

IMPRECISIONES A TRAVÉS DE LA BRUMA DE UN MUSEO AUSTRAL O EL SUBLIME PAISAJE DE LA MEMORIA

Ana Lía Gabrieloni
Universidad Nacional de Río Negro - Sede Andina
Laboratorio Texto, imagen y sociedad - LabTIS
CONICET

Un viaje al hoy convulsionado Chile hizo que descubriera en una librería *El Museo de la Bruma* de Galo Ghigliotto. Una obra publicada el año pasado, 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 invitaría a considerar que la primera de esas dos oraciones, “Esto es una novela”, repite el gesto de Magritte en el célebre cuadro donde se lee: “Esto no es una pipa”. En este punto, cabe insistir en que lo propio tanto del arte como de la literatura conceptual es del orden de la idea, es decir, de la abstracción y que la abstracción —con todas sus renunciadas— no deja de reclamar espacio. En suma, el museo imaginario se ofrece como espacio privilegiado de dicha abstracción.

Por motivos que formularé más tarde al referirme a los museos imaginarios, tras hacerlo primero en rasgos generales a este *Museo de la Bruma*, no dudo ahora en adelantarme a decir que se trata de un museo conceptual y, como tal, 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 Agradece 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*—³ 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.⁴

Según lo proponen ciertas líneas de pensamiento que inspiran esta jornada, acaso sea hora de advertir en esa “prepotencia de las cosas” una fuente de abundantes resonancias de lo humano.⁵ El mundo cesa así de ser un “telón de fondo” y la literatura, como propone Marcelo Cohen (2016: 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, agregando, visuales revestidos con tales características me 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: 3).⁶ No me extenderé sobre esas afinidades sin antes observar algunas de las particularidades del museo de Ghigliotto, que comparto con ustedes en copia (*omitiré leer la siguiente enumeración, en tanto circulará en fotocopias entre los/as oyentes, durante la lectura del trabajo para no exceder los 15’ disponibles para la misma*):

Un paisaje pintado al óleo (*Pieza Nº 231*), donde hay guanacos, chulengos y caiquenes con sus polluellos, que perciben la amenazante presencia de caranchos mientras que, más allá de los coirones, “justo al lado de un grupo de ovejas, un zorro de cola roja devora un corderito”. “Ningún ser vivo de los que rodean al zorro y al cordero parecen percatarse del sanguinolento festín, y todos continúan con sus actividades con total naturalidad.” (2019: 17) Las páginas del diario de un viajero proveniente de Gales (*Pieza Nº 231*), radicado en Tierra del Fuego hacia principios del siglo pasado, quien relata sus hazañas como asesino a sangre fría de las comunidades selk’nam, entre quienes observa a una niña, que ha visto morir asesinados a sus padres y pequeño hermano, “acorralada” por el paisaje reflejado en el cuadro mencionado (92). La transcripción de las declaraciones de un polaco capturado y

obligado a trabajar en el campo de exterminio de Chelmino (*Pieza N° 42*), de donde prácticamente nadie salió con vida durante la Segunda Guerra Mundial, y cuyos horrores él revive durante el juicio a Eichmann en junio de 1960 (102). Una orden internacional de detención del alemán Walter Rauff emitida hacia esa misma fecha (*Pieza N° 205*), sospechado de “haber cometido numerosos asesinatos en común con los jefes responsables del Estado nacionalista y especialmente de la SS” (128), antes de iniciar su impune huida hacia América del Sur para terminar radicándose como hombre de negocios en Punta Arenas entre 1958 y 1959 (27) y ser enterrado al final de su vida “con saludos nazis” (84). Una copia facsimilar del álbum con tapa de cuero de lobo marino, un centenar de páginas, entre las que se encuentran dos mapas de tierra del Fuego y “las célebres fotografías en las que aparecen los cadáveres de selk’nam asesinados en cacería” (*Pieza N° 49*), enmarcadas con un “filete rojo. Cada una lleva el título de ‘Tierra del Fuego’ y la etiqueta ‘Expedición Popper’” de hacia fines del siglo XIX (103). Un fragmento de piel disecada, conservada en el interior de una caja de plata (*Pieza N° 57*), que el padre del mismo Julio Popper le envía desde su Rumania natal, para que el joven explorador guarde allí el prepucio con posterioridad a la circuncisión (138). Una porción del muro hecho de piedras y barro (*Pieza 62*), ya destruido “a causa de las condiciones climáticas y el paso del tiempo”, que Popper mandó a construir en el poblado El Páramo para contener la avanzada de los selk’nam, allí, el centro de extracciones auríferas que, se dice, alcanzaban “medio kilo de oro al día” (189). Una fotografía tomada hace algo más que una década de un muro en la calle de Punta Arenas cubierto con el graffiti: “JULIO POPPER, JUDÍO GENOCIDA” (33) (*Pieza N° 27*). La lata de spray de pintura roja (*Pieza 176*) con la que una famosa cazanazis (Beate Karsfeld) alcanzó a marcar la puerta principal de la casa de Walter Rauff en Las Condes, Santiago de Chile, con la frase “SS Rauff”, antes de que ese mismo febrero de 1984 dos carabineros de guardia en el lugar la apresaran (174). La punta de la flecha (*Pieza N° 97*) que un niño selk’nam incrustó en la espalda del escocés Alexander MacLennan quien, en enero de 1897, organizó un asado que resultó ser una emboscada fatal para más de trescientos selk’nam “después de que intentara vanamente expulsarlos de la zona aledaña a la estancia” Primera Argentina de José Menéndez (el empresario asturiano “prohombre de la Patagonia”) (180), donde MacLennan era capataz; aquel “trabajo” le redituó 450 libras esterlinas (145). Una loza de piedra (*Pieza 94*) —réplica de la original— que, “entre musgosas lápidas” el párroco de Killearnan, pueblo ganadero frente al fiordo Bealey, en el norte de Escocia, mandó a labrar en agradecimiento por las constantes donaciones a la iglesia del patriarca de la familia MacLennan” (147). La página mecanografiada de un memorándum de la CIA norteamericana (*Pieza N° 41*) revelando que el ex oficial de las SS Walter Rauff habría devenido en espía del servicio de inteligencia israelí durante una estadía en Egipto, antes de radicarse en Sudamérica (279). Escalas hechas con objetos para establecer tipos raciales (*Pieza N° 17*), que fueron creadas por médicos y antropólogos entre fines del siglo XIX y principios del XX —consistentes en: fragmentos de cerámica de 36 tonalidades diversas entre el “blanco puro” y el “negro”; 30 muestras de pelo humano que van desde el más claro al más oscuro; y una tabla con “16 ojos de vidrios de distintos colores, dispuestos en líneas de 4x4”—, que se hallaban en posesión del criminal nazi Joseph Mengele hasta que éste las vendió en su paso por Punta Arenas en 1957 (149-50) (antes de trasladarse a Paraguay (Cambiretá), “donde vivió escondido entre los menonitas” (167). Un collar de 1,4 kg de peso y 1,87 cm de extensión realizado con orejas disecadas (*Pieza N° 88*), muy probablemente amputadas a indígenas selk’nam de Tierra del Fuego (198), no se sabe a ciencia cierta si perteneció a José Menéndez o a su capataz, el escocés MacLennan. “Al aparecer con vida algunos desorejados”, se cambió la costumbre de pagar una libra esterlina por par de orejas de indios a pagar una libra por par de testículos: la pieza N° 134 del museo es un frasco conteniendo testículos en formol que, alguna vez, se pensó que habían pertenecido a un vacuno semental hasta que estudios posteriores “dieron a conocer que se trata de órganos humanos, específicamente de un hombre adulto de gran talla y unos treinta años de edad” (247). Un único cráneo conservado de la osamenta de tres selk’nam ultimados a balazos en presunto castigo por el robo de ganado, hallados por un antropólogo sueco hacia fines del siglo XIX en una fosa común abandonada sin cubrir: “La parte superior del cráneo presenta un orificio de penetración de proyectil calibre 44” (255). Un croquis (*Pieza N° 100*), realizado con lápices de colores, por el que un niño ganó un concurso de dibujo organizado por una escuela en Porvenir (2005), donde Julio Popper está retratado en medio de la comunidad selk’nam abrazando a “un niño y una niña [...] ataviados con pieles de guanaco”, los tres sonriendo. A la izquierda, “en una posición casi deforme que hace pensar en el célebre *El grito*, de Munch” una mujer ostenta sobre la cabeza el nombre “Kela” que la identifica sin lugar a dudas como la momia de “mujer fueguina” conservada en el Museo Municipal de la localidad de Porvenir (225).

El *Museo de la bruma* es un libro que, en parte, “emociona” —en el sentido que Cohen alude en el ensayo ya citado— al encarnar ese afán de la literatura por “ofrecer el lenguaje a las cosas” (por poner la poesía sobre el uso y la neurosis), como condición de una política de la vida no gestionada por la instrumentalidad” (2016: 11). Mi hipótesis es que, aplicada a crear museos imaginarios, mediante representaciones visuales de objetos sin valor de mercado, la literatura asesta un golpe a la lógica económica que rige a la sociedad y la cultura en general, así como al arte, su historia e instituciones, 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, agrego, 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 propongo 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 a la experiencia.⁷

La anterior es una entre otras de las afinidades que *El Museo de la Bruma* comparte con el resto de los museos imaginarios que vengo explorando. Al inicio mencioné 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 Ghigliotto, fijan su residencia desafiando la tiranía de la historia canónica, más allá del horizonte museístico al que estamos acostumbradas.⁸

La novela ensayo del autor chileno aporta dos capítulos clave a la historia natural del arte que, sostengo, ella misma articula junto con otros museos imaginarios. En primera instancia, con la descripción de la pieza N° 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 (217). En 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]” (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 esté 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 trasladadas 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*. Insisto en que hay algo del orden de la esperanza en la construcción

de estos museos como aquélla que permanece 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: 12)

En función de la colosal heterogeneidad de todo lo que comprende, prefiero pensar ese gran Museo de la humanidad, al igual que los museos imaginarios que vengo transitando, como un gabinete de curiosidades; el “espacio estructurante” (Bredekamp 1995: 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 2005: 145). Lo propio de ese campo museístico, 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 —sobre todo en Europa, agregaría también a sus satélites económico-culturales en nuestro continente— a una escala sin precedentes, a base de la explotación del *pasado* como fuente de riquezas (2017: 107). Por pasado, los autores entienden en verdad su materialización en el colosal patrimonio arquitectónico y de otra naturaleza que las industrias culturales europeas se apropian a fines de obtener astronómicas ganancias mediante emprendimientos dedicados mayormente al turismo. “A lo largo de la historia”, agregan los autores, “el capitalismo trabajo, 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: 492)⁹

Los museos imaginarios aquí evocados conspiran en contra de la labor del capitalismo, aportando a 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.¹⁰ De allí que los museos imaginarios en la génesis de la historia natural del arte que refiero son, en idéntica medida que los museos tradicionales y la historia del arte que ellos forjan, “aparatos ideológicos” (Desvallées 2005: 139), cuyas imágenes —tradicionalmente excluidas en los últimos— devienen en consecuencia “dispositivos críticos” (Soulatges 2012: 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.

Notas

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)

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

³ La “historia de las cosas” que Kubler (1970) propone comprende: “*ideas and objects under the rubric of visual forms: the term includes both artifacts and works of art, both replicas and unique examples, both tools and expressions —in short all material worked by human hands under the guidance of connected ideas developed intemporal sequence.*” (9)

⁴ La lírica, en tanto canalización de la singularidad de cada individuo, hoy en día ha de ser examinada por completo en virtud de la inabarcable profusión de expresiones autorreferenciales verbales, visuales y audiovisuales en el universo digital que las aloja y, en consecuencia, aloja en alguna medida a los individuos de los cuales ellas emanan.

⁵ 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 (2010) 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 (113) originó, según Harris, una “visión homeostática de la cultura” (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.*” (115) Ahora bien, tal como acierta a observar el autor: la “maravilla” —la singularidad— de los objetos contenidos en dichos gabinetes depende de la medida en que se hallen sustraídos de la historia para devenir “*‘everyday’ emblems of cultural formations*” (116). Aclarado lo anterior, coincidimos con el tributo que el artículo rinde a los aportes desde la antropología cultural al “nuevo nuevo historicismo”, tal como lo confirma una lectura atenta en general a la obra de Clifford Geertz y en particular de los ensayos *The Social Life of Things* compilada por Arjun Appadurai a mediados de los años 80. Hacia el final de su análisis con carácter historiográfico, Harris destaca la pertinencia de la perspectiva y el método de Walter Benjamin para comprender la cultura material (123), lo que siempre conlleva implícita —afirma— una determinada visión de la escritura de la historia (117).

⁶ “*It is as though objects enter this imaginary museum by means of technological levitation, which, sees stone sculptures —even the weightiest and least mobile that are in reality fixed in position as monuments or architectural ornaments— being transplanted into book illustrations. [...] Photographs make it possible to directly compare items that are in fact scattered all across the world. The triumph of photography over the weighty works of art that we see here was thus a triumph over the contingency of the museum world.*” (2016: 3)

⁷ “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— (pp. 222-225), radica en desarrollar una crítica inmanente 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: 42)

⁸ 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 tacitamente 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 éfrasis” en la compilación de mi autoría: *Interrelaciones entre literatura y artes. América y Europa en las épocas Moderna y Contemporánea*, Viedma: UNRN, 2018. Véase también mi trabajo “Literatura e historia natural (del arte)”. *Saga. Revista de Letras*, 9 (2do cuatrimestre 2018), 35-56.

⁹ “*À chaque moment de l’histoire,*” agregan los autores, “*le capitalisme travaille, en effet —comme on le dit des plaques tectoniques—, aux frontières du marchandisable et du non-marchandisable, frontières qui sont soutenues par des normes sociales et morales et qui sont souvent transcrites dans le droit.*” (2017: 492).

¹⁰ A continuación, la síntesis 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 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: 173)

Bibliografía

- Adorno, Theodor, “Discurso sobre lírica y sociedad”, *Notas de literatura*, Barcelona: Ariel, 1962.
- Bataille, Georges, “Le Paysage”, *Oeuvres complètes*, Paris: Gallimard, 1970, vol. 1.
- Boltanski, Luc y Arnaud Esquerre, *Enrichissement. Une critique de la marchandise*, Paris: Gallimard, 2017.
- Bredenkamp, Horst, *The Lure of Antiquity and the Cult of the Machine. The Kunstammer and the Evolution of Nature, Art and Technology*, Princeton: Markus Wiener Publishers, 1993.
- Cohen, Marcelo, “El sonido de las cosas: notas sobre literatura”, *Notas sobre la literatura y el sonido de las cosas*, Barcelona, México, etc.: Malpaso, 2017.
- Desvallées, André y François Mairesse, “Sur la muséologie”, *Culture & Musées*, 6 (2005), 131-155. http://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2005_num_6_1_1377
- Gabrieloni, Ana Lía, “Literatura e historia natural (del arte)”. *Saga. Revista de Letras*, 9 (2do cuatrimestre 2018), 35-56.
- ; “El museo ideal, real e imaginario de la écfrasis”, Ana Lía Gabrieloni (comp.), *Interrelaciones entre literatura y artes. América y Europa en las épocas Moderna y Contemporánea*, Viedma: UNRN, 2018.
- Ghigliotto, Galo, *El Museo de la Bruma*, Santiago de Chile: Laurel, 2019.
- Grasskamp, Walter, *The Book on the Floor: André Malraux and the Imaginary Museum*, Getty Publications, Los Ángeles, Getty Publications, 2016.
- Harris, Jonathan Gil, “The New New Historicism’s Wunderkammer of Objects”, *European Journal of English Studies*, 4 (2), 111-123.
- Harrison, Thomas, *Essayism. Conrad, Musil & Pirandello*, Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1992.
- Kubler, George, *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*. New Haven & London: Yale University Press, 1970.
- Magris, Claudio, *No ha lugar a proceder*, Barcelona: Anagrama, 2016.
- Soulatges, Magali, “Les ‘musées de papier’ ou le règne quasi sans partage de l’in-folio illustré”, *Anabases*, 15 (2012), 129-142. <http://anabases.revues.org/3739>
- Tentoni, Valeria, “Decidí borrar me totalmente, optar por la desaparición del autor’ Entrevista a Galo Gigliotto”, *Blog de la editorial Eterna Cadencia* <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/decidi-borrar-me-totalmente-optar-por-la-desaparicion-del-autor-2.html>