

Imprecisiones a través de la bruma de un museo austral o el sublime paisaje de la memoria de los tiempos

GABRIELONI, ANA LÍA / UNRN LabTIS / CONICET - alg.unrn@gmail.com

Eje: “Filiaciones literarias: redefiniciones y actualizaciones de géneros, poéticas y modos de representación”¹ Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras clave: museo imaginario - literatura e historia del arte - historia natural

> **Resumen**

En el contexto de un estudio más amplio —sobre las representaciones estéticas de cosas cotidianas y de porciones de la naturaleza en textos e imágenes (audio)visuales conformando «*musées imaginaires*», que invitan a pensar una «historia natural del arte», cuyos reservorios heteróclitos y tangenciales al canon de la historia del arte académica estarían más emparentados con los gabinetes de antigüedades clásicos que con los actuales museos de arte—, abordamos aquí la ambigüedad intrínseca del catálogo de objetos tematizado en *El museo de la bruma* (2019) del escritor Galo Ghigliotto (Valdivia, 1977).

> **El Museo de la Bruma**

En el transcurso de un viaje a Chile, descubrí en una librería *El Museo de la Bruma* de Galo Ghigliotto. Una obra de publicación reciente, que recupera los objetos y documentos alguna vez patrimonio del museo homónimo, supuestamente construido en la ciudad de Punta Arenas al término de la Segunda Guerra Mundial, desaparecidos a causa de un voraz incendio desencadenado en el año 2014.

Hacia el final del volumen y de los datos de edición, leemos: “Esto es una novela. Algunos textos son citas”.¹ El carácter conceptual del montaje entre ficción e historia, así como entre textos, imágenes y planos monocromos a través de las páginas de este libro, lleva a pensar que la primera de esas dos oraciones, “Esto es una novela”, repite esa forma irónica de la tautología expresada en la frase “Esto no es una pipa” del cuadro de René Magritte. En este punto, cabe reflexionar sobre que lo propio, tanto del arte como de la literatura conceptual es del orden de la idea, es decir, de la abstracción; que la abstracción —más allá de

¹ Ghigliotto comenta en una entrevista reciente: “Como fuente usé a cualquier persona que tuviera una historia o una visión sobre la historia del lugar, y por supuesto debí dejar fuera muchas cosas que por su forma o contenido no encajaban. También busqué libros que abordaban el tema en forma indirecta, como un libro del abogado que llevó el juicio contra Rauff, donde cuenta ese caso y otros más.” (Tentoni 2019)

todas sus renunciaciones, sea a la figuración o a la referencialidad, entre otras— no deja de reclamar espacio; y que el museo imaginario articulado a través de las páginas del libro de Ghigliotto deviene un espacio privilegiado para ella, la abstracción.

Por motivos a ser formulados más tarde en alusión a los museos imaginarios, sería indispensable adelantarnos a insistir en el carácter conceptual del libro y en que, museo de papel al fin, nos confronta con su propia bidimensionalidad, la cual se proyecta a través de los objetos comprendidos a la par que del espacio que esos objetos, dispersos, generan por sí mismos.² Agrada pensar esta fuerza generativa — identificable, por cierto, con la noción “objetos en propagación” de George Kubler en su libro *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*—en los términos de una *prepotencia de las cosas*. Mas no se trata de la misma prepotencia con que las cosas devenidas mercancías conquistan lo humano que, por único antídoto, posee “la idiosincracia del espíritu lírico”, a la que Theodor Adorno (1962) dedica un panegírico. Acaso sea hora de advertir en esa “prepotencia de las cosas” una fuente de abundantes resonancias de lo humano.³ El mundo cesa así de ser un “telón de fondo” y la literatura, como propone Marcelo Cohen (2016, p. 16), pasa a construir “aparatos u organismos verbales” que ostentan la “indefensión, la duración variable y la impavidez de las cosas”.

De entre los posibles aparatos u organismos verbales y, agregado, visuales revestidos con tales características, interesan los “museos imaginarios” con los que *El Museo de la Bruma* mantiene un sinnúmero de afinidades entre las cuales destaca, en principio, esa existencia en estado de “levitación tecnológica” debida a las reproducciones que los conforman a través de impresiones, fotografías y filmaciones en libros, álbums y films (Grasskamp, 2016, p. 3). *El Museo de la bruma* es un libro que, en parte, “emociona” —en el sentido que Cohen (2016, p. 11) alude en el ensayo ya citado— al encarnar ese afán de la literatura por “ofrecer el lenguaje a las cosas” (al situar la poesía por sobre el uso y la neurosis), como condición de una política de la vida no gestionada por la instrumentalidad”.

En afinidad con estas últimas afirmaciones, nuestra hipótesis es que, aplicada a crear museos imaginarios, mediante representaciones visuales de objetos sin valor de mercado, la literatura es capaz de desestabilizar la lógica económica que rige a la sociedad y la cultura en general, así como al arte, su historia e instituciones,

² Sobre “museos de papel”, véase É. Décultot (dir.). (2010). *Musées de papier. L'Antiquité en livres (1600-1800)*. Paris: Louvre Éditions/Gourcoff Gradenigo y Magali Soulatges (2012). Les ‘musées de papier’ ou le règne quasi sans partage de l’in-folio illustré. *Anabases*, (15), 129-142. Recuperado de <http://anabases.revues.org/3739>

³ En el marco de este trabajo, cuya intención es actualizar necesarias vinculaciones entre la historia natural y los gabinetes de curiosidades tradicionales con la literatura y el arte contemporáneos, destaca el análisis crítico de Jonathan Gil Harris (2000) sobre el “nuevo nuevo historicismo” surgido hace algo más que una década y —al igual que el precedente “nuevo historicismo” de Greenblatt y Motrose— en el ámbito de los estudios sobre el Renacimiento. La fascinación por los detalles marginales y extraños de objetos entre los que se configura el sujeto en la Modernidad (p. 113) originó, según Harris, una “visión homeostática de la cultura” (p. 114), donde: “*Not only is the strange object as ‘defining mark’ of cultural totality redolent of the logic of fetishism; the net effect of Renaissance Culture and the Everyday’s ‘expansive, variegated, and sometimes even contradictory vision’ of objects is also strikingly reminiscent of a peculiarly Renaissance phenomenon —the Wunderkammer, or wonder-cabinet.*” (p. 115)

a los museos, en particular. Mientras que las cosas predominan en esta especie de representaciones, lo que domina el singular estilo de las apariciones de las últimas en textos y films es el ensayo. En pocas palabras, *El Museo de la Bruma* —como afirma su autor— es una novela, a lo que nos animamos a agregar, una novela ensayística. La noción ensayo acude aquí en su doble acepción: como reflexión y como experimentación. Digamos pues, aunando tal dualidad, que lo propio de los museos imaginarios en cuyo universo proponemos considerar el libro de Ghigliotto, es la sustancialidad que en ellos concentra la *reflexión ensayística* tendiente a conciliar lo que en la realidad del mundo contemporáneo cuesta más y más no ver como irreconciliable: las ideas y las prácticas, lo que equivale en el marco de las apreciaciones de Thomas Harrison (1992) en *Essayism. Conrad, Musil & Pirandello*, a una ética y una experiencia.⁴

La anterior es una entre otras de las afinidades que *El Museo de la Bruma* comparte con el resto de los museos imaginarios factibles de explorar. Al inicio mencionamos asimismo, citando a Walter Grasskamp, el característico estado de “levitación tecnológica” de los *museés imaginaires*. Y es hora ya de acentuar la semejanza que estos, en función de su excentricidad y heterogeneidad en el ámbito literario, artístico y cultural, ostentan en relación con los antiguos gabinetes de curiosidades cuyo origen remite a la historia natural, así como los museos imaginarios que concentran nuestra atención aquí, remiten a una historia natural del arte que es preciso formular. Es en ella y no en la historia del arte tradicional, entre los ininterrumpidos intercambios que la misma sostiene por amor al canon con los circuitos institucionalizados de museos y galerías, donde los museos imaginarios como *El Museo de la Bruma* de Gigliotto, fijan su residencia desafiando la tiranía de la historia canónica, más allá del horizonte museístico al que estamos acostumbrados.⁵

⁴ “Para Harrison, la solución al conflicto entre ‘pensar, sentir y actuar’ que devino central al clima teórico de nuestra época (p. 29) —donde la experiencia del presente es proléptica e inconclusa— (p. 222-225), radica en desarrollar una crítica immanente del conocimiento que, en consecuencia, lo interroga a éste en su naturaleza auto-crítica (p. 220). Tal desarrollo, agrega, requiere de un paradigma válido tanto en el orden del pensamiento como en el de la acción de los individuos. Desde su perspectiva, el ensayismo proporciona dicho paradigma en términos cognitivos así como éticos, en tanto las ideas y las experiencias de los individuos se combinan ontológicamente en el mismo (p. 4).” (Gabrieloni, 2018, p. 42)

⁵ Así como una parte de la obra de Malraux devino a partir de los años 50 el foco inspirador y esclarecedor de la noción *museo imaginario*, un muy temprano ensayo de Theodor Adorno titulado “La idea de historia natural” (1932) —por cierto, muy poco dócil a las versiones y conclusiones de los especialistas— (y, quizá por este motivo), conserva su pertinencia para actualizar la visión clásica de una *historia natural*. La suma total de las páginas de estos autores sobre museos imaginarios e historia natural es infinitamente menor que la suma de las prácticas llevadas a cabo al amparo de uno y otro concepto desde la Antigüedad hasta nuestros días. Con todo, es en la confluencia de tales prácticas donde el estilo predominante en esos escritos aporta tácitamente un denominador común a las primeras, el ensayo. De hecho, tal como se afirma en este mismo trabajo, el ensayo caracteriza empírica, metodológica y estilísticamente las reproducciones textuales y (audio)visuales de los museos imaginarios, tal como se conciben aquí, en la base de una historia natural del arte. Véase para un desarrollo de lo aquí comentado: “El museo ideal, real e imaginario de la écfrasis” en nuestra compilación (2018): *Interrelaciones entre literatura y artes. América y Europa en las épocas Moderna y Contemporánea*, Viedma: UNRN.

La novela ensayo del autor chileno aporta dos capítulos clave a la historia natural del arte que, insistimos, ella misma articula junto con otros museos imaginarios. En una primera instancia, con la descripción de la pieza Nº 669, la reproducción fotográfica (de 18 x 12 centímetros y desaparecida) de una pintura rupestre en la que se ve: “la figura de un animal robusto y cornado que ha sido llamado unicornio patagónico”, (*Unicornium patagonicum*) supuestamente tomada cerca del lago Posadas, en la Patagonia argentina (p. 217). En una segunda instancia, hacia el final del libro, con la frase “Espacio disponible para pieza sin numerar”, que intitula uno de los tantos rectángulos blancos contenidos en el libro, como si fueran las vitrinas del museo o simplemente los vacíos producidos por los estragos del incendio del museo, donde se lee en este caso: “[Espacio para horrores futuros]” (p. 269). Huella del paleolítico, una, vaticinio oracular la otra, ambas pueden interpretarse como instantáneas del origen y del final de la humanidad, alfa y omega de toda historia natural. Como la que evoca el siguiente escenario de composición de la novela que Ghigliotto describe durante una entrevista:

Tierra del Fuego un lugar donde lo vivo y lo muerto están en diálogo constante, ves cadáveres de animales en todas partes, guanacos atrapados en las alambradas, disecados en posición de salto; recorres el museo de Porvenir y te das cuenta de que todo se construyó con el sacrificio de muchas personas, animales; [...] Una vez en la costanera de Porvenir, viendo el musgo que avanzaba sobre la arena hasta el límite del mar, me pregunté porqué lo vivo se esforzaba tanto en manifestarse: mi reflexión fue que la muerte era la dueña de todo y producía vida indiscriminadamente para ganar intereses. (Tentoni, 2019)

Que semejante lucha por la existencia en el cruel paisaje austral se encuentre en el origen de un libro, donde los objetos entablan una lucha semejante en el no menos cruel paisaje de la historia reciente, invita a transcribir aquí una reflexión de Georges Bataille (1970: 521-2), justamente, sobre el paisaje y que recurre, como el museo imaginario de Punta Arenas, a la bruma como metáfora de la disolución: “El universo humano no está clausurado como una vasta y luminosa tumba de bruma, dado que la infinita variedad de las apariencias ha dispuesto sin dificultad las cambiantes perspectivas de la esperanza”. El *Museo de la Bruma* despliega un universo que tampoco está clausurado en respuesta a (o, directamente, revuelta contra) la clausura o disolución de otros universos capitales de nuestra cultura, como el del derecho. La pieza que cierra el libro museo es un fragmento del dictamen de un juicio contra “muerte y vejaciones de Indios” que absuelve a los acusados, cuyos crímenes delatan los sucesivos objetos y documentos desde las primeras páginas del volumen.

Aquí, como en tantas otras partes de *El Museo de la Bruma*, nos sentimos mentalmente trasladados al museo imaginario concebido por el escritor italiano Claudio Magris (2015), que lleva por título una frase de la jerga judicial empleada cuando no hay pruebas suficientes para dictaminar una condena: *No ha lugar a proceder*. Es preciso decir que, en la construcción de estos museos, hay algo del orden de la esperanza semejante a aquélla en el fondo de la caja de calamidades que abre Pandora. En el libro de Magris, el campo de detención y eliminación de la Risiera en la ciudad italiana de Trieste durante la Segunda Guerra Mundial

deviene —como, en parte, la isla Dawson en el libro de Ghigliotto— un vórtice alrededor del cual giran historias de persecución y muerte revividas por el utópico proyecto de crear un museo de la guerra que vacíe al mundo de armas, herramientas y discursos con los cuales declarar nuevas guerras. El coleccionista que concibe semejante proyecto piensa:

La muerte se adapta bien a los museos. A todos, no sólo a un Museo de la guerra. Cualquier exposición —cuadros, esculturas, objetos, máquinas— es una naturaleza muerta y la gente se agolpa en las salas, llenándolas y vaciándolas como sombras, se entrena para la futura estancia definitiva en el gran Museo de la humanidad, del mundo, en el que cada uno es una naturaleza muerta. (2016, p. 12)

En función de la colosal heterogeneidad de todo lo que comprende, conviene pensar ese gran Museo de la humanidad, al igual que los museos imaginarios que venimos transitando a lo largo de nuestras investigaciones, como un gabinete de curiosidades; el “espacio estructurante” (Bredekamp, 1995, p. 19) de ese inabarcable “espacio de las cosas” que refieren Luc Boltanski y Arnaud Esquerre en *Enrichissement. Une critique de la marchandise* (2017), donde se recorta un preciso “campo museístico” (Desvallée y Mairesse, 2005, p. 145). Lo propio de este último, en el caso de los museos imaginarios semejantes a gabinetes —donde las imágenes textuales y visuales son objeto de un montaje subordinado empírica, metodológica y estilísticamente al ensayo—, es rebelarse contra esa “economía del enriquecimiento” que, según Boltanski y Esquerre, se está desarrollando sistemáticamente a una escala sin precedentes, a base de la explotación del *pasado* como fuente de ganancias (2017, p. 107). Por *pasado*, los autores entienden en verdad su materialización en el colosal patrimonio arquitectónico y de otra naturaleza que las industrias culturales —fundamentalmente en contextos económicos pujantes— se apropian a fines de obtener astronómicos dividendos mediante emprendimientos mayormente destinados al turismo. “A lo largo de la historia”, agregan los autores, “el capitalismo trabajó, de hecho —tal como se comenta sobre las placas tectónicas— en las fronteras de lo comercializable y de lo no comercializable, fronteras apuntaladas por las normas sociales y morales, con frecuencia transcritas en el derecho.” (2017, p. 492)

Los museos imaginarios aquí evocados conspiran en contra de la labor del capitalismo, aportando una *historia natural del arte* alternativa a la historia del arte canónica, atenta a lo que esas capas tectónicas nos dicen sobre los sostenidos vínculos entre historia, arte y mercancía.⁶ De allí que los museos imaginarios en

⁶ A continuación, una sintética porción de nuestras conclusiones sobre una de las operaciones posibles de los museos imaginarios (en este caso, se trata del “*musée imaginaire*” que Roger Caillois compone con su prosa poética alusiva a piedras), contrariando ciertos postulados hegemónicos de la historia del arte tradicional: “En suma, Caillois desestabiliza —como mínimo— dos postulados centrales sobre el devenir del arte y la representación en Occidente, asociados a los nombres de Édouard Manet y Duchamp. Como Woolf y Yourcenar, aunque de forma más consciente y extensa, opera una suerte de revisionismo histórico donde una imaginería poética e inédita conforma un museo imaginario que es, a la vez, un museo de historia natural y de historia del arte. Las proposiciones que impulsan dicho revisionismo: la vigencia de la mimesis en el arte contemporáneo, cuyas imágenes no figurativas persiguen ya no la apariencia visible sino la trama sustancial de la naturaleza; y la temprana aparición de los *objets trouvés* y los *ready-*

la génesis de la historia natural del arte referida son, en idéntica medida que los museos tradicionales y la historia del arte que ellos forjan, “aparatos ideológicos” (Desvallées y Mairesse, 2005, p. 139), cuyas imágenes —tradicionalmente excluidas en los últimos— devienen en consecuencia “dispositivos críticos” (Soulatges, 2012, p. 12) de los paradigmas dominantes de representación en nuestra cultura. La composición ensayística —que, en estos museos imaginarios, se superpone sea a la escritura literaria, sea al montaje visual y audiovisual— es condición a la vez que don de la intención crítica que los anima en tanto dispositivos a contra pelo de la cultura y su historia institucionalizadas. El componente ensayístico en los planos textual y (audio)visual de estos museos imaginarios transfigura la apariencia insignificante de objetos sencillos, censurados o sencillamente olvidados en la historia general y del arte en particular, activando así *la memoria de un principio de construcción de la memoria* de la existencia toda de la humanidad, que sólo podría abarcar en su vastedad y multiplicidad una historia natural de las imágenes del arte.

Bibliografía

- Adorno, T. W. (1992). La idea de historia natural. En *Actualidad en filosofía*, traducción de José Luis Arántegui, Barcelona: Paidós.
- Bataille, G. (1970). Paysages. En *Oeuvres complètes. Premiers écrits 1922-1940*. Paris: Gallimard.
- Boltanski, L. y Esquerre, A. (2017). *Enrichissement. Une critique de la marchandise*. Paris: Gallimard.
- Bredenkamp, H. (1995). *The Lure of Antiquity and the Cult of the Machine: The Kunstammer and the Evolution of Nature, Art and Technology*. New Jersey: Marcus Wiener.
- Cohen, M. (2016). El sonido de las cosas: notas sobre literatura. En *Notas sobre la literatura y el sonido de las cosas*. Barcelona: Malpaso Ediciones.
- Desvallées, A. y Mairesse, F. (2005). Sur la muséologie. *Culture & Musées*, (6),131-155. Recuperado de <https://doi.org/10.3406/pumus.2005.1377>
- Gabrieloni, A. L. (2018). Literatura e historia natural (del arte). *Saga. Revista de Letras*, (9), 35-56. Recuperado de <http://sagarevistadeletras.com.ar/archivos/3.-Gabrieloni.pdf>
- Gabrieloni, A. L. (comp.). (2018). El museo ideal, real e imaginario de la écfrasis. *Interrelaciones entre literatura y artes. América y Europa en las épocas Moderna y Contemporánea*, Viedma: UNRN.
- Ghigliotto, G. (2019). *El Museo de la Bruma*. Santiago de Chile: Laurel.
- Grasskamp, W. (2016). *The Book on the Floor: André Malraux and the Imaginary Museum*. Los Angeles: Getty Publications.
- Harris, J. G. (2000). The New New Historicism's *Wunderkammer* of Objects. *European Journal of English Studies*, (4)

made en Oriente hacia el siglo XIX como resultado de la apreciación y el tratamiento estético de las piedras, invitan a pensar este original museo imaginario como fuente de una *historia natural del arte*. En ella, la abstracción, el paisaje y la naturaleza muerta adquieren una centralidad que, en la historia del arte tradicional, había revestido la figuración y la pintura de historia, acaso el retrato.” (Gabrieloni, 2018, p. 173)

2, 111-123.

Harrison, Th. (1992). *Essayism. Conrad, Musil & Pirandello*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.

Kubler, G. (1970). *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*. New Haven and London: Yale University Press.

Magris, Claudio (2015). *No ha lugar a proceder*. Barcelona: Anagrama.

Tentoni, V. (2020). Decidí borrarame totalmente, optar por la desaparición del autor (entrevista con Galo Ghigliotto). *Blog de Eterna Cadencia*. Recuperado de <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/decidi-borrarame-totalmente-optar-por-la-desaparicion-del-autor-2.html>

Soulatges, M. (2012). Les 'musées de papier' ou le règne quasi sans partage de l'in-folio illustré. *Anabases*, (15), 129-142. Recuperado de <https://journals.openedition.org/anabases/3739?lang=en>