

REIA #10 / 2018  
232 páginas  
ISSN: 2340-9851  
www.reia.es

---

## Manuel Serrano Marzo

Doctor arquitecto  
manuel-serrano@telefonica.net

### *Biografía y objetos. Espacios para la memoria / Biography and objects. Spaces of the memory*

Los objetos configuran una biografía, y lo mismo al revés, ellos son el resultado selectivo o acumulativo de una vida. Después de esa vida, los objetos devienen en testigos, unas veces venerados y otras denostados, en la misma medida en que lo serían sus dueños. No nos referimos a las antigüedades, sino a los objetos cotidianos, a aquellos que configuran el entorno inmediato, dispuestos de manera funcional en algunos casos, decorativa en otros, antes de proyectarse en sus distintos destinos tras la desaparición de su poseedor.

La relación con la memoria de los objetos varía en función de la biografía enlazada entre estos y sus poseedores. El entorno refleja la personalidad con una enorme precisión.

La memoria de los objetos y la de sus poseedores presenta un campo de reflexión sobre nuestra capacidad de entender a que nos enfrentamos en un museo, en una exposición, en un entorno en el que se nos re-presenta el testimonio, la mayoría de las veces descontextualizado, de su narración.

The objectives configure a biography, and vice versa, these are the selective or accumulative results of a life. After that life, the objectives become witnesses, sometimes revered and sometimes uneducated, in the same sense that the authors would be. We don't seek refuge in antiques, instead in everyday objects, those that make our immediate surroundings, set in a functional manner, sometimes decorative, before projecting themselves in different destinations after the disappearance of its owner.

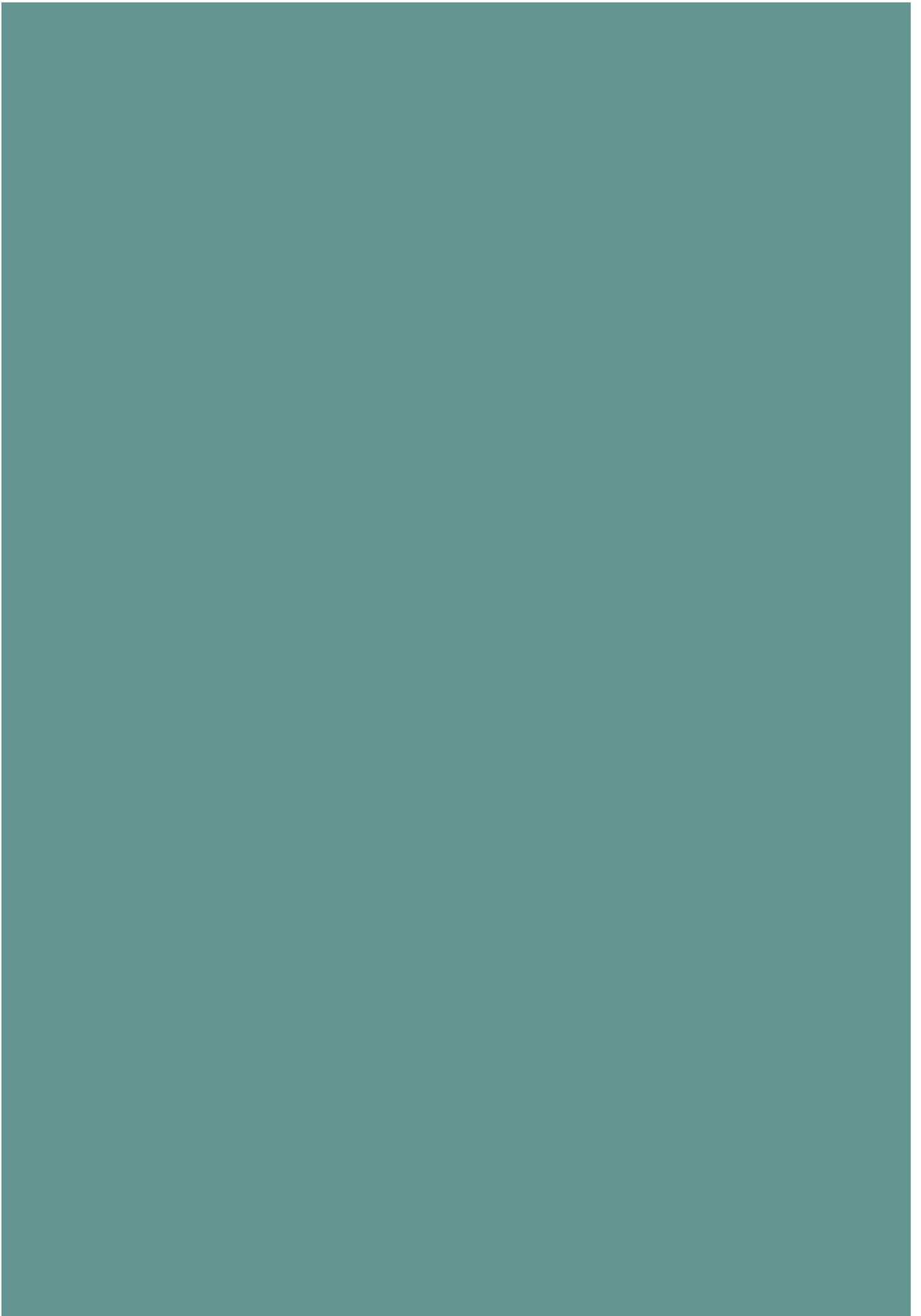
The link between our mind and objects varies depending on the biography attached between the object and its owner. The surroundings reflect the personality with an enormous precision.

The memories of objects and their owners presents us with a field of reflection on our capacity to understand to what we confront ourselves in a museum, in an exhibition, in a surrounding that doesn't present us with its witness, the majority of these times out of its contextualisation of its narration

---

Objetos, memoria, biografía, fragmentos, vida, imposibilidad /// Objects, memory, biography, fragments, life, impossibility

Fecha de envío: 20/10/2017 | Fecha de aceptación: 28/11/2017



La biografía personal aparece jalonada por los objetos que nos acompañan durante nuestra existencia, a algunos los sobreviven sus poseedores por pérdida o destrucción mientras que en otros casos, son los objetos los que sobreviven a la destrucción o aniquilamiento de sus poseedores.

La evocación, su expresión más depurada viene, como suele ser común, expresada con precisión por los artistas. Lo expone de manera magistral el ceramista y coleccionista Edmund de Waal (2010), en relación a la casa de los hermanos Goncourt en París.

En un extraño libro titulado *La Maison d'un artiste* [La casa de un artista], describe con laborioso detalle todas las habitaciones de su casa de París-las boiserie, los cuadros, los libros, los objetos-, en un intento por evocar cada cosa y su ubicación como homenaje al hermano muerto, con quien había vivido. En dos volúmenes de trescientas páginas cada uno. De Goncourt construye una autobiografía y un documental de viaje, así como el exhaustivo inventario de una casa a través de los objetos.<sup>1</sup>

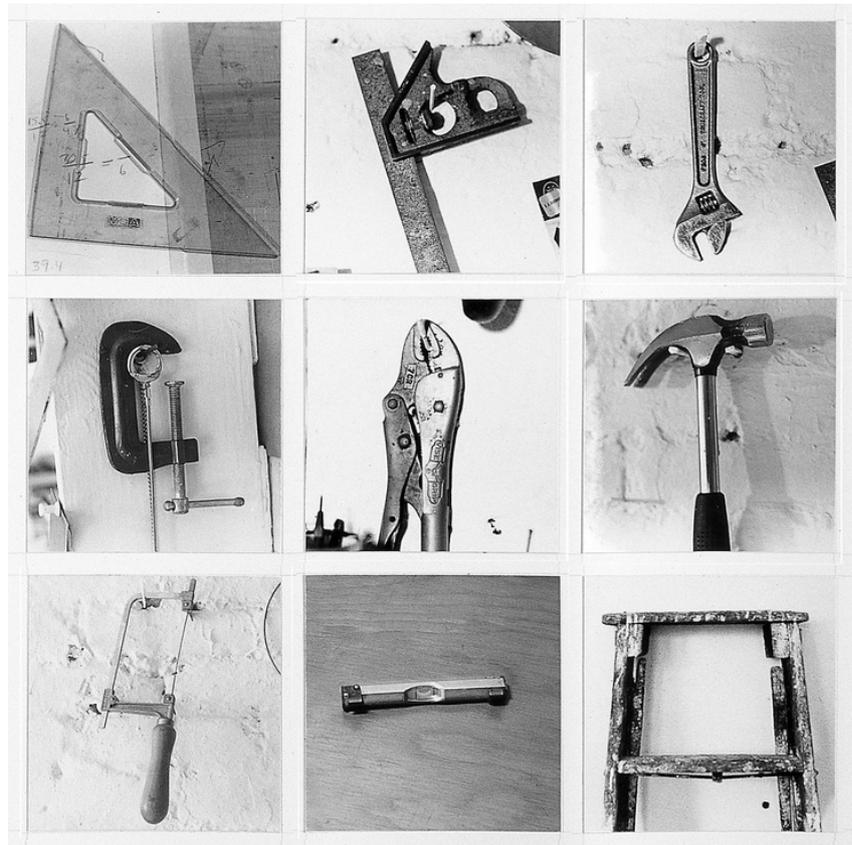
Un ejemplo perfecto de biografía objetual documentada lo encontramos precisamente en *Autobiography* de Sol LeWitt (1928-2007). Cuando LeWitt decidió dejar su loft en Nueva York para trasladarse a vivir y trabajar en Spoleto en 1980, planeó registrar todos sus objetos. Esto dio lugar a una serie de más de mil fotografías que recogieron prácticamente la totalidad de sus pertenencias, no solo personales sino de todo tipo, puertas, ventanas, muebles, libros, plantas..., en lo que en realidad constituía un resumen, una autobiografía, como finalmente lo tituló, una forma de mostrar no solo su nexos con los objetos que le rodeaban sino además su identidad, en las situaciones reales en que estaban dispuestos en su estudio. Se trata pues de un catálogo de la normalidad cotidiana, un relato realizado por medio de los objetos, efectivamente, una autobiografía objetual.

Pero como siempre, existen antecedentes, incluso antecedentes de los antecedentes. Christian Boltanski ya se “autorretrató” a través de sus pertenencias domésticas sin la mitificación de los instrumentos intelectuales del artista: Objetos simples, los que finalmente nos rodean calladamente cumpliendo su función como un discreto mayordomo, pero en esta ocasión, a diferencia de LeWitt, extraídos de su contexto doméstico y musealizándolos

---

1. Edmund de WAAL. *La liebre con ojos de ámbar*. Barcelona: Acantilado, 2014

Fig. 1. *Autobiography*, Sol Lewitt, 1980



por medio de la exposición, naturalmente en un museo, como una especie de autorretrato de Christian Boltanski pero deconstruido.

Somos lo que nos rodea, se podría decir desde un cierto punto de vista, y si no hay objetos, entonces también se puede decir que se trata de una renuncia en aras de un alejamiento del mundo material en favor del espiritual, de un alejamiento del yo, al menos del yo material. Se puede ser un anacoreta o un monje zen, y a pesar de todo lo único que sucede es que la lista de objetos se reduce a la mínima expresión; se ha perdido la libre elección cuando ya no se necesita elegir, es decir, cuando ya se está fuera de la sociedad de consumo. Kamo no Choomei (ca.1155-1216) se construyó una cabaña para meditar y escribir:

Me escondo en lo profundo de las colinas de Hino. Al este he añadido una marquesina de un metro, y uso el espacio inferior para partir y quemar leña. Junto a la pared sur he puesto un cañizo de bambú, y al oeste una repisa para las ofrendas a Buda.

En la parte norte, detrás del biombo, he colocado una imagen de Amida y, junto a ella, otra de Fugen. Delante de ellos, el Sutra del Loto. En el extremo este, una cama hecha de helechos secos, para el descanso nocturno. En el suroeste, hay una repisa de bambú con tres cajas negras de piel para poesía y música, y transcripciones de obras religiosas, como el OOjoo-yooshuu.

Junto a la estantería de la pared, tango un *Koto* y un *biwa*, conocidos como *koto* plegable y *biwa* desmontable.

Así es mi pequeño hogar transitorio en este mundo.<sup>2</sup>

2. Kamo No CHOOMEI. *Un relato desde mi choza (Hoojooki)*. (Edición bilingüe. Trad. y notas de Jesús Carlos Álvarez Crespo). Madrid: Hiperión, (XXIX), 1998

Fig. 2. *Attempt to Reconstruct Objects that belonged to Christian Boltanski between 1948 and 1954 (Vitrines de référence)*, Christian Boltanski, Fundação Serralves-Museu de Arte Contemporânea, Porto, 1970



La dimensión objetual asociada a la biografía resulta bastante lógica. Ante la libre elección nos rodeamos de objetos afines que van creando una geografía personal que se funde con nosotros mismos, de hecho, una pérdida accidental o una catástrofe conllevan todo un replanteamiento vital y una reflexión con respecto a la futilidad material de las cosas en relación a la existencia de los seres humanos. La vida no tiene sustitución posible ni reemplazo. Sin embargo la importancia de los objetos biográficos es indiscutible, conforman una estructura del recuerdo y de la personalidad de a quién han pertenecido. A la manera de un retrato de Arcimboldo (1527-1593), los objetos componen más de lo que creemos, definen un perfil y en muchos casos una biografía, unas ideas o unos sueños, y cuando la persona ya no está, sus objetos adquieren la dimensión testimonial del fetiche, de la magia de la rememoración, de la mediación en el acto del recuerdo.

En líneas generales se puede decir que los objetos dispersos, es decir, no secuenciados en su disposición, componen las facetas de una persona, componen la individualidad, mientras que las acumulaciones de objetos del mismo tipo, configuran la colectividad, pero no siempre se requiere una cantidad de objetos para reflejar o componer su perfil, a veces basta un solo objeto característico, una única referencia, como si emulando el trabajo de paleontólogos y antropólogos, a partir del fragmento, de la pieza parcial, se pudiera recomponer una totalidad comprensible y aceptable del sujeto al que se refiere.

El carácter evocador del fragmento, del objeto individual o parte del mismo, muestra la fuerza, la esencia de la personalidad y la pertenencia. Ya no nos situamos en un contexto de exponer una colección sino en uno de rememoración de una persona; ya no estaremos en la sede de un museo, sino en el lugar de alguien, en su casa, en su atelier, en el sitio en el que se puede enmarcar una existencia. La poética y la efectividad del fragmento son capaces de construir un mundo propio, contar una

Fig. 3. *El bibliotecario*, (Retrato de Wolfgang Lazius), Giuseppe Arcimboldo, *Skolosters slott*, Suecia, ca. 1562



historia, un relato que puede ir más allá de la biografía personal, hablamos ya de Historia. La reconstrucción a través del fragmento mostrado resulta más impresionante cuanto más logra transmitir, cuando el menos consigue el más, y ese relato no ya del objeto, sino del fragmento, nos sitúa en distintos contextos, en muchos casos extremos, en los que el resto, lo que queda, deviene inevitablemente no solo un generador de memoria sino también de sentimientos.

En el Centro de Documentación, Museo y Memorial *Yad Vashem* en Jerusalén, se expone un objeto entre cientos o miles. Se trata de unas gafas, de unas gafas rotas en mil pedazos que se han colocado recomponiendo la forma original pero sin pegarse ni tratar de hacer volver el objeto a una apariencia de nuevo o reconstruido, simplemente se han agrupado los fragmentos en su lugar con respecto a los demás pero manteniendo una mínima separación.

Utilizaré en éste caso la primera persona. Visité *Yad Vashem* por primera vez el 29 de diciembre de 2010. Esa misma noche rememoré la sensación o mejor dicho, el sentimiento que regresaba con fuerza a mi



Fig. 4. Fragmentos de las gafas de Bluma Walach, Yad Vashem, Jerusalén, 2010

memoria, y no pude evitar ponerme a escribir en mi cuaderno de viaje en una terraza frente a la torre de David y la Puerta de Yafo en la muralla de Jerusalén.

La imagen que ha persistido de Yad Vashem: Una madre entrega a su hija, en Auschwitz-Birkenau, unas gafas de pasta de color rojizo para que se las guarde, se supone que momentáneamente, mientras pasa a la ducha, y seguramente pensando que va a ser por un instante, por unos minutos, y así fue, un instante eterno y absoluto de muerte.

La madre murió inmediatamente en las cámaras de gas. La hija sobrevivió. Guardó pegadas a su cuerpo las gafas, el último objeto que había tocado su madre, que le había pertenecido.

Fragmentos que nos cuentan todo, con una intensidad y una precisión absoluta. Las gafas aplastadas, trituradas, pero que perviven obstinadamente.

La forma de mostrar resulta ser, –en este caso y después de todo–, una vitrina de seguridad con las condiciones museográficas adecuadas, canónicas, ¿de qué otra forma se podría plantear la lectura de este objeto por parte del visitante, del observador?, ¿da igual que se trate de un estudioso o de un simple turista?

Por lo tanto, vemos que los objetos que resumen a una persona, si es que se puede aceptar como válida una formulación en estos términos, son finalmente mostrados en las condiciones estándar desde el punto de vista museográfico. Las vicisitudes inherentes al objeto o a su poseedor, resultan imposibles de transmitir, y ni siquiera lejanamente nos enfrentan de forma científica ante los hechos; la reconstrucción resulta

admisible en la medida en que hace inteligible de la mejor forma posible, las circunstancias y en este caso, a la persona.

Las gafas de Bluma Walach componen su último retrato. En oposición a las compilaciones de la totalidad de un entorno personal como el ya comentadas de LeWitt o el de Boltanski, nos enfrentamos aquí a la unicidad del objeto fragmentado, roto, mostrando las heridas, las cicatrices, y sin embargo tan preciso e intenso en su relato, precisamente por su unicidad, con más fuerza comunicativa y expresiva que la que podría aportar cualquier acumulación, como las montañas de gafas expuestas en Auschwitz II (Birkenau). Los restos de sus gafas devienen en retrato de Bluma Walach tanto como en retrato de su hija Tuva.

El camino es de dos direcciones, se trata de un vaivén algo difuso en el que los objetos que a veces nos sobreviven, pero también somos nosotros los que sobrevivimos a ciertos objetos que acaban destruidos o perdidos. Maurice Rheims (1965) refiere a menudo las vicisitudes sufridas por los objetos a lo largo de la historia convulsa de la humanidad, y hace hincapié en la relación entre estos y sus poseedores. Tratamos de lo que es la nostalgia de lo desaparecido, de los objetos que nos acompañaron y que nunca volveremos a ver. Por un motivo u otro las colecciones se forman de esa manera, cambiando de manos, a veces tras la muerte del poseedor, a veces por circunstancias casuales o trágicas, o como consecuencia de crisis económicas. “Los coleccionistas se alimentan entre los muertos”.<sup>3</sup>

La casa, un espacio dentro de ella, un gabinete por ejemplo, resultan ser los escenarios inevitables de los encuentros, tanto como de los desencuentros; espacios de la intimidad, espacios para no ser compartidos, espacios en los que los objetos pertenecientes al propietario, y al margen de las colecciones y coleccionistas, se disponen para ser observados, en principio por su dueño, y eventualmente y aprovechando esa disposición expositiva, por visitantes, de forma privada y limitada. De hecho existen dos variantes sobre la cuestión de la colección particular. La primera la constituye la colección en vida del propietario y la segunda, las vicisitudes de esa misma colección a la muerte de éste. Por cierto, debemos a Montaigne la oportuna cita: “Chacun en fait ainsi, d’autant que l’usage nos desrobbe le vray visage des choses”...<sup>4</sup>, todo un antecedente de la proyección museográfica del entorno doméstico y del hecho de ver realmente, de tomar conciencia de los objetos más allá de lo evidente.

La historia de los objetos mostrados en la vivienda es una historia del mobiliario ligado funcional y afectivamente a una persona. Los aparadores, vitrinas, librerías, armarios de distinta índole, mesas y credencias configuran todo un universo de soportes destinado a albergar objetos fetiche, objetos queridos o representativos.

---

3. Maurice RHEIMS. *La curiosa vida de los objetos*. Barcelona: Luis de Caralt, 1965

4. MONTAIGNE (1950). *Essais*. Paris: Éditions Gallimard, I, 23, p.145  
“Todos actúan igual, pues el uso nos oculta el verdadero rostro de las cosas”  
(Edición española Michel de MONTAIGNE (1992). *Ensayos*. Trad. Dolores Picazo y Almudena Montojo. Madrid: Cátedra), I, 23, p.165

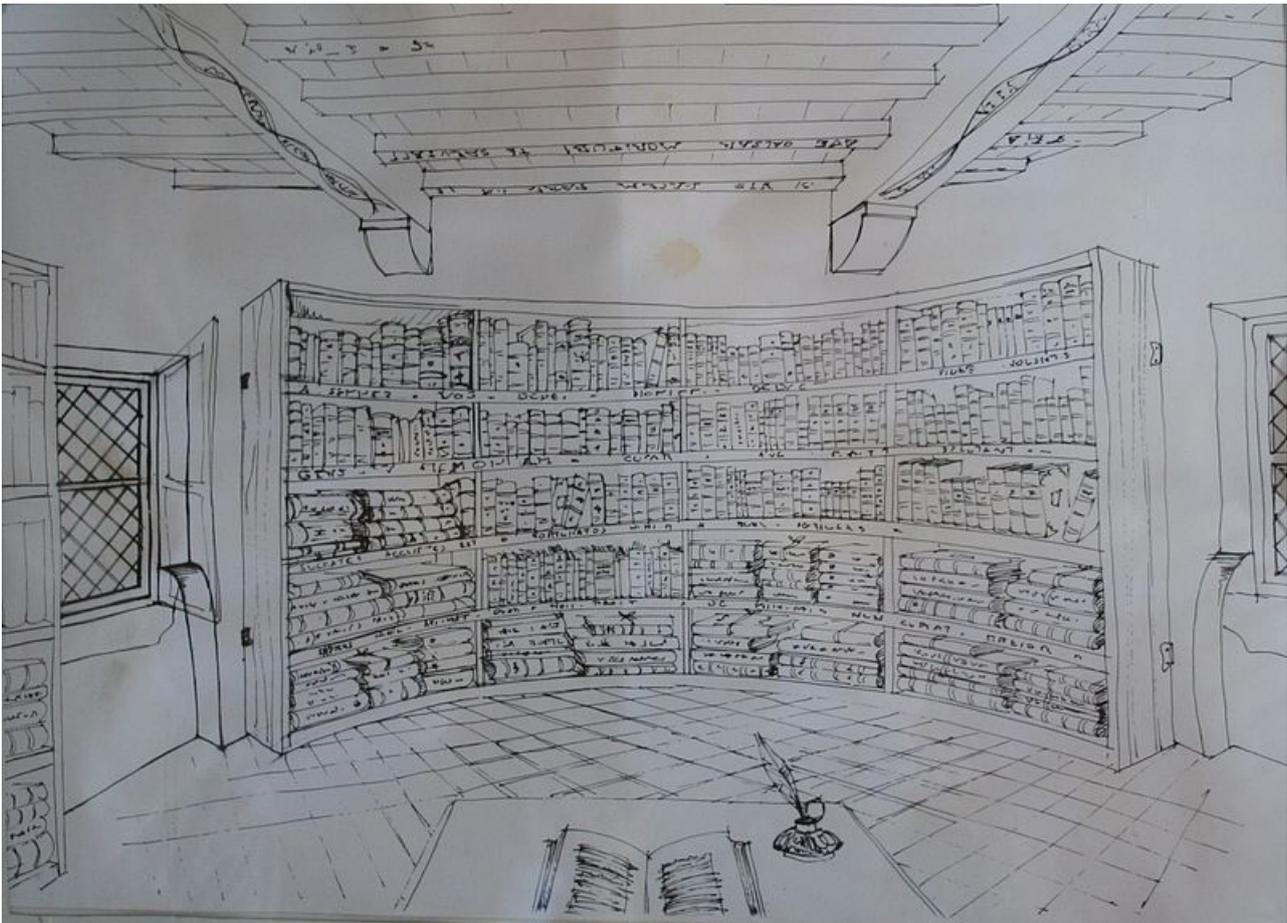


Ilustración 5. Reconstitution de la bibliothèque au château de Montaigne, (Mclectat, 2010)<sup>5</sup>

Los objetos pertenecientes a cualquier personalidad relevante, sobre todo si se mantiene el contenedor, es decir, la casa, se convierten en colección biográfica no solamente de una persona, sino también de su obra. En el caso de escritores, su mesa, sus cuadernos, su pluma, etc. El testamento objetual del escritor Michel Butor (1926-2016), fue recogido por él mismo en un auténtico manual de uso: *La Grande Armoire*. Por el contrario, la casa museo de Jacques Prévert (1900-1977) en Omonville-la-Petite, con su contenido de 350 muebles, libros y objetos, fue diluida a finales de noviembre de 2016 por su nieta Eugénie Blanchard-Prévert. Memoria perdida como *feuilles mortes*, hojas muertas barridas por el viento del olvido.

Ernest Hemingway (1899-1961) escribió en 1936 *To have and have not* (de pie, como escribía siempre, y sólo sentándose en la mesa del salón para escribir a máquina los diálogos), en el estudio de su casa de Key West, en Florida, –donde se ambienta la novela–. En 1939 Hemingway desmontó la casa y se trasladó a Cuba, a Punta Vigía, pero la casa de Key West ya había quedado convertida en mito y los objetos en fetiches. Lo mismo sucede con multitud de otras casas, de otros escritores. Así, los

5. Vid. Jacob LACOUTURE (Ed.). (2007). Le Livre. En *Album Montaigne, Iconographie choisie et commentée*. Paris: Éditions Gallimard, pp.108-135



Fig. 6. Estudio, casa de Hemingway, Foto Erica Lennard, Key West, Florida, EE.UU., 1994

objetos que no formaban una exposición, ni los libros que tampoco formaban una biblioteca, lo hacen ahora, visitados museográficamente.<sup>6</sup>

Los objetos se muestran en una vivienda con más informalidad que en cualquier museo y el rigor expositivo ya presente en las colecciones desde mediados del siglo XVIII se vuelve más personal, como no podría ser de otra manera, adaptado al gusto del propietario de la casa y de la colección.

Debió de hacer falta cierta delicadeza y un cuidado infinito para vivir en esa *Gesamtkunstwerk*, la obra de arte total, una casa en la que cada centímetro de casi todas las habitaciones se incluía en un gran esquema de las cosas. En cada pasillo, fragmentos de esculturas, estuco y moldes de escayola se disponen a lo largo de las paredes y el techo. Sólo el salón del primer piso se salva de la multitud de augustos, aunque fragmentarios, ancestros que han invadido el resto de la casa. Espejos, hornacinas y ventanas inesperadas se abren a vistas sorprendentes y alivian la claustrofobia que producen tantas cosas atestadas en tan poco espacio. Los cuadros de la galería cuelgan en marcos hechos a propósito para ellos, uno tras otro, y no se desperdicia ni un palmo. Un visitante describió los estrechos pasadizos y la repentina abertura de la casa de Soane como un laberinto cretense.<sup>7</sup>

Blom (2013) se refiere a la casa museo de John Soane (1753-1837) en Lincoln's Inn Fields, creada por el propio autor tal y como la podemos encontrar hoy en día. Ésta ejemplifica una situación crucial en el desarrollo de este estudio, es decir, la ambigüedad entre el espacio

6. Francesca PREMOLI-DROULERS & Erica LENNARD (1995). *Case di Scrittori*. (1ª ed. 1994). *Maisons d'Écrivains*. Paris. France : Éditions du Chêne). Milano: Tecniche Nuove, p.95

7. Philipp BLOM (2013). *El coleccionista apasionado*. Barcelona: Anagrama, p.293

Fig. 7. *Monks Room and Gallery*, John Soane, Casa Museo, Londres, 1824



museográfico y el espacio doméstico a la hora de mostrar objetos, o colecciones de objetos, que en vida de Soane la proximidad era mayor e incluso en algunos casos, los objetos ¡se podían tocar! Las pautas de contemplación han sido naturalmente modificadas, los criterios de catalogación y exposición han variado, así como la capacidad de admisión de público observador.

Así mismo la vitalidad del espacio doméstico museografiado no puede compararse con la *congelación existencial* de las viviendas museo, ligadas ya para siempre a las personas que las han creado.

Y dentro de las casas-contenedores transformadas finalmente en museo y retrato de su propietario y su de pasión personal, no se puede dejar de mencionar, –por su importantísima dimensión cultural–, la casa de Mario Praz (1896-1982) en el tercer piso del *Palazzo Primoli* en Roma (todavía visitable los viernes y los sábados), situada junto al Museo Napoleónico. El piso de Mario Praz es en sí un auténtico museo y *La casa della vita*, su relato apasionante y exquisito. Vitta (2008) escribe:

Se ne ha una illuminazione nella “casa” che Mario Praz si arredó nel corso di tutta una vita, con la quale infine la identificó: spazio perfettamente omogeneo, negli ambienti e negli arredi, tutto ispirato a uno stile neoclassico che ha dato forma alla sua esistenza. Ció spiega la natura autobiografica del libro in



Fig. 8. Escritorio de Sigmund Freud en 19 Bergasse,  
Foto Edmund Egelman, Viena, 1938

cui egli ha descritto la su abitazione, stanza per stanza e oggetto per oggetto: non freddo inventario catalogatore, ma ripercorrimto appassionato della propria vita,”...<sup>8</sup>

El nexo entre objeto y dueño considera en vida del usuario una identidad compartida, los objetos que podemos asociar a determinadas personas como parte de su identidad, multiplican su personalidad en la complejidad que enmarca la exterioridad del cuerpo. Los objetos, en su parasitación, llegan a tener vidas múltiples. Su tiempo no es el de un poseedor solamente, y las sucesivas posesiones dan cuenta de esa pervivencia.

El camino inverso a la existencia proyectada de una persona en sus objetos se define como una especie de parasitación. El objeto vive, continúa su existencia gracias a que perdura a través de las personas, llamémoslas portadoras, utilizando el lenguaje de la medicina epidemiológica, es decir, el objeto se convierte en huésped, que por definición es un organismo que vive en otro ser vivo al que parasita.

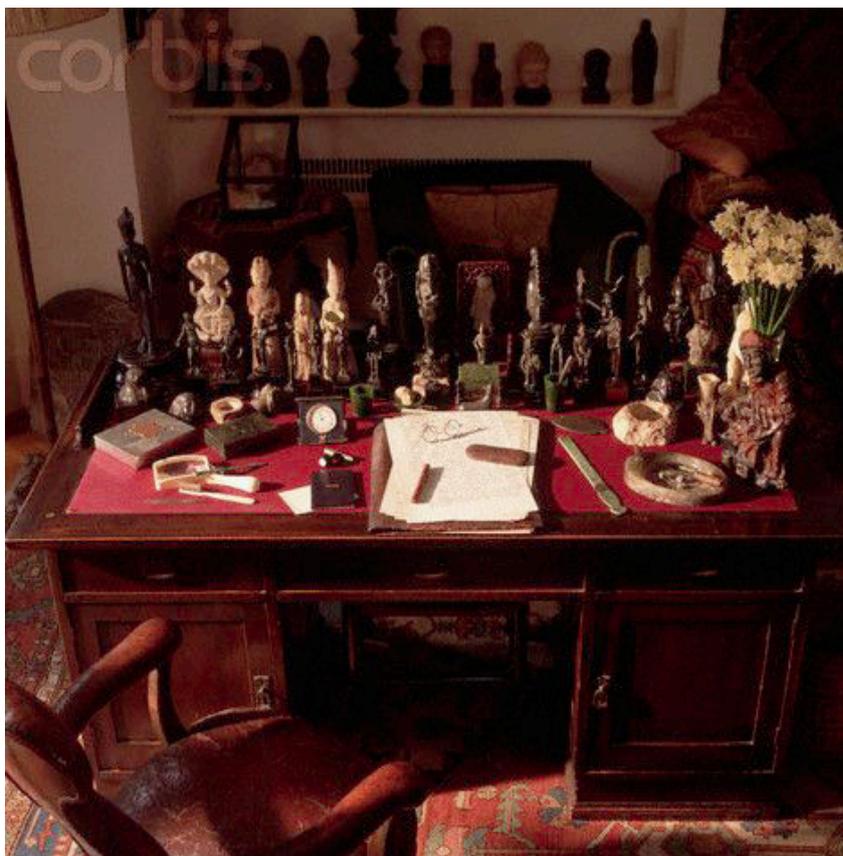
Una muestra perfecta y canónica de los objetos parasitando y perviviendo a una persona, no solamente por su funcionalidad o el valor afectivo, lo encontramos en el estudio de Sigmund Freud en Viena, en la casa de Bergasse, 19, donde desarrolló sus estudios más importantes sobre el

8. Maurizio VITTA (2008). *Dell'abitare, Corpi, spazi, oggetti, immagini*. Torino: Einaudi, pp.272-273

“Existe una luminosidad en la ‘casa’ que Mario Praz decoró a lo largo de toda su vida, con la que llegó a identificarse completamente: un espacio perfectamente homogéneo, de inspiración totalmente neoclásica en los ambientes y en las decoraciones que han dado forma a su existencia. Eso explica la naturaleza autobiográfica del libro en el que ha descrito su morada, habitación por habitación, objeto por objeto: no se trata de un frío inventario catalogador, sino del recorrido apasionado por su propia vida,”... (Trad. del A.).

Vid. Mario PRAZ (1995) *La casa della vita*. Milano: Adelphi.

Fig. 9. Escritorio de Sigmund Freud, Freud Museum, Londres, 2016



subconsciente y el psicoanálisis e inmortalizado en el reportaje testimonial de Edmund Egelman en 1938.

Freud utilizaba los objetos de su colección –más de dos mil– como método de estudio e introspección, se podría decir que eran catalizadores, y tan sumamente importantes que Freud, a sus ochentaún años, estuvo a punto de perder la vida al no poder salir de Viena hacia Londres tras la Anexión de Austria a Alemania en marzo de 1938, -a pesar de obtener el visado-, por las dificultades burocráticas que impedían la exportación de bienes culturales fuera del *Reich* Alemán.

Freud lo consiguió en el verano de 1938 después de que Egelman registrara fotográficamente sus objetos así como la colocación y ambiente de su gabinete. El propio Freud llegó a reconocer que su pasión por el coleccionismo era solo la segunda en intensidad en comparación con su pasión por los habanos.

En todo caso la importancia instrumental de la colección resultaba para Freud evidente en su uso de la arqueología como metáfora del psicoanálisis. La relación de Freud con su colección de objetos iba más allá del objetivo del coleccionista, se trataba de una simbiosis activa e intelectualmente fructífera, como comenta Janine Burke (2007) en su texto *El santuario de un coleccionista de sueños*:

For Freud, the great enterprise of psychoanalysis and his art collection developed simultaneously, a symbiotic, nourishing relationship, each informing and

Fig. 10. Escritorio de Beethoven, Colección H.C.Bodmer HCB V9, *Beethoven Haus*, Bonn, Alemania, 2016



enriching the other.<sup>9</sup>

El estudio fue trasladado a Londres, o mejor dicho, el conjunto de los objetos que conformaban el universo científico y personal de Freud fue trasladado a Londres, 20 *Maresfield Gardens*, donde se recompuso en un contenedor suficiente que sobrevivió a la muerte de Freud en 1939. Su hija Anna lo mantuvo todo tras la muerte de su padre y hoy en día se puede visitar el universo objetual convertido en casa-museo que, como en tantos casos de personajes ilustres, deviene en retrato póstumo, memoria congelada en el tiempo. Así, los objetos nos muestran una vez más, de alguna manera, a la persona, sobre todo cuando han implicado una significación tan clara, y por supuesto la colección de Sigmund Freud ejemplifica que son los objetos y no la persona los que tienen algo más que contar y para los cuales, la “etapa Freud” no ha sido más que una eventualidad entre las historias apegadas a cada uno de ellos, sin duda, inenarrables más allá de las dataciones y contextualizaciones aportadas por los arqueólogos.

Otro ejemplo lo constituye el escritorio de Ludwig van Beethoven (1770-1827) cuya historia, como la de tantos objetos, sólo conocemos fragmentariamente, a través de sus distintas etapas de visibilidad, no sólo física, –como sucede con los objetos desenterrados–, sino también conceptual, científica, algo imposible en la mayoría de los pobladores de los museos de Arte o Historia que podamos visitar.

Stephan Zweig, además de ser un prolífico escritor, fue un apasionado mitómano y coleccionista. Su pasión por Beethoven tuvo su

9. Janine BURKE, *Sigmund Freud's Collection an Archeology of the Mind*. Clayton: Monash University Museum of Art, 2007

“Para Freud, el gran proyecto del psicoanálisis y su colección de objetos de arte se desarrollan de forma simultánea, una retroalimentación simbiótica, en la que cada uno suministra información y enriquece al otro”. (Trad. del A.).

materialización, entre otras cosas, en la adquisición de su escritorio. En palabras de Fernando Savater (2015):

Su posesión más preciada, el escritorio de Beethoven con sus sencillos complementos utilitarios, representaba a sus ojos un campo de batalla donde el genio había luchado contra sus fantasmas y limitaciones, logrando superar los obstáculos. Ese escritorio era Austerlitz, no Waterloo. Y para él ese lugar físicamente reducido pero espiritualmente infinito era más importante y sugerente que el paisaje más hermoso, más impresionante que el mar o las grandes montañas. A Stephan Zweig no le interesó nunca la propia realidad, sea humana o natural, sino lo que los mejores artistas lograron hacer a partir de esos datos en bruto, insignificantes en sí mismos. ¡Y con qué arduo combate!<sup>10</sup>

Es decir, que Zweig usaba el escritorio de Beethoven para escribir, sumando así biografía tras biografía como un palimpsesto grabado sobre el objeto en lugar de sobre un pergamino. Al acabar la Gran Guerra Zweig se instaló en una colina próxima a Salzburgo, en *Kapuzinerberg*. En la casona se volvieron a acumular las preciadas posesiones de su colección, autógrafos, *memorabilia* y por supuesto, el escritorio. Años más tarde, ante la Anexión de Austria a Alemania y la persecución y el expolio que ya se manifestaba hacia los judíos, Zweig huyó a Gran Bretaña para no regresar jamás, llevándose consigo solamente los elementos más transportables de su colección, en aquel momento, la más importante colección de manuscritos del mundo.

En 1936, Heinrich Hintermann, un intermediario austriaco, envió a Martin Bodmer, un importante coleccionista suizo, un catálogo compuesto por trescientos cuatro lotes pertenecientes a la Colección Zweig, correspondientes a intelectuales y escritores en lengua alemana con manuscritos y partituras musicales. Sin dudar, Bodmer adquirió la práctica totalidad y en los años posteriores continuó comprando más objetos de la Colección Zweig.

El musicólogo Max Unger jugó un papel esencial en dicha operación y recogió del propio Zweig el deseo expreso de que su colección fuera a integrarse en la de Bodmer, completando así uno de los fondos, quizás el más importante, de documentación y objetos del compositor. Antes de dejar su país, Zweig le confesó a Unger: “Probablemente dejaré de coleccionar cosas, bastante tengo con coleccionarme a mí mismo”.<sup>11</sup>

Desde luego no se ha estudiado lo suficiente el *eclipsamiento* del ser debido a la pérdida de los objetos personales, cuando estos componen en realidad una dimensión esencial en una vida. En el caso de Freud ¿hubiera acaso dejado Viena si no se hubiera podido salvar *in extremis* su colección? Zweig y su mujer Lotte lograron huir a Brasil para finalmente suicidarse en Rio de Janeiro en 1942; no sabemos si haber podido mantener su mundo, sus objetos queridos, de alguna forma su universo, hubiera bastado para que no tomaran aquella decisión, pero no cabe duda de que el desarraigo comienza por la pérdida de los objetos quizá antes que

---

10. Fernando SAVATER & Sara TORRES. *Aquí viven leones. Viaje a las guaridas de los grandes escritores*. Barcelona: Debate, 2015

11. Recuperado de [http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?template=portal\\_en](http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?template=portal_en)

por la de otras propiedades, como las moradas. Los objetos son siempre algo más personal y normalmente, insustituible.

En 1954 Bodmer hizo donación al *Beethoven Haus* de Bonn de todo su material concerniente al compositor materializando así por fin el sueño compartido por él y por Zweig (y quizá también, esté donde esté, por Beethoven). El escritorio Beethoven-Zweig, a partir de ese momento, dejó de ser un objeto vivo capaz de añadir memoria para convertirse en un nuevo objeto mudo capaz solamente de conservarla, en la *Beethoven Haus*. Desprendido de sus usuarios, ya fallecidos, y sin usuarios previsibles en el futuro, permanece como testimonio de procesos y personas, de creaciones y de recuerdos evanescentes y vivos solo en la documentación, en el testimonio que posibilitan los documentos. El ADN residual de Beethoven y Zweig habrá desaparecido ya debido a las concienzudas e inevitables limpiezas conservadoras.

Los objetos no siempre mueren, no desaparecen, pero al quedar encapsulados fuera de su función, como ya hemos visto, pierden inevitablemente una parte, a veces grande, de su esencia.

Ya no hablaríamos siquiera de un escritorio puesto que ya no se escribe en él, hablaríamos de un testigo material inerte, de un *sémiophore*, según el término acuñado por Krzysztof Pomian (2008) para referirse a los objetos que ya no tienen utilidad (utilidad material) pero que representan lo invisible, lo inaprensible, y desde luego, la dimensión de estos objetos atraviesa la historia y las biografías antes de quedar finalmente atrapados por el vidrio en su muda materialidad. Efectivamente ante el escritorio de Beethoven es mucho más lo que no podemos ver que lo que simplemente se nos muestra. Hay que leer pero aún así, nunca es suficiente.<sup>12</sup>

Parece que en realidad muchos museos son un resto del pasado, desde luego necesarios, pero inevitable y fríamente, contenedores de una colección de “seres sin vida”. Lo que se busca es lo que se encuentra, el testimonio mudo y lo mejor conservado posible. Cualquier otro intento acaba en general como un parque de atracciones, algo desgraciadamente tan habitual en los museos de ciencia o tecnología.

---

12. *Vid.* Ficha del escritorio de Beethoven, según se guarda en el archivo digital de la *Beethoven Haus*. Recuperado de [http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=15288&template=dokseite\\_digitales\\_archiv\\_en&\\_dokid=i3869&\\_seite=1-1](http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=15288&template=dokseite_digitales_archiv_en&_dokid=i3869&_seite=1-1)