

ISBN 978-950-33-1642-9

Edición de
GABRIELA MILONE
FRANCA MACCIONI
SILVANA SANTUCCI

Imaginar/hacer.

Ficciones teóricas para la
literatura y las artes
contemporáneas



Imaginar / hacer

Ficciones teóricas para la literatura y las artes contemporáneas

Edición de

Gabriela Milone
Franca Maccioni
Silvana Santucci

**Colecciones
del CIFFyH**



Imaginar-Hacer: ficciones teóricas para la literatura y las artes contemporáneas / Gabriela Milone... [et al.]; editado por María Gabriela Milone; Franca Maccioni; Silvana Santucci. - 1a ed compendiada. - Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades, 2021.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1642-9

1. Literatura. 2. Arte Contemporáneo. I. Milone, Gabriela. II. Milone, María Gabriela, ed. III. Maccioni, Franca, ed. IV. Santucci, Silvana, ed.

CDD 809.305

Publicado por

Área de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades - UNC

Córdoba - Argentina

1º Edición



Área de

Publicaciones

Diseño de portadas: Manuel Coll

Diagramación: María Bella

Imagen de portada: Julieta Cuervo

2021



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional.



Imaginar relacionalidades posibles

El gabinete de curiosidades en La memoria de las cosas de Gabriela Jáuregui

Milagros González*

Este trabajo forma parte de una investigación en torno a las formas en que la literatura latinoamericana contemporánea elabora, disputa y recompone figuraciones respecto de la materia y la condición humana. El marco reflexivo de los materialismos posthumanos, que ha cobrado relevancia en el pensamiento filosófico especialmente a partir del primer decenio del siglo XXI, nos permite indagar en los relatos de *La memoria de las cosas* de Gabriela Jáuregui (2015) en tanto materialidad estética que dispone una experiencia de percepción y sensibilidad de la materia humana y no humana, y de los devenires diferenciales que implican sus mutuos enredos. Construido al modo de los gabinetes de curiosidades renacentistas, donde se exponía todo tipo de objetos exóticos, naturales, científicos y artísticos, este libro se presenta como una colección de diecinueve no humanos. Los textos aparecen titulados de acuerdo a los nombres de esos objetos y ordenados en cuatro secciones, emulando las clasificaciones de los gabinetes: “Vegetalia”, “Mineralia”, “Animalia” y “Artificialia”. La referencia directa a los gabinetes de curiosidades en la contratapa y el diseño exterior del libro que reúne una serie de imágenes dispares de esqueletos, esculturas, fotografías, etc., contribuyen también a introducir a quien lee en el mundo de la colección. Tomaremos entonces esta figura, y más particularmente la del gabinete de curiosidades, para abordar las interacciones entre materialidades articuladas en y por esta escritura literaria.

La colección aparece ya en el primer relato, “Árbol cosmonauta”, donde un sauce, debido a sus leves movimientos y el crecimiento diario, se vuelve viajero y coleccionista: “Tal vez por eso tiene tantas figuras en el tronco: todo lo que ha ido coleccionando en sus viajes.” (Jáuregui, 2015, 13). Pero esa colección de “figuras en el tronco” nos sitúa, más que ante una mera reunión de elementos organizados según algún interés o valor

* Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.
mamilagrosgonzalez@gmail.com

especial, ante una capacidad no exclusivamente humana de constituir ensamblajes con otras materialidades, operación que implica movimiento, selección, acumulación, y que reconfigura tanto al coleccionista como a lo coleccionado. En “Molusco”, centrado en los recorridos de unos caracoles de bronce esparcidos por la ciudad, el personaje de Alelí posee una colección, un “zoológico” que congrega piezas heterogéneas del que ella parece formar parte: “peluches varios de osos multicolores, patos inverosímiles, un unicornio con el cuerno de arcoíris (...) y ahora, el más valioso de toda su casa de fieras (además de ella misma, la más fiera de todas): su caracol de bronce.” (Jáuregui, 2015, 79). La “casa de fieras” contiene a Alelí, o mejor, ella misma en tanto que fiera, descubre algo en esos objetos y en sí misma, y ello es lo que el ensamblaje en la colección permite “escenificar”. Qué son, cuáles son las fieras, de dónde provienen, qué historias y memorias vehiculan: coleccionar encierra el poder de hacer emerger límites, propiedades y significados participando así del proceso abierto de adquisición de forma y sentido de la materia.

Estas consideraciones, sustentadas en los planteos del realismo agencial de Karen Barad (2007), posibilitan una lectura de la colección en términos de intra-acción, es decir, una práctica materio-discursiva llevada adelante por agencias ensambladas como parte de los devenires materiales en curso, y permiten descubrir en esas colecciones algo más que la instalación del saber de un sujeto soberano, posicionado por fuera y sobre el resto del mundo material, por eso capacitado para aprehenderlo, clasificarlo y exhibirlo. El concepto de intra-acción, a diferencia del de interacción, proyecta un acercamiento a las acciones y a las conexiones entre materialidades que subraya la co-emergencia de objetos y sujetos, de materia y significado en toda práctica. Actuar y formar ensamblajes “no se trata de intervenir (desde afuera) sino de intra-actuar desde adentro de y como parte de los fenómenos que se producen” (Barad, 2007, 56, énfasis en el original). Ser, actuar y conocer no son prácticas aisladas sino mutuamente implicadas, es decir, los seres humanos no obtienen conocimientos de, u operan acciones sobre, el mundo por estar fuera de él, por el contrario, conocen y actúan por estar siempre enredados en su devenir diferencial.

En sintonía con esta perspectiva, que complejiza los modos de agencia y de relacionalidad evitando los modelos dicotómicos representacionistas, las colecciones de los cuentos y *La memoria de las cosas* como gabinete de curiosidades ensayan arreglos que no se rigen únicamente por la uni-

direccionalidad en el poder de actuar y la jerarquía de los dualismos actividad/pasividad, autonomía/determinismo, dominación/sumisión. Contribuyen así a un esfuerzo por pensar, con y a través de la materia, modos de concebir, conocer y convivir en/con ella en el momento en que las nociones sedimentadas por la Modernidad con respecto a las condiciones humana y no humana son puestas en cuestión. Como afirma Jane Bowry (2015) al respecto de diversos fenómenos del arte contemporáneo relacionados a los gabinetes de curiosidades, esta escritura parece confirmar “el estatus emergente del propio arte contemporáneo como una forma de pensamiento o filosofía practicada a través de objetos materiales” (Bowry (2015, 312). Estas figuras, la escritura misma, se vuelven materia plástica con la cual se forman y reforman ontologías, epistemologías, modos de vida y dinámicas de flujo posibles de manera intra-activa.

En un primer momento, precisaremos los modos en que el corpus ensambla, de manera renovada, algunos elementos pertenecientes a los gabinetes históricos para, en los apartados siguientes, detenernos en el gabinete como figura que articula formas de relacionalidad intra-activas materio-discursivas, cambiantes y desjerarquizadas entre materialidades.

La memoria de las cosas como gabinete de curiosidades

Puntualicemos algunos rasgos de los gabinetes de curiosidades que nos resultarán pertinentes. Recurrirnos para ello al trabajo de Bowry (2015), que ahonda en diferentes estudios sobre estas colecciones, los considera críticamente y formula un andamiaje teórico para abordar sus posibles relaciones con el arte contemporáneo. Allí delimita el fenómeno de los gabinetes de curiosidades a las desiguales colecciones que proliferaron en Europa entre los siglos XV y XVIII¹ y estaban ubicadas en residencias privadas, espacios semipúblicos o en edificios construidos especialmente para tal propósito (Cf. Bowry, 2015, 45). Sus propietarios eran generalmente miembros de la realeza o la aristocracia, aunque algunos clérigos, eruditos, médicos o boticarios podían contar con colecciones similares para estudio o fabricación de medicamentos (Cf. Bowry, 2015, 46). De ahí

¹ Otros autores proponen periodizaciones con ligeras variantes o subdividen en etapas más breves. Castán y Sagaste, por ejemplo, distinguen tres períodos principales: el gabinete en el contexto del manierismo italiano, el gabinete ilustrado de los siglos XVII y XVIII, y la disolución y constitución de los museos de estilo monográfico durante el siglo XIX (Cf. 2015, 253-254).

que se remarque, al igual que en los desarrollos de Mark Meadow (2002) y Giuseppe Olmi (1992), la convergencia de una multiplicidad de intereses y de lógicas heterogéneas en el gabinete de curiosidades.

Sobre todo en las altas esferas sociales funcionaban como medios de legitimación del poder político y de aumento de las arcas del tesoro y la armería (Cf. Olmi, 1992, 174), eran instrumentos de diplomacia y exhibición, y de liderazgo económico, dado que constituían un depósito de fondos de respaldo ante guerras o desastres inesperados (Cf. Meadow, 2002, 182). Asimismo, el acceso a determinados objetos, especialmente los exóticos, expresaba control sobre ciertos mercados y rutas comerciales (Cf. Meadow, 2002, 189). Por otro lado, no puede desconocerse la filiación de los gabinetes con las colecciones de maravillas u objetos milagrosos que se conservaban en las iglesias durante la Edad Media y que contenían reliquias, pero también materiales preciosos y productos de elaboración fina, especímenes naturales exóticos y restos de la Antigüedad. Tal como estas colecciones, los gabinetes también proveían protección, servían para dirigir el curso de los acontecimientos o conjurar enfermedades (Cf. Olmi, 1992, 174). Por último, el florecimiento de los gabinetes estuvo vinculado al auge del Humanismo, caracterizado por la voluntad de alcanzar una comprensión universal gracias al atesoramiento de la totalidad de “las creaciones del hombre y la naturaleza” (Olmi, 1992, 175). Eran considerados, por ello, “microcosmos” capaces de albergar la cúspide de la intensidad y creatividad del mundo natural y humano y fomentar un contacto con la divinidad mediado por el conocimiento de toda la creación (Cf. Bowry, 2015, 100). Debido a esta convergencia de funciones, Bowry postula que los gabinetes deben entenderse en el cruce de “un complejo de espacios, prácticas y performances relacionados entre sí para la producción de conocimiento” (Bowry, 2015, 48-49). Estos sucintos aportes nos permiten dilucidar en qué sentido se pone en juego la figura del gabinete de curiosidades en el corpus.

En primer lugar, diremos que cierta idea de microcosmos se desprende de *La memoria de las cosas* en la medida en que se presenta un conjunto heterogéneo de “piezas” que, además de participar de distintas categorías con las que se suele clasificar la materia, ponen en escena espacialidades y temporalidades diversas: desde el México precolombino en “Citlalli”, al actual en “Molusco” o “Pelusa”; pasando por la Rusia posrevolucionaria en “Autobiografía”; las poblaciones rurales vascas durante la Guerra Civil en

“Odolkia”; Japón en “Estrategia de supervivencia” y “Biombo”; la Alemania nazi en “Gummibärchen”; el cuerno de África y la península arábiga en “Molusco”; o la California de principios del siglo XX en “Pera cocodrilo”. Cierta variedad lingüística acompaña los recorridos propuestos por cada relato, expresiones en náhuatl, quechua, euskera, alemán, francés, inglés y latín exhiben a la escritura y la lengua mismas como materialidades coleccionadas, observadas, recreadas, colocadas unas junto a las otras.

La reunión dispar que encontramos aquí no alberga sin embargo muchos “objetos maravillosos”, excepto quizás el biombo (“El biombo es una pieza de colección, de museo.” [Jáuregui, 2015, p. 97]) o la zorra (“Una entre 50,000.” [Jáuregui, 2015, 65]). En general, son materialidades del ámbito cotidiano. Ello sin dejar de producir un asombro similar al buscado por los gabinetes históricos. La tensión entre lo raro y lo familiar explorada en los cuentos expone mecanismos (como la contemplación detenida del objeto y el establecimiento de redes de relación con otras materialidades) con los que es posible suscitar cierto aire de exotismo.

Si se nos permite llevar un poco más lejos el paralelismo, la “visita” a la que nos invita el libro resuena con las experiencias de sumersión y co-constitución mutua que obtenían quienes recorrían los gabinetes históricos. A diferencia de los museos, los gabinetes no procuraban transmitir un aprendizaje gracias a la visualización y la recepción de información por parte de un sujeto ajeno a la imagen observada, representada como la realidad objetiva (Cf. Harries, 2005, 520-521). En ese sentido, podemos leer algunas formas recurrentes por las que las colecciones, y el libro en tanto colección, “incorporan” a sus dueños o visitantes. Ya nos referimos a las relaciones entre Alelí y su zoológico y a las figuras coleccionadas por el árbol cosmonauta, a los que podemos sumar los modos en los que los lectores parecen “ingresar” en los textos: interpelaciones directas en segunda persona (como ocurre en “Autobiografía” y “Revolver”) o la inscripción de un “nosotros” que reaparece con cierta frecuencia: “Conforme nos acercamos al corazón de la nación (...)” (Jáuregui, 2015, 27); “Convertidos en cenizas todos somos iguales” (Jáuregui, 2015, 53); “Su concha hace eco al latido de la sangre en nuestras venas (...)”. No hay que olvidar que nuestro oído interno es un caracol más entre caracoles.” (Jáuregui, 2015, 80; énfasis agregado en todas las citas anteriores). De manera aún más explícita, la zorra narradora dice: “Mientras me lees te inscribo en mi historia. E...

n² el cuerpo de mi texto.” (Jáuregui, 2015, 68). El gabinete de curiosidades histórico, según desarrolla Samuel Quiccheberg en *Inscripciones o títulos del más ilustre teatro* (1565), hoy considerado el primer tratado de museología, de modo similar al corpus, debía apuntar sobre todo a la inmersión en ese “teatro universal” a través de la apreciación multisensorial y la manipulación de las piezas (Cf. Bowry, 2015, 94-96).

Más que para la observación estática, los gabinetes eran dispositivos aptos para la performance (Cf. Bowry, 2014, 37). Esto significa que efectuaban una experimentación con la materialidad mediante la selección, la categorización y la ubicación de las piezas, operaciones que reconfiguraban su “naturaleza relacional”, creaban nuevos tipos de objetos y jugaban con los límites de la representación (Cf. Bowry, 2014, 39). En otras palabras, ensayaban articulaciones posibles entre materialidades y participaban así de modo singular en los procesos de devenir de la materia.

Ensamblaje en recomposición permanente

Si los gabinetes eran dinámicos y metamórficos (Cf. Bowry, 2014, 37) se debe a que su matriz organizativa se apartaba de la voluntad de imponer un orden armónico al mundo material, una clasificación que viniera a arrojar sentido sobre cada una de las partes gracias a la distribución jerárquica y la construcción de conjuntos según el criterio de pertenencia/alteridad (Cf. Tello, 2018, 88). El sistema de ordenamiento, por el contrario, estaba basado en las relaciones de yuxtaposición, proximidad, semejanza, correspondencia y coubicación (Cf. Kolbuszewska, 2018, 293). Se articulaba allí un espacio de “erudición, intuición, afecto y el shock ante el encuentro con la otredad”, de “fascinación con la materialidad y las relaciones entre objetos en exhibición siempre cambiantes” (2018, 301-302). Así lo sugiere Quiccheberg, el lugar de cada pieza en el conjunto no estaba dado de antemano, el orden era flexible, intercambiable y dinámico. Un mismo objeto podía habitar legítimamente más de una clase y las clases mismas³ eran simbióticas, pasibles de ser adaptadas y rearticuladas para formar nuevas conexiones y significados (Cf. Bowry, 2015, 119).

² Aquí el texto juega con la separación entre una letra y otra, el blanco ocupa todo el renglón.

³ Cinco según el modelo: la primera, centrada en la persona a quien pertenecía la colección, y luego “Artificialia”, “Naturalia”, “Ars mechanicae” y una destinada a genealogías famosas y pintura y disciplinas afines.

En resonancia con estos planteos, las piezas de *La memoria de las cosas* no encajan tan fácilmente en las etiquetas que se les asignan, es difícil discernir su pertenencia a categorías tales como animal, vegetal, humano, mineral, artificial. El proyecto clasificatorio que se le podría atribuir a un dispositivo como el del gabinete parece estar destinado al fracaso: en “Molusco”, ubicado en la sección “Animalia”, encontramos caracoles de bronce, piezas artísticas; en “Odolkia”, también en “Animalia”, el no humano es materia comestible; el perro de “El perro y la agujeta” es una escultura de yeso en una tumba; la vegetación de “Follaje” incluye plantas y también vestimenta humana; los diamantes en “Diamante recuerdo” no son minerales naturales, sino artificiales, hechos con cenizas de personas fallecidas. En ese sentido, la intromisión de materialidades aparentemente impropias en las secciones funciona no solamente como demostración de los límites de las categorizaciones sobre la multiplicidad de la materia viviente, sino también como fascinación por la creación de arreglos cambiantes entre materialidades que descubre en ellas nuevos aspectos y ensaya diversos microcosmos con cada decisión. La imposibilidad de una captura completa de las materialidades mediante estos rótulos exhibe en ellas otros matices.

La figura del caracol, por ejemplo, se repite de diversas formas en varios relatos. Desde los caracoles de bronce en “Molusco”, el caracol que suena a la distancia y el collar de caracoles en “Citlalli” (Jáuregui, 2015, 44-45), los caracoles-oreja en “Oreja” (Jáuregui, 2015, 40) y también caracoles-músculo en “Molusco” (Jáuregui, 2015, 72), el caracol-boca en “Poción” (Cf. Jáuregui, 2015, 117), hasta en “Revolver”, donde el “cf. «cuchara»” (Jáuregui, 2015, 112) nos conduce a la relación etimológica entre gasterópodos y utensilios de cocina. El caracol “coleccionado” en los textos, como vemos, no es un objeto único, pasible de apropiación mediante descripciones y clasificaciones precisas y acabadas. Se nos aparece, en cambio, como una materialidad múltiple y cambiante, que recorre las secciones “Animalia”, “Mineralia” y “Artificialia”. Las clases en las que habita el caracol, con igual “legitimidad”, constituyen así zonas que favorecen la articulación de conexiones inestables entre ese objeto y el resto. Por momentos, entra en relaciones simbióticas con los cuerpos humanos (es oreja, boca, músculo) o con minerales como el yeso; es a la vez arte y desecho, los caracoles de “Molusco” son apodados “moneda”, “ofrenda”, “instrumento”, “belleza”, “sortilegio” y “espejo”. Aquí, como en los gabi-

tes, el ejercicio taxonómico produce un cambio en la ontología del objeto (Cf. Pardo Tomás, 2010, 33). A lo largo de todo el libro, acompañamos los itinerarios de una pieza en fuga, que se vuelve múltiple, que arregla y desarregla conexiones a su paso. Como se dice en “Molusco”: “trazar esta ruta es trazar la multiplicidad de caracoles que existen en el caracol. Como la espiral de sus conchas mismas son sus trayectos, así sus historias, así sus andares perezosos.” (Jáuregui, 2015, 72).

Algo similar ocurre con el perro de yeso en “El perro y la agujeta”, que podría ubicarse tanto en “Animalia” como en “Artificialia” o incluso “Mineralia” (como el caracol-oreja de yeso). Exhibe por un lado un tipo de vínculo con lo humano que nos es familiar: la obediencia y la lealtad esperables de un animal doméstico; es “símbolo de fidelidad”, “cómplice” y “alma juguetona” de la doncella, es “civilización” y “revela la evolución humana” (Jáuregui, 2015, 93-94). Situado en “Animalia”, este relato cierra la sección iniciada por “Autobiografía” y resuena con las pretensiones de domesticación de los perros-zorros de Siberia. Pero por ser parte de una escultura yacente establece también conexiones con la porosidad, la permanencia y la “sensación de asfixiante finalidad” (Jáuregui, 2015, 39) de las que se habla en “Oreja” a propósito del yeso; y con los otros monumentos mortuorios de la colección, los diamantes artificiales de “Diamante recuerdo”. Como vemos, el perro no aparece como una entidad delimitada en cualidades e interacciones posibles con las demás, localizado en un lugar fijo de una jerarquía ontológica, y el gabinete de curiosidades que compone el libro tampoco es un dispositivo que priorice recoger y solidificar dichas consideraciones alrededor de las figuras. Más que la atribución de características e inscripción de categorizaciones, encontramos recreación de ensamblajes heterogéneos y activación de los distintos grados y modos de mutua afectación.

Advertimos entonces cómo eran comprendidas las categorías en el gabinete de curiosidades. Allí, y en el corpus, no funcionan como compartimentos abstractos en los que las piezas de la colección encajan, sino construcciones móviles moldeadas junto con la naturaleza misma de los objetos que contienen. Lo primordial no reside en su precisión o la certeza con la que nos permiten ordenar, descifrar y significar a las piezas coleccionadas, sino en los modos en que posibilitan percibir los procesos intra-activos de devenir de la materia. Se trata menos de coleccionar en el sentido de preservar, solidificar formas de sensibilidad y de agencia con

respecto a lo coleccionado, fijar sus límites; y más de constituir un espacio de molde mutuo con las materialidades, donde se vuelve problemático afirmar la preexistencia estable e individual de entidades diferenciadas, con trayectorias de acción determinadas.

Esta cuestión nos impulsa a considerar especialmente la escritura, no solo porque estamos ante un “gabinete de curiosidades escrito”, sino porque la escritura constituye una parte fundamental de las categorías clasificatorias sobre las que venimos reflexionando. Por lo demás, las con-mociones de las rúbricas naturaleza/artificio y no humano/humano se vinculan a la del par materia/discurso.

Ensamblaje material-discursivo

Como sugieren los textos del corpus, lo discursivo y lo material no se encuentran en una relación de exterioridad. Observemos, por ejemplo, los modos en que la “memoria de la especie” de las paltas queda trazada en el nombre (en la etimología de “aguacate” y en el apodo poscolombiano “pera cocodrilo”) y en la materialidad misma: “En su rugosa piel, en su cama de escama verde que se torna negra, queda escrito en silencio” (Jáuregui, 2015, 18-19). En “Árbol cosmonauta”, por su parte, el sauce parece registrar su propio itinerario vital en un gesto que nos recuerda a la elaboración de diarios de viajes: “mojará la punta de cada una de sus minúsculas hojas verde azulado con tinta china, pondrá rama por rama frente a grandes hojas de papel a que tracen sus rayas de movimiento (...)” (Jáuregui, 2015, 13). Escritura que emerge junto con e interviene en los devenires materiales, que crea las travesías y al cosmonauta, que pone en escena determinados corrimientos en las fronteras de la vida vegetal y la humana o animal. O en “Autobiografía”, donde se afirma que “la carne se vuelve lenguaje” en la narración y quien lee queda inscribe en una porción de cuerpo textual. La escritura es carne, es vegetal, es también mineral: “hay que abrir un paréntesis microhistórico, una pequeña grieta en la veta que trazamos” (Jáuregui, 2015, 17). Vinculada a la memoria y la narración, es configurada como un proceso material que no necesariamente implica la articulación de un lenguaje y, ante todo, no queda reservada como patrimonio humano producto de una actividad puramente intelectual.

De manera similar, en el contexto de la colección del gabinete, más que de una especie de etiqueta nomencladora que se imprime sobre la

materialidad bruta para describirla, forma parte de esas materialidades exhibidas. En vez de constituir un marco discursivo (artificial y humano) dentro del cual cada objeto debe ser entendido, se encuentra mutuamente implicada en las dinámicas de la materia que allí se traman, y se aleja así de una concepción representacionista. Como desarrolla Pardo Tomás (2010), la contemplación de los objetos incluía informaciones comunicadas mediante textos, entre ellos, las nominaciones de los rótulos o las historias de la procedencia y el modo de obtención de la pieza. Lo interesante es que estos nombres y relatos quedaban “inseparablemente unidos al conocimiento del objeto mediante la escritura; (...) incluso, en alguna ocasión, nombre e historia fueron grabados físicamente en el mismo objeto por el coleccionista” (Jáuregui, 2015, 31). En ese sentido, y siguiendo a Bowry, ni “continente” (armarios, cofres, cajas, estuches, etc.) ni “marco conceptual” estaban en un nivel epistemológico diferente del de los objetos (Cf. Bowry, 2015, 116-117).

Las figuras de estos ensamblajes materio-discursivos propician la percepción de lo que Barad (2007, 822) afirma con otras palabras: “la materialidad es discursiva ([...] la materia emerge de la continua reconfiguración de límites y la incluye como parte de sí), al igual que las prácticas discursivas son siempre ya materiales (es decir, son continuas [re]configuraciones materiales del mundo).” En los gabinetes qué escribir, cómo y dónde hacerlo son operaciones que, al igual que la ubicación de los objetos, moldean los enredos materiales. Por lo tanto, la escritura, más aún en los textos de *La memoria de las cosas*, es co-constitutiva e inseparable de los ensamblajes expuestos. Lejos de pretender ser un instrumento transparente que toma como “objeto de escritura” a los “objetos reales”, adquiere espesor en tanto materia plástica que advierte sobre las inmersiones entre materialidades en un espacio de reconfiguraciones recíprocas que incluye piezas, libro y lectores.

Ahora bien, ¿hasta qué punto y de qué maneras estas figuraciones podrían contribuir a erosionar aquellas concepciones de las relacionalidades regidas por jerarquías inamovibles entre existentes previamente identificables e inapelablemente previsibles?

Ensamblaje y co-emergencia de las materialidades

Según vimos, la matriz organizativa de los gabinetes no está guiada, como la de los museos modernos, por las ideas de perfeccionamiento y progreso teleológico (Cf. Tello, 2018, 87). Por ello, y gracias a que los arreglos posibles entre las piezas no están acabados sino en permanentes transformaciones, consideramos que estas colecciones favorecen una experiencia de inmersión y co-emergencia de materialidades intra-actuales, dentro de las cuales se encuentran coleccionistas y visitantes. Es precisamente a partir de aquí que las figuras de los ensamblajes en el corpus subrayan la participación del ser humano de una agencia distribuida más amplia, por la que ya no es ni sujeto escindido del objeto de conocimiento ni fuente única o decisiva de la acción. En este punto, el gabinete de La memoria de las cosas se distancia y cuestiona las perspectivas acerca de lo humano latentes en los gabinetes históricos. Porque, en efecto, el énfasis en una recreación de las redes de relaciones entre las piezas siempre inacabada no quita que estas colecciones, fraguadas al calor del auge humanista del Renacimiento, adjudicaran un lugar privilegiado a la humanidad. En ese sentido, no pueden obviarse sus vínculos con ciertas formulaciones de la tesis de la excepcionalidad humana.⁴

Siguiendo a Findlen (1994), la concepción del lugar del ser humano y sus formas de relacionalidad en los gabinetes estaba orientada por dos imágenes predominantes: la de Proteo y la de Narciso. La primera simbolizaba la maleabilidad y plasticidad compartidas tanto por la naturaleza como por los humanos. La segunda condensaba la máxima del autoconocimiento y la advertencia de los peligros de hacerlo por el camino equivocado de la autocomplacencia (Cf. Findlen, 1994, 299). Explorando estas imágenes a través de la selección y exhibición de, por ejemplo, camaleones y espejos que multiplicaban o distorsionaban el reflejo, quien coleccionaba y les visitantes descubrían en los seres humanos un microcosmos inacabado y cambiante.⁵ Cada objeto coleccionado guardaba algo de esa naturaleza humana metamórfica y, por eso, contemplarlos propiciaba

⁴ Ver Schaeffer, J.-M. (2009). *El fin de la excepción humana*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

⁵ Esta consideración del ser humano como microcosmos, síntesis de toda la creación e indefinición capaz de autodefinirse, no es una novedad de este período histórico, podría rastreársela desde la Antigüedad. Pero su importancia en las formulaciones de la filosofía humanista y antropocéntrica del Renacimiento es capital.

conocerse y conocer el mundo al mismo tiempo. Así, quien poseía un gabinete realizaba su propia figura como intérprete y finalmente amo de la naturaleza, capaz de rehacer el mundo y de autoconocerse y transformarse en el proceso. Les coleccionistas “eran el epítome del yo metamórfico” (Findlen, 1994, 302): se reconocían en una posición completamente heterogénea frente al resto de la materia, pero lo suficientemente cercana como para que se imponga el imperativo moral de no degradarse en el propio microcosmos. Esta cuestión queda de manifiesto también en la presencia de los llamados “portentos humanos”. Con frecuencia, los gabinetes incluían representaciones, esqueletos o personas vivas con diferentes afecciones como gigantismo, enanismo, con miembros deformes o carentes de alguno de ellos, con hirsutismo, etc. La presencia de estos “monstruos humanos”, considerados piezas exóticas de naturalia, pero también partícipes de la vida cortesana por ese mismo carácter de maravilla viviente (Cf. Gutiérrez Pla, 2015, 800), daba cuenta de la fascinación por el espacio ambivalente en el que se recordaba el carácter proteico de la naturaleza y se situaba a lo humano como ser metamórfico (Cf. Findlen, 1994, 313).

En los relatos del libro, como venimos señalando, se exhiben ensamblajes que insisten en la creatividad e inestabilidad de la materia viviente. Sin embargo, y a diferencia de los gabinetes históricos, ello no implica una advertencia sobre los peligros de la disolución de una “identidad humana” previamente existente y ontológicamente superior. Por el contrario, la paciente de “Oreja” afirma esa disolución como un deseo, como una búsqueda: “Supongo que estaba tratando de utilizar el procedimiento de este material histórico tan inflexible para llegar hacia la hibridez, el intercambio y la transición” (Jáuregui, 2015, 42); y el psicoanalista concluye: “Queremos que los materiales nos empujen a este estado.” (Jáuregui, 2015, 42). Los seres humanos involucrados en estos ensamblajes no se elevan o degradan en una escala jerárquica, no hay lección moral subyacente que presupone el rango excepcional de lo humano y la responsabilidad que ello conllevaría.

Consideremos, por otro lado, la cuestión de “lo monstruoso” que aparece en “Poción”. Allí, a raíz de la politelia, la narradora parece disipar las fronteras entre especies y tipos ontológicos. Subrayando la mamiferidad compartida, tal como los “portentos humanos” de los gabinetes, patentiza la labilidad de las distinciones entre humanos y animales. Su cuerpo emer-

ge en la trama que articulan los relatos medievales sobre brujería, el discurso médico y sus prácticas, y los discursos que vehiculan lo socialmente apreciado como estético o deseable. Pero no hay identidad humana que se pueda o deba resguardar tomando el control sobre una naturaleza metamórfica propensa a la disgregación. Porque incluso los medicamentos, que podrían ser figurados como productos de la ciencia y la técnica capaces de dirigir el microcosmos humano, lejos de “normalizarlo”, introducen nuevas posibilidades de devenir: “si llegara a embarazarme hasta seis meses después de tomar Acutane, (...) mis hijos (...) podrían nacer con deformidades más serias que un tercer pezón, ¿quizá incluso el proverbial rabo de puerco? ¿Manos palmípedas?” (Jáuregui, 2015, 114). Otro “monstruo” posible en el corpus, esta vez a la inversa, un animal demasiado humano, es la zorra de “Autobiografía”. La fascinación, y también la amenaza, ante el desdibujamiento de los contornos entre lo humano y lo no humano se hacen explícitas: “Si me ves, me matas. La idea era ser peluche vivo. No ser igual. La idea era domesticación no mímica” (Jáuregui, 2015, 69-70). El ensamblaje zorra-lapicera bic-papel-escritura no se reduce a mostrar un espacio intersticial entre ámbitos completamente disímiles, sino que pone en el centro el problema de la inteligencia, el lenguaje y la cultura como aquello que define a la humanidad y asegura la posibilidad de su permanente metamorfosis. La narradora, más que explorar la cercanía entre humanidad y no humanidad, desaloja la capacidad misma de “metamorfosearse” (para decirlo en términos más afines a los que aquí utilizamos: la capacidad de participar del devenir abierto de la materia viva) del ámbito humano para exhibirla como emergente de ensamblajes heterogéneos. Al igual que en los gabinetes históricos, lo humano no está predeterminado y completamente delimitado. Pero esta “metamorfosis” no viene dada por una capacidad excepcional asentada en la consciencia y en la libertad, sino que parte del mismo poder de toda la materia autoorganizada y surge en los ensamblajes intra-activos. Cada una de las piezas se constituye a través de unos enredos que vienen no tanto a despertar potencias latentes en ellas, como a tramar posibilidades inéditas e impredecibles basadas en el sustrato común de la agencia extendida de manera dispar.

Retomemos entonces aquel tipo de relación de co-constitución entre coleccionista y objeto coleccionado que señalamos tomando como ejemplo a Alelí. En “Molusco”, el hecho de que cada caracol reciba un nombre diferente a medida que ingresa en nuevos ensamblajes señala la inherencia

entre las capacidades de afectar y categorías clasificatorias y la red en la que se involucra junto con otras materialidades. Los moluscos no parecen existir con anterioridad dotados de un nombre o unos rasgos propios. Más bien se presenta un haz de posibilidades en los primeros párrafos en forma de enumeración: “Son peste y son delicadeza. Son hogar en movimiento. Son moneda. Son movimiento e intercambio continental. Son hermafroditas. Son instrumentos de adivinación.” (Jáuregui, 2015, 72) que luego en cada relato se actualiza y renueva⁶. Del mismo modo, quienes coleccionan tampoco permanecen ajenos al encuentro: se vuelven ofrenda (Braian, Cf. Jáuregui, 2015, 76), fiera (Alelí, Cf. Jáuregui, 2015, 79), cóclea (el artista, Cf. Jáuregui, 2015, 80) o instrumento (don Gus, Cf. Jáuregui, 2015, 78). Al exponer a la materia viviente en sus múltiples recomposiciones, estas figuras no erigen a lo humano como una singularidad que necesariamente entraña jerarquía y unas lógicas de dominio sobre su “otro”, es decir, tanto la naturaleza no humana de los demás existentes como la que acecharía en su propio interior en forma de bestia por domesticar. Por el contrario, remarcan la constitución mutua entre entidades que se conforman en y por la misma capacidad, extendida de diferentes maneras en cada una de ellas, de generar conexiones. El ser humano ya no es un camaleón con la prerrogativa de comprender y apropiarse de sí y del resto, sino una parte inmersa en toda la materia proteica que emerge de y junto con otros ensamblajes y participa, coleccionando, de sus dinámicas intra-activas.

Repetición y diferencia en las dinámicas de la intra-actividad

Esta manera de percibir las relacionalidades es soportada por una serie de figuras recurrentes que cada vez conforman ensamblajes nuevos y modulan así la configuración de todo el conjunto. En “Molusco” leemos: “Aquí, en este [caracol], la naturaleza y el arte se repiten y varían” (Jáuregui, 2015, 80). Como adelantamos en un pie de página anterior, esta idea de repeticiones y variaciones, de insistencias y diferencias, emerge también en otros momentos, por ejemplo en “Correa” y “Revolver”.

⁶ Esta manera de construir los textos a partir de enumeraciones cuyos elementos luego se reintroducen con variaciones, es decir, a partir de juegos de insistencias y diferencias, puede encontrarse en mayor o menor medida a lo largo de todo el libro, sobre todo en “Pera cocodrilo”, “Oreja”, “El perro y la agujeta”, “Biombo”, “Revolver” y “Correa”. Regresaremos sobre esta cuestión.

El primero está construido a partir de unas pocas asociaciones vinculadas a este objeto que se reiteran e introducen de esta manera nuevos matices en las relaciones entre humanos, en los párrafos titulados “Niño” y “Sexo”, y entre humanos y no humanos en los apartados “Perro”, “Gato” y “Tabla”. Las mismas expresiones, arrojadas de modo fragmentario y aparentemente azaroso bajo la inscripción “Pretexto”, vuelven una y otra vez. Sin embargo, no pretenden establecer una simple serie de semejanzas o equivalencias entre las distintas correas o unas relaciones simétricas entre adulto/niño y dueño/mascota, por ejemplo. Cada repetición modula el ensamblaje de manera singular y recrea provisoriamente las fuerzas agentivas intra-actuales. Una operación similar encontramos a lo largo de todo el libro, a ella nos conduce el análisis de los modos en que se reiteran y mudan figuras, tal como dijimos antes a propósito de los moluscos o el perro.

En el cuento “Revolver”, que juega justamente con las distintas acepciones de este verbo y la noción de “dar vueltas”, retornan la cuchara y el caracol, pero también los cordones y palabras anudándose y provocando tropiezos (que habían aparecido antes en “El perro y la agujeta”): “Enreda los hilos, las agujetas de los zapatos del amigo que se quedó dormido, las palabras que salen de tu boca” (Jáuregui, 2015, 111). Además encontramos la imagen de las cenizas de los muertos, central en “Diamante recuerdo”, que aquí “revientan en vuelo contra el orden público” (Jáuregui, 2015, 112). Como en los gabinetes, según Potente (2012), se nos propone adoptar una mirada centrífuga, una contemplación que no necesariamente se detiene a apreciar cada pieza recortándola lo más posible de las demás y purificando su entorno. La observación elude la individuación del punto fijo y privilegia la dispersión y la exhibición de redes inestables entre las materialidades. Las repeticiones y diferencias impulsan así un ejercicio de armado y disolución de ensamblajes figurados que nos ofrece una particular sensibilidad ante la materia viviente, pero, sobre todo, nos propone una lectura que permita acompañar esos devenires, que se implique en el tramado de esas posibles líneas por las que la mirada se fuga.

Por otra parte, es a través de estas reiteraciones y diferencias que se tensionan las categorías de arte y naturaleza, de materia y discurso. El hecho de que “la naturaleza y el arte se repiten y varían” (Jáuregui, 2015, p. 80) queda sugerido en el texto “El perro y la agujeta”: los procesos de metaplasia de las células retornan en los metaplasmos lingüísticos y en la

estatua de yeso: “el perro con su agujeta es metaplasia pura. (...) La palabra viene del griego moldear, plassein. Y remodelar se relaciona también con el término metaplasma que en retórica es la alteración de una palabra. (...) Un tropiezo que hace la diferencia.” (2015, 94). El gesto de introducir un “tropiezo”, una variación en el remoldeo material, se repite y se revela como una potencia de materialidades ensambladas tanto del “orden de lo natural” como del de “lo artístico”. Son precisamente estas “afinidades escondidas” (Cf. Findlen, 1994, p. 303) o mejor, estas posibilidades de actuar y devenir distribuidas, las que se exhiben en el gabinete histórico y en el corpus y conmueven las rupturas supuestamente definitivas y claras.

Podemos pensar entonces al gabinete de curiosidades del libro como un área de (re)generación de intra-acciones materio-discursivas a fuerza de movimientos espiralados, recurrencias que, sin embargo, cada vez permiten la emergencia de la novedad. Es por eso que el gabinete de curiosidades que retoma La memoria de las cosas, en tanto figura particular de un ensamblaje posible, constituye un nudo revelador de lo que, con los materialismos posthumanos, interpretamos como el incesante flujo de la materia en devenir. Subrayando la materialidad, la plasticidad de las formas y los ensamblajes, se cristalizan allí la fragilidad de las categorías, lo arbitrario de nuestras consideraciones modernas y el carácter proteico de la materia viva. Este gabinete pone en juego (y en escena) la indeterminación, las mutuas implicancias y las dinámicas de todo ensamblaje. Parafraseando a Barad (Cf. 2007, X), los textos nos disponen a captar que no es tanto que escribamos libros o que hagamos colecciones, sino que esos libros nos han escrito y esas colecciones nos han hecho. Mejor aún, que nos estamos escribiendo y nos estamos haciendo intra-activamente unos a otros.

Bibliografía

- Barad, K. (2007). Meeting the universe half-way. Quantum physics and the entanglement of matter and meaning. [Traducción propia] Durham: Duke University Press.
- Bowry, J. (2014). Before Museums: The Curiosity Cabinet as Metamorphose. En *Museological Review*. [Traducción propia] Leicester: School of Museum Studies. En línea en: <https://www.researchgate.net/publication/305710635>.

- Bowry, J. (2015). Re-thinking the Curiosity Cabinet: A Study of Visual Representation in Early and Post Modernity (tesis de doctorado). [Traducción propia] Universidad de Leicester, Leicester. En línea en: <https://www.researchgate.net/publication/305641285>
- Castán, A. y Sagaste, D. (2015). “Todo lo raro y hermoso. Las «cámaras de maravillas», pervivencia estética y museográfica del modelo” en Aguilera Aragón, I. y otros (eds) *De las ánforas al museo. Estudios dedicados a Miguel Beltrán Lloris*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico. En línea en: <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/35/21/16castansagaste.pdf>
- Findlen, P. (1994). *Possessing Nature. Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*. [Traducción propia] Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Gutiérrez Pla, C. (2015). “Coleccionismo extravagante: “monstruos”, “fenómenos”, “portentos” y sus imágenes en las Cortes de la Edad Moderna” en *II Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Moderna. Líneas recientes de investigación en Historia Moderna*. Madrid: Ediciones Cinca. En línea en: <https://digital.csic.es/handle/10261/129850>
- Harries, K. (2005). “World-Picture and World-Theater: Wonder, Vision, Knowledge” en Schramm, H., Schwarte, L. y Lazardzig, J. (eds.) *Collection - Laboratory - Theater. Scenes of Knowledge in the 17th Century*. [Traducción propia] Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- Jáuregui, G. (2015). *La memoria de las cosas*. México: Narrativa Sexto Piso.
- Kolbuszewska, Z. (2018). “William Gibson’s Debt to the Culture of Curiosity: The Wunderkammer, or, Who Controls the World?” en *Polish Journal for American Studies*, n° 12, pp. 291-368. [Traducción propia] En línea en: https://paas.org.pl/wp-content/uploads/2013/10/PJAS_12_autumn_2018.pdf.

- Meadow, M. A. (2002). "Merchants and Marvels. Hans Jacob Fugger and the Origins of the Wunderkammer" en Smith, P. H. y Findlen, P. (eds.) *Merchants and marvels: commerce, science, and art in early modern Europe*. [Traducción propia] New York/ London: Routledge.
- Olmi, G. (1992). *L'inventario del mondo. Catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*. [Traducción propia] Bolonia: Il Mulino.
- Pardo Tomás, J. (2010). "Escrito en la rebotica. Coleccionismo naturalista y prácticas de escritura en el gabinete de curiosidades de la familia Salvador". Barcelona, 1626-1857. En *Cultura Escrita & Sociedad*, n° 10, pp. 17-52. En línea en: <http://digital.csic.es/handle/10261/28862>
- Potente, C. (2012). "Wunderkammer o sobre la posibilidad de un museo microcósmico" en II Jornadas de estudiantes de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Tello, A. M. (2018). *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*. Adrogué: La Cebra.

