifflin Publishing, Entrevistador)

Foer, J. S. (2002). Everything is Illuminated. Boston, New York: Houghton Mifflin Company.

Foer, J. S. (2009). Todo está iluminado. (T. Hill, Trad.) Barcelona: Debolsillo.

Foer, J. S. (2002, Diciembre 4). Voyage of discovery. (O. Burkeman, Interviewer)

Hofmannsthal, H., Prdo, J. L., Hertmans, S., Rosset, C., López Parada, E., Mujica, H., y otros. (2008). Una Carta (De Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon). Valencia, España: Pre-Textos.

Iglesia católica. (1847). Concilio de Trento. (D. I. Ayala, Trad.) Barcelona: Imprenta de D. Ramón Martín Indáe.

Kubrick, S., Clarke, A. C. (Guionistas), & Kubrick, S. (Director). (1968). 2001: A Space Odyssey [Película].

Mallarmé, S. (1998). Divagaciones. Seguido de prosa diversa. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Munté, R.-À. (2011). La ficción sobre el Holocausto: silencio, límites de representación y popularización en la novela 'Everything is Illuminated' de Jonathan Safran Foer. (D. Sáez Mateu, & D. Baer Mieses, Edits.) Barcelona: Universitat Ramon Lull Fundació Privada.

Nancy, J.-L. (2006). La mirada del retrato. Buenos Aires - Madrid: Amorrotu Editores.

Nietzsche, F. (1996). Sobre verdad y mentira en sentido extramoral. En Sobre verdad y mentira en sentido extramoral (págs. 15-38). Madrid: Tecnos.

Pardo, J. L. (2010). Nunca fue tan hermosa la basura. Artículos y ensayos. Madrid: Galaxia Gutenberg.

Perec, G. (1967). Las cosas. Una historia de los años sesenta. (J. L. Pacheco, Trad.) Barcelona: Seix Barral.

Schreiber, L. (Escritor), & Schreiber, L. (Dirección). (2005). Everything Is Illuminated [Película].

Schreiber, L. (7 de Diciembre de 2015). Interview with Liev Schreiber About "Everything is Illuminated". (R. Murray, Entrevistador)

Somerville, M. (2015, Octubre 20). Buying begets buying: how stuff has consumed the average American's life. The Guardian .

Varios. (1953). Santa Biblia. Versión de Casiodoro Reina (1569), Revisión 1960. (R. p. (1602), Ed.) Philadelphia, Pensilvania, USA: Sociedades Bíblicas en America Latina, National Publishing Company.

Wajcman, G. (2010). Colección seguido de La avaricia. (I. Agoff, Trad.) Buenos Aires: Manantial.

Cibergrafía

Arenas, L. (2006). El rostro oculto de las cosas: Chema Madoz y la poética de la transustanciación . Recuperado el 23 de Marzo de 2016, de Universidad de Zaragoza: http://www.unizar.es/arenas/publicaciones_archivos/el_rostro_oculto_de_las_cosas.htm

Benjamin, W. (1933). Artillería Inmanente. Retrieved 2013 from http://artilleriainmanente.blogspot.com/2013/12/walter-benjamin-experiencia-y-pobreza.html

Benjamin, W. (2 de Marzo de 2005). El Surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea. (H-Yepez, Ed.) Recuperado el 19 de Abril de 2016, de Archivo de lecturas y videos. Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Baja California: http://tijuana-artes.blogspot.com.co/2005/03/el-surrealismo-la-ultima-instantanea.html

Benjamin, W. (1933). Experiencia y Pobreza. Recuperado el 22 de Abril de 2015, de Semiótica en la MLA ~ Optativa de Semiótica en la Maestría en Lingüística Aplicada de la UNAM: https://semioticaenlamla.files.wordpress.com/2011/09/experienciabenj.pdf

Benjamin, W. (7 de Enero de 2006). Sobre algunos temas en Baudelaire. Recuperado el 5 de Septiembre de 2014, de Escuela de Filosofía, Universidad ARCIS: http://www.rae.com.pt/wb3.pdf

Marx, C. (23 de Marzo de 2001). Prólogo a la Contribución a la Crítica de la Economía Política. Recuperado el 6 de Julio de 2015, de Marxists Internet Archive: https://www.marxists.org/espanol/m-e/1850s/criteconpol.htm

Poe, E. A. (1838). Ligeia. Desconocido, Desconocido, España. Recuperado el 31 de enero de 2016, de Dominio Público: http://www.dominiopublico.es/libros/Edgar_Allan_Poe/Edgar%20Allan%20Poe%20-%20Ligeia.pdf

Sábato, E. (1961). Sobre Héroes y Tumbas (ePUB r1.0 ed.). (G. 19.03.13, Ed.) Desconocida: epublibre.

Saltz, J. (21 de Febrero de 2006). Idol Thoughts. Recuperado el 28 de Septiembre de 2015, de The Village Voice: http://www.villagevoice.com/arts/idol-thoughts-7136285