

**“Fuego en el archivo”: prácticas, saberes y repertorios amerindios en la
cultura latinoamericana contemporánea**

**“Fire in the Archive”. Amerindian practices, knowledges and repertoires in
Contemporary Latin American Culture**

Florencia Garramuño

Universidad de San Andrés – CONICET

florg@udesa.edu.ar

ORCID: 0000-0002-7801-7019

Resumen

Durante las primeras décadas del siglo XXI, prácticas, saberes, imaginarios y repertorios amerindios ganaron una visibilidad sin precedente. Obras e instalaciones de artistas amerindios son presentadas en bienales de arte y textos de escritores e intelectuales amerindios ganan premios prestigiosos por primera vez en la historia. En este trabajo analizo algunas prácticas y repertorios amerindios para interrogar el modo en que pluralizan los pasados de la cultura latinoamericana, sus legados, pero también, quisiera sugerir, las formas, los materiales y los repertorios de lo que entendemos hoy como arte y escritura contemporáneas en América latina.

Palabras clave: Arte y literatura contemporáneos, Culturas amerindias contemporáneas, Jaider Esbell, Seba Calfuqueo, Galo Ghigliotto

Abstract

During the first decades of the 21st century, Amerindian practices, knowledge, imaginaries, and repertoires gained unprecedented visibility. Works and installations by Amerindian artists are featured in art biennials, and texts by Amerindian writers and intellectuals win prestigious awards for the first time in history. In this paper, I analyze some Amerindian practices and repertoires to interrogate how they pluralize the pasts of Latin American culture, and their legacies, but also, I would like to suggest, the forms, materials, and repertoires of what we understand today as contemporary art and writing in Latin America.

Keywords: Contemporary Art and Literature, Contemporary Amerindian Cultures,

Jaider Esbell, Seba Calfuqueo, Galo Ghigliotto

“Un umbral del tiempo
donde la guerra es siempre otro pájaro
chillando hasta reventar los tímpanos
de quienes fuimos sus alas”
(Daniela Catrileo, *Guerra florida*, 120)

I. La “Bienal dos Índios” y las indigeneidades contemporáneas

Cuando en septiembre de 2021, luego de su postergación por la pandemia de COVID 2019, pudo finalmente inaugurarse la 34ª Bienal de Arte de São Paulo, los artistas indígenas invitados a la Bienal —Jaider Esbell, Daiara Tukano, Gustavo Caboco Wapichana, entre otros— subieron la rampa de ingreso al Pabellón Ciccillo Mattarazzo y se detuvieron en cada una de las obras de artistas indígenas allí exhibidas, en medio de danzas y cantos diversos. El hecho tomó el título de “Cortejo de Enunciado da Bienal dos Índios”, y fue referido por la prensa y en el mismo website de la bienal como “performance”.



Jaider Esbell e Daiara Tukano na 34ª Bienal de São Paulo. © Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo

Si bien la 34ª Bienal había sido hasta el momento “la bienal con más artistas indígenas” de la historia, lo cierto es que la misma solo llegó a serlo no por decisión del equipo curatorial dirigido por Jacopo Criveli Visconti, sino por la insistencia de Jaider Esbell, el primer artista amerindio invitado a la Bienal, en que solo se presentaría si otros artistas indígenas también eran invitados, y si además le permitían, como parte de la Bienal, curar una muestra paralela para exhibir el arte indígena contemporáneo.¹ *Moquém Surari: Arte indígena contemporánea* permaneció abierta desde el 4 de septiembre al 28 de noviembre de 2021 en el Museo de Arte Moderno vecino al pabellón de la Bienal en el mismo parque Ibirapuera, mientras que de la 34ª bienal participaron 9 artistas amerindios contemporáneos: Jaider Esbell, Daiara Tukano, Gustavo Caboco Wapichana, Sheroanawe Hakihiiwe, Sueli Macaxali, Pia Arke, Abel Rodríguez, y Seba Calfuqueo Aliste, entre un total de 89 artistas de diversas partes del mundo. De allí que la presencia indígena en la Bienal no pueda ser comprendida simplemente como la incorporación de una “diversidad” decidida por la curaduría de la Bienal, sino producto de una demanda indígena que a su vez incluye otras formas de negociación al interior de la exhibición. Dejaré para otro momento analizar el modo en que *Moquém Surari* suplementa —en un sentido por demás derrideano y deconstructivo— la presencia indígena en la muestra realizada en el pabellón de la Bienal, y exhibe un concepto de “arte indígena contemporánea” cuyas implicancias para una discusión sobre la noción de arte contemporáneo resultó objeto de debates diversos.²

¹ En la última entrevista antes de su suicidio, Jaider Esbell explica el modo en que se organizó esa participación indígena en la bienal y concluye: “Essas coisas de bastidores as pessoas não sabem. Porque não vão te contar, e eu estou te contando. E acho que a mídia deveria saber disso. Porque se você está me cobrando alguma coisa diferente, que evolua, as coisas estão acontecendo. A Bienal de São Paulo não é boazinha, não descobriu os índios. Foi uma insistência nossa, especialmente minha, de cobrar isso tudo” (Esbell, 2021).

² El concepto de arte indígena contemporánea fue propuesto por Jaider Esbell en la muestra pero debatido en varios sitios y enunciaciones diferentes. En la presentación de *Moquém Surari*, Esbell propuso: “Moquém_Surari: arte indígena contemporânea apresenta trabalhos de 34 artistas indígenas que corporificam transformações, traduções visuais de suas cosmologias e narrativas, presentificando a profundidade temporal que fundamenta suas práticas. As obras atestam que o tempo da arte indígena contemporânea não é refém do passado. A ancestralidade é mobilizada no agora, reconfigurando posições enunciativas e relações de poder para produzir outras formas de encontro entre mundos não fundamentadas nos extrativismos coloniais (Esbell, 2021). (“Moquém_Surari: arte indígena contemporânea presenta trabajos de 34 artistas indígenas que corporifican transformaciones, traducciones visuales de sus cosmologías y narrativas, presentificando la profundidad temporal que fundamenta sus prácticas. Las obras atestiguan que el tiempo del arte indígena contemporánea no es rehén del pasado. La ancestralidad se moviliza en el ahora, reconfigurando posiciones enunciativas y relaciones de poder para producir otras formas de encuentro entre mundos no fundamentadas en los extractivismos coloniales” (Esbell, 2021; traducción propia). Daiara Tukano se refirió críticamente a dicho concepto en “As mirações de Daiara Tukano”, *Amazônia Real*, 03/02/2023. Sobre el concepto de arte indígena contemporánea, ver también Esbell (2023).

Si me detengo en la descripción de algunas de las muchas hebras que la presencia del arte indígena en la 34ª Bienal de São Paulo evoca es porque condensa una serie de problemáticas poderosas que repercuten en el seno de la estética contemporánea: la visibilidad rampante que las prácticas artísticas indígenas han adquirido desde hace apenas pocos años —podríamos recordar aquí que en la Bienal de 1998, titulada nada más y nada menos que “Bienal da Antropofagia”, no hubo ni siquiera un solo artista indígena— y la presión que estas prácticas ejercen sobre algunos de los vocabularios de la estética latinoamericana que estas prácticas parecen exceder, cuando no cuestionar y, por último, el modo en que perturban los recorridos de una historia del arte y de la literatura latinoamericana cuyas tradiciones nacionales se construyeron sobre la exclusión violenta de estos repertorios, comunidades, lenguas y archivos.³

Sin desconocer la historia heterogénea que el concepto de arte de la performance ha recorrido a lo largo de las últimas décadas, a partir de las mismas obras amerindias presentadas en la Bienal, por ejemplo, por Daiara Tukano o el propio Jaider Esbell, que trabajan con repertorios ancestrales y ceremoniales de sus diferentes culturas, al menos podríamos preguntarnos cuánto ese concepto de performance incorpora o, por el contrario, borra, precisamente esos elementos ceremoniales y ancestrales puestos en circulación por estas prácticas; volviendo a excluir los archivos, repertorios, formas y estrategias que ellas insertan en el espacio de la Bienal. Sin dudas, y como la misma Daiara Tukano lo ha dicho en varias oportunidades, hay un uso consciente de ese lenguaje del arte contemporáneo por parte de estos artistas, un uso expandido del arte de la performance, pero nombrar de este modo estas prácticas sin notar esa puesta en tensión sería perder algo importante no solo de estas prácticas en particular, sino también, de la multiplicación de los lenguajes contemporáneos que estas prácticas producen con sus intervenciones.

Desde los premios recientes en Chile a poetas mapuches como el premio nacional a Elicura Chiuailaf en 2020 —el primer premio nacional a un poeta mapuche—, pasando por la importancia dada al arte de Sheroanawe Hakiwe, presente en varias de las últimas bienales internacionales, o la incidencia radical que han tenido en la discusión de diversos problemas contemporáneos relacionados con el neoextractivismo

³ Desde ya que son sumamente heterogéneos los modos en que se ha producido esta elaboración según los diferentes países latinoamericanos. Vale la pena recordar aquí que en aquella Bienal de Antropofagia participó como cocurador Adriano Pedrosa, curador de la Bienal de Venecia de 2024, con “una presencia emblemática” de artistas indígenas (Pedrosa, 2024). Sobre el concepto de arte indígena contemporáneo, su apropiación por el mercado, y los diferentes debates producidos a partir de él, ver Rocha (2022).

y el antropoceno textos como *A queda do céu* de Davi Kopenawa y Bruce Albert o *Ideias para Adiar o fim do Mundo* de Ailton Krenak, es evidente que las indigeneidades contemporáneas han desarrollado en el presente un gran poder de interpelación. Mary Louis Pratt en “Planeterized Indigeneity”, estudia “the surge of indigenous politics, activism, thought, art and institution building that has unfolded since the turn of the millennium”, definiendo la indigeneidad “not as a social category or a program but as a force, often engaged in the imaginative, future-oriented world-making activity” (Pratt, 2022, p. 116).

Si bien es posible decir que en América latina existen algunas razones específicas para entender esta visibilidad, lo cierto es que este fenómeno no es exclusivo de América latina. En *Becoming Indigenous in the Twentieth First Century*, James Clifford lista procesos semejantes en Australia, Nueva Zelanda, los Estados Unidos y Canadá. En las palabras de Marisol de la Cadena y Orin Starn:

Hace un siglo, era impensable la idea de que los pueblos indígenas fueran una fuerza activa en el mundo contemporáneo. Según la mayoría de los pensadores occidentales, las sociedades nativas pertenecían a una etapa anterior e inferior de la historia humana condenada a la extinción por la marcha del progreso y de la historia. Incluso quienes sentían simpatía por los pueblos indígenas —ya fueran los maoríes en Nueva Zelanda, los san en Sudáfrica o los miskitu en Nicaragua— creían que no podía hacerse mucho para evitar su destrucción o al menos su asimilación a la cultura dominante. El poeta estadounidense Henry Wadsworth Longfellow describió a los nativos americanos como «el sol rojo que se pone» en *La canción de Hiawatha*, un fascinante, romántico y en ocasiones sensiblero poema épico de 1855, ampliamente conocido. Con todo lo progresista que era en algunos aspectos el icono del nacionalismo latinoamericano antiimperialista, Augusto César Sandino anhelaba el día en que los indios nicaragüenses fueran absorbidos en una sola nación mestiza, o mezclada. El futuro del mundo, así lo parecía, pertenecía a cualquier lugar hacia occidente y su peculiar distintivo de progreso y civilización (Cadena y Starn, 2009, p. 193).

En un seminario organizado por el MOMA en 2019 que puede seguirse por Youtube, el título proponía una pregunta incisiva: “Why the Indigenous Today?”; mi primera respuesta es un ‘why not?’, sin dejar de comprender, sin embargo, que la pregunta elaborada por el MOMA habla de la perplejidad que produce una visibilidad que perturba muchos de los presupuestos con los que se pensaron las prácticas artísticas modernas y contemporáneas.

Ni la presencia de las prácticas artísticas amerindias en la cultura contemporánea es un fenómeno completamente nuevo ni tampoco, afortunadamente, es escaso el trabajo académico realizado sobre ellas. Corrientes indígenas subterráneas estuvieron siempre presentes en las prácticas latinoamericanas, pero muchas veces fueron desconocidas, cuando no voluntariamente acalladas, como lo han

demostrado, entre otros, Lúcia Sá en *Literaturas da Floresta*, Cecilia Vicuña en *The Oxford Book of Latin American Poetry*, o Edgar Garcia en *Signs of the Americas. A Poetics of Pictography, Hieroglyphs and Khipus*. En algunos de estos estudios, acercarse a la comprensión de estas prácticas ha significado abandonar o desplazar algunas de las herramientas metodológicas que fueron centrales en la discusión de los estudios literarios y visuales latinoamericanos, como el título del trabajo editado por Joanne Rappaport y Tom Cummins, *Beyond the Lettered City*, hace evidente. Subrayo que el título intenta ir más allá de uno de los conceptos que organizó el pensamiento sobre la cultura del continente, “la ciudad letrada” de Ángel Rama. Por otro lado, aparatos y conceptos producidos por intelectuales y artistas amerindios contemporáneos han permitido poner de relieve problemas y conceptos que incorporados al pensamiento sobre las culturas latinoamericanas revelan —o deberían revelar, si sabemos escuchar— otras formas de comprender no solo nuestro momento contemporáneo, sino sobre todo aquello que significa la cultura latinoamericana en su larga duración, iluminando aspectos soslayados en distintos momentos del campo latinoamericano. La reciente retrospectiva de Cecilia Vicuña en el Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile, por poner solo un ejemplo, permite que hoy, bajo la luz de prácticas contemporáneas amerindias —entre otros desarrollos del arte y de la literatura contemporánea— comprendamos de otra manera su trabajo con aspectos ambientales, su conversación con el arte del quipu, y la increíble radicalidad premonitoria de sus “Precarios”, forzándonos a repensar el arte latinoamericano de los años de 1970 y sus genealogías. El título de la retrospectiva es sugerente: *Cecilia Vicuña. Soñar el agua. Una retrospectiva del futuro (1964-)*.

Hasta hace poco, ese trabajo sobre prácticas amerindias ha sido mayormente producido por la antropología o la historia o, en la academia estadounidense, los “indigenous studies”, y muchos de los estudios que desde diversas áreas han emprendido la tarea de estudiar y analizar estas prácticas se han valido de instrumentos provenientes de estas áreas, cuando no han sido producidos en trabajos colaborativos interdisciplinarios. Sin negar la necesidad de la interdisciplinariedad, y más bien, en todo caso, contando con la inspiración que puede venir de estas otras áreas, creo que es urgente desenclaustrar las prácticas amerindias de la mirada exclusivamente etnológica y pensarlas además en continuidad con el modo de dar significado a nuestra experiencia estética presente, y pensar —sobre todo— cómo estas prácticas dan forma a una cultura contemporánea cuyas fronteras se han expandido de modo exponencial. Su relevancia no puede ser delimitada solamente por su interés etnográfico, o encerrada en los

“estudios indígenas”, entiendo, sino que debe ser pensada como una intervención en el seno de la estética contemporánea.

II. Ancestral y contemporáneo

Algo de la perturbación conceptual y metodológica que traen estas prácticas para un pensamiento sobre la cultura latinoamericana contemporánea podría resumirse en la conjugación de estos dos conceptos: ancestral y contemporáneo. ¿Cómo pensar la relación entre saberes y poéticas ancestrales en las prácticas amerindias contemporáneas? ¿De qué modo estas poéticas, al mismo tiempo que arrastran una supervivencia de tiempos inmemoriales, se inscriben en nuestro presente? En muchas de ellas, la idea planteada por Ailton Krenak en *Futuro ancestral* se presenta como un camino posible de interrogación. Según Ailton: “se há futuro a ser cogitado, esse futuro é ancestral porque já estava aqui” (Krenak, 2023).

La articulación de prácticas, saberes y repertorios ancestrales con lenguajes contemporáneos está presente en muchos de estos artistas y escritores. En el caso de la artista mapuche Seba Calfuqueo, esta articulación es parte central de su propio programa artístico y político. Voy a detenerme en *Mercado de Aguas*, una de las varias instalaciones sobre el agua de Seba Calfuqueo de 2021 que contrasta la figuración del agua como elemento de la vida en la cultura mapuche con la mercantilización del agua en la sociedad chilena contemporánea, repensando en el contexto de la redacción de una nueva constitución chilena otra obra multimedial anterior del mismo Calfuqueo, *Ko ta mapungey ka* (Agua también es territorio) del año 2020. (Vargas Paillahueque).



Seba Calfuqueo, *Mercado de Aguas* (en <https://sebacalfuqueo.com/2022/04/09/mercado-de-aguas/>)

La instalación consta de piezas hechas de cerámica a partir de un contenedor plástico de 20 litros de agua cada uno. También son 20 litros la cantidad de agua utilizada por día para cada árbol en la industria forestal o extractiva del monocultivo, principalmente de especies como el eucalipto, la palta y el pino radiata, que han transformado y secado de modo radical el entorno mapuche del sur de Chile, sus lagos y ríos y cursos de agua, sustituyendo los bosques naturales por esas homogéneas plantaciones de una misma especie que, como dicen los mapuches, “no son bosques, son monocultivo”. En la instalación de Calfuqueo, cada bidón en cerámica esmaltada con color azul brillante tiene un calado que corresponde a una frase del código de aguas de 1981 de Chile, dictado durante la dictadura de Pinochet, que consagró a las aguas como un bien mueble: “Derecho de aprovechamiento”, “Decreto”, “Extracción”. Las aguas envasadas para su comercialización en contenedores de plástico y el neoliberalismo al que apuntan estas palabras se contrastan con otras como “Cascadas”, “Lluvias” o “Pantanos”, en referencia a los ecosistemas que anidan alrededor de las aguas libres de la cultura mapuche. Pero los contenedores azules están realizados, como dije antes, en cerámica, una práctica ancestral mapuche —y de muchas culturas precolombinas—, y el azul también es el azul sagrado de los mapuches. Bidones situados en unos mesones dicen: “Código es saqueo”, “Uso público como propiedad”, “Lagos libres” y “Bienes para todes”. La instalación formó parte de una exhibición mayor con otras instalaciones que se articularon como oposición a la construcción de una carretera hídrica que buscaba trasvasar las aguas del río Biobío hacia el centro y norte de Chile, zonas donde la industria minera y agrícola no han hecho más que incrementar la escasez hídrica que afecta, principalmente, a las comunidades locales.⁴

Con elementos que simbolizan tanto su ascendencia indígena como su conversación con el arte contemporáneo, Calfuqueo resalta la intersección y superposición de cuestiones ancestrales y contemporáneas, manifestando el poder del conocimiento indígena para cuestionar las prácticas extractivas. Sobre su práctica artística, la propia Seba Calfuqueo ha apuntado:

Mi práctica artística, como sujeto mapuche y trans, se caracteriza por cuestionar de manera crítica los binarismos del orden colonial y sus consecuencias dentro de las sociedades tanto indígenas como globales.

⁴ Cynthia Francica, en “Feminisms”, analiza la articulación de esta instalación en el conjunto de las otras obras de Calfuqueo y en diálogo con otras prácticas artísticas que “conceive of wáter as a live, forever shifting, non-binary space particularly suited to welcome, embrace and contain feminized and dissident bodies” (Francica, 2023, p. 183). La demanda por la “liberación del agua” formó parte de los reclamos de los levantamientos de Chile de octubre de 2019, y finalmente, el código de aguas fue reformado por la ley 21435 que define al agua como recurso de uso público que pertenece a todos los habitantes de Chile.

De igual forma, me interesa abordar el estudio de las categorías de raza, género, clase social, como también temáticas que evidencian los conflictos territoriales y medioambientales por medio de la revisión de sus implicancias políticas, sociales y culturales.

Mi trabajo se ejecuta por medio de instalación, cerámica, dibujo, fotografía, performance y video, con el objetivo de explorar tanto las similitudes y diferencias culturales como los estereotipos que se producen en el cruce de modos de pensamiento indígenas y globales (Calfuqueo, Página Web).

En una de las tantas reflexiones sobre la instalación en tanto uno de los lenguajes del arte contemporáneo privilegiados, Boris Groys ha señalado:

The installation demonstrates a certain selection, a certain chain of choices, and a certain logic of inclusions and exclusions. By doing so, an installation manifests here and now a certain decisions about what is old and what is new, what is an original a copy. Every exhibition or installation is made with the intention of designing a new order of memories, of proposing the new criteria for telling a story, for differentiating between past and future. Modern art was working on the level of individual form. Contemporary art is working on the level of context, framework, background or of a new theoretical interpretation (Groys, 2009, p. 76).

En ese mismo sentido, la superposición de la práctica ancestral de la cerámica con el código de aguas de la dictadura pinochetista y el presente de saqueo y despojos de los derechos al agua que se discutían contemporáneamente a la exposición de la instalación para la reescritura de la constitución de Chile, y el presente de una industria minera, agrícola y forestal que está secando el país, articula una fuerte crítica a políticas neoliberales de explotación con la expansión de las fronteras del arte para incluir en ella repertorios amerindios que proponen no solo una visión hacia el pasado de estas culturas, sino sobre todo la posibilidad de imaginar, a partir de esas otras formas de vida, nuevos futuros; aquello que Mary Louise Pratt llamaría “future-oriented activity”. Llevar a los espacios del arte contemporáneo como galerías y bienales esos otros saberes amerindios es una disputa llevada a cabo por artistas amerindios contemporáneos. Es necesario destacar que además esa disputa se complementa y tensiona con toda una serie de prácticas de arte comunitario y la creación de otros circuitos amerindios de arte contemporáneo.⁵

En su conjugación de lo ancestral con lo contemporáneo, estas prácticas amerindias vienen a revelar una corriente subterránea de pervivencia de otros

⁵ Si bien este artículo no se concentra en ese circuito alternativo, me gustaría mencionar al menos la galería de arte fundada por Jaider Esbell en Boa Vista, Roraima. Cf. <https://amlatina.contemporaryand.com/es/places/jaider-esbell-contemporary-indigenous-art-gallery/>, último acceso 11/6/2024.

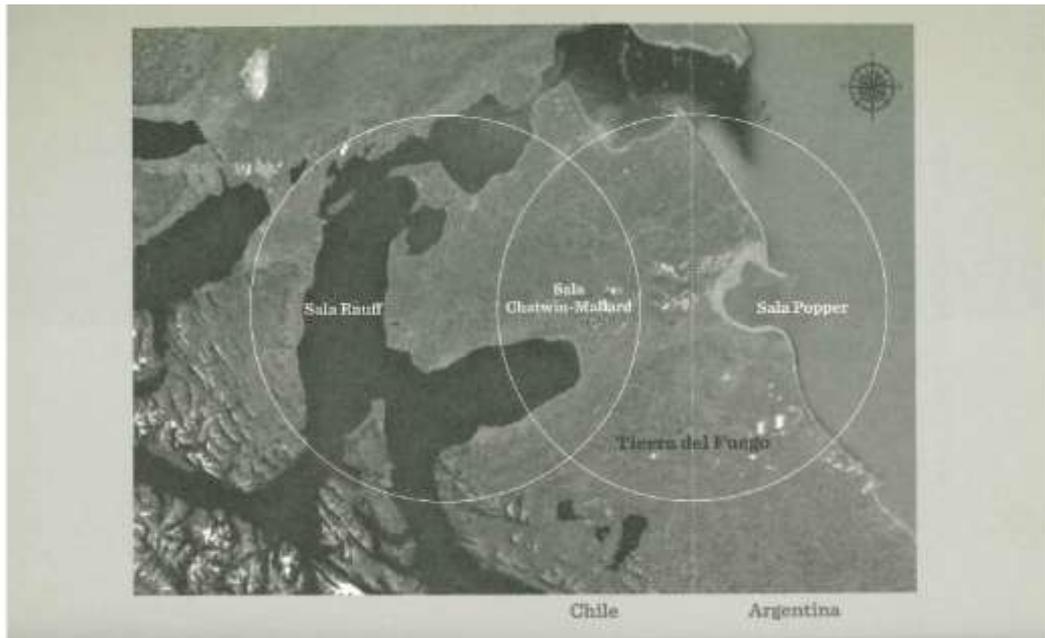
repertorios, materiales, y formas de hacer que incluso se habrían manifestado en diferentes momentos de la historia sin que los estudios latinoamericanos centrados en la estética se hubieran hecho cargo de esos relampagueos.

III. Fuerzas y vectores

Más allá de las prácticas estéticas amerindias, repertorios y saberes amerindios figuran como vectores poderosos en otras prácticas estéticas latinoamericanas contemporáneas. *La China Iron* o *Las niñas del naranjel* de Gabriela Cabezón Cámara, *Barroco ao Po'i* y el trabajo con formas del arte textil guaraní de la artista misionera Mónica Millán o la presencia de un archivo selk'nam en la novela reciente del escritor chileno Galo Ghigliotto, *El museo de la bruma* (2019), son algunos de los muchos ejemplos de una producción latinoamericana en la que, como nunca antes había ocurrido en las historias de las literaturas y del arte latinoamericano, los repertorios amerindios figuran en continuidad y en tanto iguales a repertorios contemporáneos. Son, ellos mismos, ancestrales y contemporáneos.

En la novela de Galo Ghigliotto, el repertorio selk'nam —uno de los tantos con los que se trabaja— desbarata categorías y entremezcla líneas de interrogación en una poderosa temporalidad yuxtapuesta que paradójicamente revela, en esta yuxtaposición de tiempos descoyuntados, líneas de continuidad entre diversos exterminios y genocidios del siglo XIX y XX en relación íntima con la explotación extractivista de la Patagonia argentina y chilena. El texto se presenta como la reimpresión a partir de las galeras incompletas del catálogo de lo que habría sido el Museo de la bruma, un museo cuyas salas habrían coincidido con la topografía de Tierra del fuego, y que habría sido completamente consumido por el fuego en 2014.⁶

⁶ Gabriel Giorgi analiza el desorden temporal de la novela de Ghigliotto como “yuxtaposición de temporalidades heterogéneas que resisten su reducción antropocéntrica y su captura colonial” (Giorgi, 2022, p. 27).

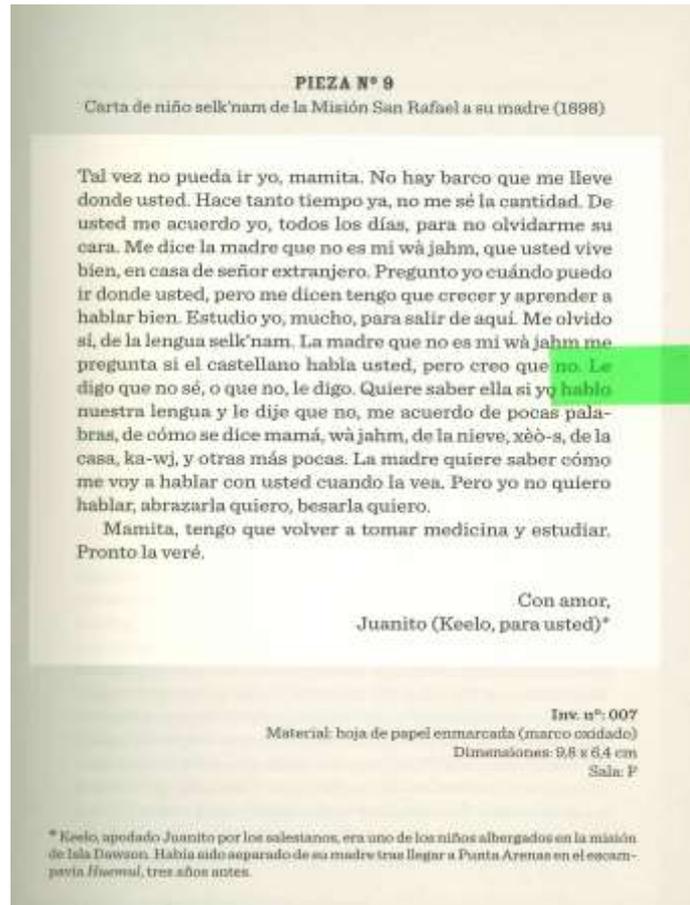


Mapa incluido al comienzo del libro *El Museo de la bruma* (Ghigliotto, 2019).

Según la novela, el Museo estaba distribuido en tres salas: la Sala Popper, en recuerdo de Julius Popper, el explorador y genocida rumano, uno de los responsables por el exterminio de los Selk'nam; la Sala Rauff, en recuerdo del oficial de las SS inventor de las cámaras de gas ambulantes, exiliado en Chile y colaborador del dictador chileno Augusto Pinochet; y la sala Chatwin-Mallard, en referencia al escritor inglés Bruce Chatwin y al escritor y cineasta mexicano Alain-Paul Mallard. Entre la historia y la literatura, entonces, el museo.

Como la mayor parte de las piezas se perdieron en el incendio, en algunos casos el catálogo-novela dispone un espacio en blanco para marcar la ausencia de esas piezas con el detalle posterior de las piezas en un texto escrito debajo del recuadro. Pero algunas veces, ese rectángulo en blanco alberga un texto, debajo del cual se anota el detalle de la pieza.

La pieza N° 9, por ejemplo, es una carta de un niño selk'nam de la Misión San Rafael a su madre, fechada en 1898.



En el espacio en blanco, puede leerse la carta:

Tal vez no pueda ir yo, mamita. No hay barco que me lleve donde usted. Hace tanto tiempo ya, no me sé la cantidad. De usted me acuerdo yo, todos los días, para no olvidarme su cara. Me dice la madre que no es mi wà jahm, que usted vive bien, en casa de señor extranjero. Pregunto yo cuándo puedo ir donde usted, pero me dicen tengo que crecer y aprender a hablar bien. Estudio y, mucho, para salir de aquí. Me olvido, sí, de la lengua selk'nam. La madre que no es mi wà jahm me pregunta si el castellano habla usted, pero creo que no. Le digo que no sé, o que no, le digo. Quiere saber ella si yo hablo nuestra lengua y le dije que no, me acuerdo de pocas palabras, de cómo se dice mamá, wà jahm, de la nieve, xeo-s, de la casa, ka-wj, y otras más pocas. La madre quiere saber cómo me voy a hablar con usted cuando la vea. Pero yo no quiero hablar, abrazarla quiero, besarla quiero.

Mamita, tengo que volver a tomar medicina y estudiar. Pronto la veré.

Con amor,

Juanito, (Keelo, para usted) (Ghigliotto, 2019, p. 21)

El nombre tiene un asterisco y a pie de página se aclara lo siguiente: “Keelo, apodado Juanito por los salesianos, era uno de los niños albergados en la misión de Isla Dawson. Había sido separado de su madre tras llegar a Punta Arenas en el escapavía Huemul, tres años antes” (Ghigliotto, 2019, p. 21). Debajo del recuadro en

blanco, se lee el detalle de la pieza: “Inv. n° 007 Material: hoja de papel enmarcada (marco oxidado). Dimensiones: 9,8 x 6,4 cm. Sala P” (Ghigliotto, 2019, p. 21).⁷

El libro acumula materiales heterogéneos que iluminan el exterminio indígena y la violencia colonial y el modo en que estas formas de violencia sobreviven a lo largo de los siglos en nuevas formas de explotación capitalista. Dibujos y acuarelas perdidas, historias de prisioneros políticos de la dictadura pinochetista de 1973 en el campo de concentración de la isla Dawson, esa misma isla donde funcionó la Misión Rafael y cuyo campo de prisioneros políticos aparece a través de otras piezas como construido con el asesoramiento del oficial de las SS Walter Rauff, no solo conviven en el texto, sino que se entrelazan en una narrativa eficaz para exhibir las violencias que se arremolinan a lo largo de los años en la historia, ya no solo chilena o argentina, sino global o planetaria.⁸

El anudamiento entre documento y ficción, junto con la estrategia de superposición temporal y desorden cronológico potencia la construcción de esa narrativa.

La pieza n° 53 aparece con el título “Los jueces que condenaron a Popper”.

⁷ Según varias fuentes, el número de defunciones de indígenas que fueron registradas en las misiones salesianas de San Rafael en isla Dawson, Chile (1889-1911) y Nuestra Señora de la Candelaria en Río Grande, Argentina (1897-1915) fueron de 862 muertes en el primer caso y 220 fallecimientos en el segundo, lo que totalizan más de mil personas, en su mayoría niñas y niños. La principal causa de las defunciones fue la tuberculosis, que se propagó velozmente entre los selk'nam a causa del hacinamiento, la sedentarización y la imposición de ropas y vestimentas europeas. A pesar de las advertencias que se les hicieron en ese sentido, los responsables de los establecimientos misioneros jamás dispusieron de la presencia de un médico. La elevadísima tasa de mortalidad alcanzó casi al 100%, de tal modo que transcurridos unos años los únicos supervivientes eran los sacerdotes y las monjas. Ese fue el momento que los salesianos eligieron para vender los terrenos de las misiones, obteniendo fabulosos beneficios. Si San Rafael fue vendida al estanciero inglés Ernst W. Hobbs, La Candelaria fue comprada por 85.000 libras esterlinas nada menos que por José Menéndez. En la fotografía vemos a un grupo de selk'nam de la misión de Río Grande.

⁸ Gabriel Giorgi ha señalado que el texto de Ghigliotto diseña así una máquina ficcional en la que cada “pieza” del museo se vuelve el índice o el fragmento de una serie de historias que se acumulan y se yuxtaponen bajo la figura de la exhibición: una serie que acumula historias y temporalidades y que remedan, bajo el recurso al catálogo, el circuito de exhibición del museo (Giorgi, 2022, p. 29).



Debajo de la fotografía, el texto apunta:

Retrato de Metet, Watini y Toin, jueces de la comunidad sek'nam que llevaron adelante el juicio a Julius Popper. El procedimiento debió llevarse a cabo en ausencia del acusado, que por entonces vivía de incógnito en Bélgica. Fue hallado culpable y nadie impugnó la sentencia, que nunca pudo ejecutarse, puesto que Popper murió n en Buenos Aires en extrañas circunstancias en junio de 1893. (Ghigliotto, 2019, p. 186).

Más abajo, el detalle de la pieza en el museo: “Inv. nª 357 – Fuente: archivos Comunidad Selk'nam Internacional. Material: gelatina de plata sobre papel. Dimensiones: 35 x 27 cm. Sala Ch-M” (Ghigliotto, 2019, p. 186).

Julius Popper efectivamente murió en 1893 de modo sospechoso en Buenos Aires. La foto es efectivamente la fotografía de tres hombres selk'nam, pero según como figura en el libro de la antropóloga Anne Chapman, *Fin de un mundo. Los selknam de Tierra del Fuego*, se trata de una fotografía de tres trabajadores de estancia Selk'nam en traje dominical, tomada por Martin Gusinde, sacerdote y antropólogo austríaco, profesor de la Universidad de Chile, y fue tomada en 1923 y no en 1893, como consigna

la novela. No hay, por lo tanto, conexión entre la fotografía y la muerte sospechosa de Popper, aunque la incertidumbre sobre la causa efectiva de su muerte deje espacio para la imaginación. Esta “pieza” del museo de la bruma, presente en la Sala Ch-M, en referencia a Chatwin Mallard (la sala que tiene nombre de dos escritores), convierte a la literatura en una sala o espacio donde los documentos de la historia se entrelazan con la ficción para imaginar pasados y futuros diferentes.

En esa estructura de montaje, de imágenes y textos, de ausencias y fantasmas, de restos y sobrevivencias, el archivo selk'nam se intersecta con otros archivos de distintos tiempos, dispares, pero igualmente atravesados por violencias. El archivo indígena no es en *El museo de la bruma* un repertorio precolonial o un origen encapsulado en un tiempo pasado, sino que está en estrecho contacto con esos otros archivos que en la narrativa lo mantienen encendido, con una vivacidad cuya violencia a menudo dificulta sostener la mirada o la lectura. Hacia el final del libro, un "Espacio disponible para una pieza sin numerar" (Ghigliotto, 2019, p. 217) o "Espacio para horrores futuros" (2019, p. 269) hablan ominosamente sobre la capacidad de transmutación y perduración de las violencias coloniales y extractivistas. Habría que insistir, más allá de esa estructura descoyuntada y dispar, en la eficacia de la novela para entrelazar repertorios heterogéneos que se superponen a las cronologías de las distintas “tradiciones nacionales” latinoamericanas para descentrarlas y revelar una red de exclusiones, saltos temporales, reincidencias, recurrencias y supervivencias.

La serie de los museos de la Patagonia que albergan objetos de la experiencia de la colonización e inmigración europea, como el Museo Leleque —emplazado dentro de la Estancia Bennetton en la Patagonia Argentina—, el del Fin del Mundo en Ushuaia, o el Palacio Sara Braun en Punta Arenas, que al tiempo que incluyen esos objetos enclaustran los restos de las poblaciones amerindias en su valor exclusivamente etnológico aparecen, a la luz de este Museo de la bruma, como otras formas de la violencia.

En un contexto diferente, el etnógrafo Bruce Albert señaló que el análisis antropológico actual tiene que tratar con un espacio social total de redes y discursos entrelazados que integran el campo local de las relaciones interétnicas a la esfera global de las relaciones entre sociedades, cambiando su enfoque desde la arquitectura de las unidades sociales y las formas simbólicas a la dinámica histórica y política de su producción y reproducción (Albert, 2002, p. 61). En algunas prácticas contemporáneas latinoamericanas, la inspiración y los saberes amerindios resultan materiales poderosos que multiplican las posibilidades del arte y de la escritura contemporánea. Al reponer otras genealogías con el recurso a sus saberes y prácticas ancestrales, pluralizan los

pasados de la cultura latinoamericana, sus legados, pero también, quisiera sugerir, las formas, los materiales, y los repertorios de lo que entendemos hoy como arte y escritura contemporáneas en América latina.

Para terminar, quiero tomar las palabras de Gustavo Caboco Wapichana y Tipuici Monoki en el texto que escribieron como respuesta al pedido de la Fundação Bienal de São Paulo para pesquisar en sus archivos la presencia indígena. En el texto, más que una investigación sobre esas ausencias indígenas, una reflexión aguda y muy contemporánea sobre la noción de archivo, propone: “O arquivo está no encontro, é vivo, não é apenas o arquivo digital ou registro da experiência. Está no canto, na rede: no “campo invisível das traduções”. Inmediatamente después, discuten algunas ideas de Elizabeth Povinelli. En la sección titulada “Fogo no Arquivo”, relatan:

Povinelli, aquela pesquisadora que trabalha com arquivo pós-colonial, perguntou sobre o que fazer com o seu arquivo pessoal para um avô aborígine em uma das comunidades. O senhor sugeriu que colocasse fogo em seu arquivo e depois enterrasse as cinzas.

Ouvi – continua Gustavo Caboco - essa história assim:

Se ninguém conseguir manter viva a constelação de relações que um arquivo precisa para respirar, então ele é um arquivo-morto e que, se está nessa condição, o melhor é tratar como qualquer matéria morta e devolvê-la à terra. (Wapichana e Manoki, 2023, s/p.).

Frente al giro archivístico en el arte contemporáneo, estas prácticas vienen a reponer otra noción de archivo que descentra radicalmente los archivos del arte para cuestionar no solo la genealogía colonial del archivo sino también las complejas relaciones entre el poder y el archivo (Mbembé, 2002). Estudiarlas como parte de una cultura latinoamericana contemporánea atendiendo a las tensiones y conflictos en las que se inmiscuyen con otras genealogías latinoamericanas se presenta, a mi entender, como uno de los grandes desafíos de los estudios contemporáneos.⁹

Bibliografía

Albert, B. (2002). O ouro canibal e a queda do céu: Uma crítica xamânica da economia política da natureza (Yanomami) En *Pacificando o branco: Cosmologias do*

⁹ En un sentido similar del cual tomo inspiración, Luciana Cadahia y Valeria Coronel proponen en relación con el pensamiento político latinoamericano, que el desafío quizás “no radique tanto en encontrar un lugar de autenticidad y exterioridad radical, puesto que, como advierte Zapata, “lo indígena [y afrodescendiente] concebido como reducto de pureza cultural no occidental es un estereotipo colonial lamentablemente más extendido de lo que quisiéramos”, sino, más bien, en pensar de qué manera América latina ha disputado el sentido mismo de modernidad (Cadahia y Coronel, 2021, p. 77).

contato no norte-Amazonico [en línea]. Marseille: IRD Éditions (generado el 04 février 2024). Recuperado de: <https://doi.org/10.4000/books.irdeditions.24767>

Buono, A. (2018). Seu tesouro são penas de pássaro: arte plumária tupinambá e a imagem da América. *Figura: Studies on the Classical Tradition*, 6 (2), jul-dez, 13-29.

Cadahia, L. y Coronel, V. (2021). Volver al archivo. De las fantasías decoloniales a la imaginación republicana. En Marey, M. (ed.), *Teorías de la República y prácticas republicanas*. Barcelona: Herder.

Cadena, M. y Starn, O. (2009). Indigeneidad: problemáticas, experiencias y agendas en el nuevo milenio. *Tabula Rasa*, 10, enero-junio, 191-223. Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca Bogotá.

Cadena, M. y Starn, O. (2007). *Indigenous Experience Today*. New York: Routledge,

Calbuquerque Aliste, S. Statement. Recuperado de: <https://sebacalbuquerque.com/statement/> último acceso 24/06/2024

Clifford, J. (2013). *Returns. Becoming Indigenous in the Twenty-First Century*. Cambridge: Harvard University Press.

Chapman, A. (2007). *Fin de un mundo. Los selknam de Tierra del Fuego*. Buenos Aires: Emecé.

Danowski, D. y Viveiros de Castro, E. (2014). *Há mundo porvir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Florianópolis: Desterro, Cultura e Barbárie e Instituto Socioambiental.

Eshell, J. (2021). O que são 70 anos diante de 521, meu querido?. Entrevista por Artur Tavares. *Elástica*, 3 de octubre. Recuperado de: <https://elastica.abril.com.br/especiais/jaider-eshell-bienal-mam>, último acceso 21/03/2023.

Eshell, J. (2021) *Moquém_Surari: Arte Indígena Contemporânea*. Recuperado de: https://mam.org.br/exposicao/moquem_surari-arte-indigena-contemporanea, último acceso 21/03/2023

Eshell, J. (2023). *Jaider Eshell*. Tembetá. Azougue Editorial.

Francica, C. (2023) Feminisms. En Andermann, J., Giorgi, G y Saramago, V., *Handbook of Latin American Environmental Aesthetics*. Berlín, De Gruyter.

- Garcia, E. (2020). *Signs of the Americas. A Poetics of Pictography, Hieroglyphs, and Khipu*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Ghigliotto, G. (2019). *El museo de la bruma*. Santiago de Chile: Laurel.
- Giorgi, G. (2022). Desorden del tiempo en el museo colonial. *Revista Crítica de literatura argentina El matadero*, 16, 26-38.
- Groys, B. (2009). The Topology of Contemporary Art. En Smith, T et al., *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Durham: Duke University Press,
- Krenak, A. (2023). *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Majluf, N. (2022) *La invención del indio: Francisco Laso y la imagen del Perú moderno*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Mbembé, A. (2002) The Power of the Archive and its Limits. In: Hamilton, C., Harris, V., Taylor, J., Pickover, M., Reid, G., Saleh, R. (eds) *Refiguring the Archive*. Springer, Dordrecht. Recuperado de: https://doi.org/10.1007/978-94-010-0570-8_2,
- Murphy Turner, M. (2022). Jaider Esbell: Fissures between Worlds. Recuperado de: <https://post.moma.org/jaider-esbell-fissures-between-worlds/>
- Pape, L. y De Moraes, A. (2021). Manto Tupinambá: Memories. Lygia Pape in conversation with Angélica de Moraes. Recuperado de: <https://www.hauserwirth.com/ursula/34929-manto-tupinamba-memories-lygia-pape/>
- Pedrosa, A. (2024). En 60ª Exposición internacional de Arte, La Biennale di Venecia. Recuperado de: <https://universes.art/es/bienal-venecia/2024>, último acceso 21/03/2024
- Pratt, M. L. (2022). *Planetary Longings*. Durham: Duke University Press.
- Librandi-Rocha, M. (2022). Jaider Esbell, Makunaimã Manifesto e a Cosmopolítica da Arte Indígena Contemporânea. En *Modernismos 1922-2022*. Organized by Gênese Andrade. São Paulo: Companhia das Letras.
- Rappaport, J. y Cummins, T. (2011). *Beyond the Lettered City. Indigenous literacies in the Andes*. Durham: Duke University Press,

Sá, L. (2012). *Literaturas da Floresta. Literaturas da floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana* (M. I. França, Trans.). Rio de Janeiro: EdUERJ.

Vicuña, C. y Livon-Grossman, E (eds.). (2009). *Oxford Book of Latin American Poetry*. Oxford: Oxford University Press.

Vargas Paillahueque, C. (2020). Ko konümpakey tañi weychan (el agua rememora sus luchas). Sobre ko ñi weychan, de Sebastián Calfuqueo. *Artishock Revista*, 20 de noviembre. Recuperado de: <https://artishockrevista.com/2020/11/28/ko-ni-weychan-sebastian-calfuqueo/> último acceso: 31/1/2024.

Wapichana Caboco, G. y Manoki, T. (2023). *Isso tudo não me diz nada. A Impermanência como ponto do encontro no arquivo histórico da Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo.

Fecha de recepción: 12 de abril de 2024

Fecha de aceptación: 12 de junio de 2024

Licencia  Atribución
- No Comercial - Compartir Igual
(by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

