



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

El “entre medio” brumoso de *El museo de la
bruma* de Galo Ghigliotto: Estrategias intermediales en
la construcción de unas memorias complejas

Tesis para optar al grado de Licenciado en Lingüística y Literatura Hispánica

Mención: Literatura

Esperanza Bravo Bustos

Profesora guía: Alejandra Bottinelli Wolleter

Santiago de Chile, 2020.

Agradecimientos

Nunca imaginé tener que vivir un momento histórico -para bien y para mal-; mucho menos todo lo que implicaría escribir mi tesis de pregrado en una de esas grandes coyunturas que acaban formando parte de la memoria colectiva. Terminar esta investigación fue un trabajo arduo, y el mérito de haberlo logrado, por supuesto, no es solo mío.

Agradezco a mi profesora guía, Alejandra Bottinelli, quien puso todos sus conocimientos y experiencia a disposición de mi cabecita loca. Gracias por los consejos, la empatía y la preocupación constante. Gracias por encontrar valor en mis ideas y ayudarme a plasmarlas en este trabajo. Gracias, sobre todo, por presentarme *El museo de la bruma*, que se convirtió en uno de mis libros favoritos.

A mis amigos, todos. A los que me ayudaron con la bibliografía, a los compañeros del seminario, a los que me orientaron y escucharon cuando esta tesis eran solo ideas desperdigadas en mi cabeza. A esos que me acompañaron siempre, sosteniéndome cuando se me acababa el ánimo para seguir con la escritura. Gracias por estar a pesar de la distancia, por el cariño que me brindaron durante todo este proceso.

A mi familia que creyó en mí e hizo todo lo posible por ayudarme, a pesar de que este año fue, muchas veces, más difícil para ellas que para mí. Gracias por existir. Las amo.

No puedo imaginar este trabajo sin ustedes. Muchas gracias por ser parte de él.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	5
MARCO TEÓRICO METODOLÓGICO	11
Memoria y museo	11
Disputas por la memoria colectiva	11
Construcción de un archivo mnémico	15
Museo y monumento	18
Intermedialidad y el Estar entre.....	21
CAPÍTULO I: TIERRA DEL FUEGO: HISTORIA, MEMORIA E IDENTIDAD	
REGIONAL	31
Las memorias subterráneas de la historia magallánica	32
Patagonia y Tierra del Fuego	34
En la memoria colectiva nacional	36
Una “memoria emblemática” regional	40
Reivindicación de lo subterráneo: La construcción del museo	43
CAPITULO II: REIVINDICACIÓN Y MONUMENTALIZACIÓN DE LA MEMORIA	
SUBTERRÁNEA DE TIERRA DEL FUEGO A TRAVÉS DE UN MUSEO INVENTADO	46
Piezas de museo para reivindicar una nueva memoria	47
Genocidio selk’nam.....	48

El vigor de los pioneros	52
La memoria subterránea hecha monumento.....	56
La monumentalización de un nuevo sentido mnémico: voluntad de recordar y problematización de la memoria.	58
El trabajo de la memoria se complejiza	61
CAPITULO III: ESTRATEGIAS INTERMEDIALES EN LA CONSTRUCCIÓN DEL	
MUSEO	64
La ilusión de un museo	65
Estrategias intermediales y unas memorias complejas	67
Listas.....	68
Sobre la incongruencia imagen-texto	74
Construcción de la “exhibición parcial”.....	75
Piezas ausentes y uso de la ékfrasis.....	77
Selk´nam: presencia en la ausencia	79
El archivo incompleto de la exhibición parcial.....	81
CONCLUSIÓN	86
BIBLIOGRAFÍA.....	90

INTRODUCCIÓN

En junio del 2019 Galo Ghigliotto publicó *El museo de la bruma* junto a Editorial Laurel. Esta novela, que recibió una muy buena acogida por la crítica especializada, presentó un desafío para los lectores puesto que, dentro del soporte del libro, se intenta representar una exhibición museística. La novela pretende materializar en formato papel una “exhibición parcial” en memoria del “Museo de la Bruma”, un museo inventado por Ghigliotto cuya historia y repentino fin motivan la exposición de la que se da cuenta en la obra. En vez de estar dividida en capítulos o partes, cada pequeña sección de la novela corresponde a una pieza de la colección en exposición y a los “elementos informativos” (Muñoz *et al* 201) que “guían al público” durante su visita (panel, bienvenida, recuento de las salas, etc.). Debido a que el lector se enfrenta directamente con imágenes de las piezas y las notas curatoriales del museo, algunos de los críticos se han aventurado a denominar la novela como un libro objeto con un narrador ausente¹. Ghigliotto tiene una postura muy clara frente a esto que ha expresado en varias entrevistas “El museo de la Bruma es una novela, pues la novela tiene la capacidad de absorberlo todo”².

Galo Ghigliotto es escritor, ingeniero agrónomo, editor y guionista. Nació el año 1977 en Valdivia, cuenta con un magíster en literatura latinoamericana y chilena, y en la actualidad forma parte de la industria (pequeña e independiente) del libro nacional. En este contexto es el creador de

¹ Tomas Henríquez apunta en su reseña lo siguiente: “incluso cuando se intenta hacer desaparecer la voz del narrador, el narrador siempre está presente. Lástima que el autor lo desaproveche, omitiendo consigo su enorme potencial.” Gonzalo Schwenke por su parte plantea en ““El Museo de la Bruma”, Chile espeluznante” que “el narrador se anula”. G. Soto A, también aborda la “inexistencia de un narrador tradicional” en su reseña. Por otro lado, en el espacio cultural web de la librería Que Leo Forestal “Charlando en el Forestal” Carlos Reyes se refiere a la novela como un “libro objeto”.

² Ghigliotto repite esta frase en casi todas sus entrevistas: "Decidí borrar me totalmente, optar por la desaparición del autor" del blog *Eterna Cadencia*, “Galo Ghigliotto: "En mi país la dictadura todavía no ha terminado"” del diario trasandino *Tiempo Argentino*, en “Charlando en el Forestal”, y en el espacio cultural de la Radio Bio Bio “Del fin del mundo”.

la Editorial Cuneta y parte del directivo de la Furia del Libro, una feria de editoriales independientes que se realiza desde hace diez años en el país. Además, es profesor del Instituto de Estudios Avanzados de la USACH, y cuenta con una amplia trayectoria como traductor. Su primera publicación fue el libro de poesía *Valdivia* el año 2006, luego del cual siguieron cinco obras más entre poesía y narrativa. Comenzó a trabajar en *El museo de la bruma* desde el año 2016, la investigación, escritura y composición de la novela tomó tres años, y finalmente fue publicada a mediados del año 2019.

Debido a su novedad y a diversos sucesos políticos y sociales que han afectado la producción cultural -el estallido social en Chile el dieciocho de octubre del 2019, y la posterior pandemia COVID-19 a inicios del año 2020- apenas pude rastrear una breve ponencia expuesta en Argentina en marzo de este año³, el único trabajo académico acerca de la novela. En cuanto a la crítica hay un claro vacío entre los meses de octubre y noviembre de publicaciones de reseñas y comentarios de la obra. A pesar de esto varias revistas especializadas concuerdan en abordar la novela, por un lado, desde su trabajo de memoria, y por otro desde su propuesta formal que la aleja de una “novela tradicional” (Polanco). Archivo, memorias, horrores, catálogo, y museo, son algunos de los conceptos que abundan en el trabajo de la crítica especializada⁴.

La novela parece hacer las veces de la “exhibición parcial” en memoria del ficticio “Museo de la Bruma” realizada en Punta Arenas luego del incendio que lo habría destruido por completo según la diégesis. El museo, según lo que alcanza a informar el “panel”⁵ al principio del libro,

³ Me refiero a la ponencia de Ana Lía Gabrieloni “Imprecisiones a través de la bruma de un museo austral o el sublime paisaje de la memoria” presentada en las I Jornadas Nacionales “Espacios, afectos y nuevas formas de lo cotidiano. Debates teóricos y representación literarias” en Argentina.

⁴ Me refiero a las reseñas y comentarios de Martín Cinzano, Juan F. Comperatore, G. Soto A., Josefina Muñoz Varela, Jorge Polanco, Gonzalo Schwenke, Tomás Henríquez.

⁵ El “panel de señalización” forma parte de los “componentes museográficos complementarios”. Cumplen la función de guiar al público en la visita, En este caso es del tipo que da información acerca de los contenidos en la exposición (Muñoz *et al* 199-200)

existió casi setenta años en algún punto de la Patagonia antes de que el fuego arrasara con todas sus instalaciones. A través de la exhibición de las piezas que lograron rescatarse del supuesto museo, Galo Ghigliotto construye un archivo de la memoria patagónica, esa memoria que no pertenece a ninguno de los relatos históricos ni del país, ni de la región de Magallanes. Este “Museo de la Bruma”, inventado por Ghigliotto, reunía aquellos recuerdos que pasan imperceptibles de generación en generación dentro de pequeños grupos sociales excluidos de la sociedad englobante. Una “memoria subterránea” (Pollak) al fin, que entrega nuevas perspectivas sobre hechos históricos particulares claves en los relatos de la Patagonia, y que rellena algunos de los vacíos sobre los que la historia más divulgada nunca quiso detenerse.

Esta memoria subterránea es insertada en las “disputas por la memoria colectiva” (Jelin) a través de la escritura del museo y de su poder arcóntico (Derrida 3) que permiten la reivindicación de lo subterráneo. Luego del incendio inventado que destruye este museo inventado, este trabajo mnémico vuelve a instalarse en el espacio público a través de la exhibición temporal que se encarga de rescatarlo. Así, la conmemoración del “Museo de la Bruma” monumentaliza la aclamada colección y curatoría del museo, y el sentido interpretativo particular que transmitió a varias generaciones. Pero en esta transición que va del “museo destruido” a la “exhibición temporal” se complejiza aún más el carácter problemático de la construcción de una memoria colectiva oficial.

Toda construcción de archivo implica olvidos, borraduras y latencias que son problematizadas en la novela a partir de la exposición museística, que por definición está compuesta por los restos que sobrevivieron al incendio del año 2014. La representación de estas memorias complejas en tanto “memorias subterráneas” reivindicadas y más tarde hechas monumento mediante el rescate de un archivo incompleto, son problematizadas través de una

multitud de estrategias intermediales, que permiten mostrar gráficamente las irregularidades del trabajo mnémico.

En la presente investigación me interesa analizar cómo las distintas estrategias intermediales usadas en la novela ayudan a transmitir la memoria de la Patagonia y Tierra del Fuego que construye el ficticio “Museo de la Bruma”. Para esto, en primer lugar, voy a analizar la memoria del territorio patagónico chileno-argentino y Tierra del Fuego que construye la novela. Luego, voy a identificar y analizar las estrategias intermediales de las que se vale la novela para simular la exhibición parcial del museo⁶. Pienso que estas intermedialidades permiten visibilizar el carácter residual de la exhibición, en cuanto está construida con los restos de un discurso de la memoria construido al mismo tiempo con restos (piezas expuestas en el museo que son rescatada y vueltas a mostrar en la exhibición parcial).

Estos intentos por abordar la novela concluyen en un *entre medio* donde pienso que esta puede ubicarse. Un *entre medio* que es posible entender desde dos perspectivas generales: primero, el trabajo mnémico particular que propone el texto, al reunir distintas memorias, construyendo un relato entre la memoria emblemática y las memorias sueltas y subterráneas de magallanes; segundo, la confluencia de diversos medios -texto e imagen- en el soporte libro para construir un objeto que parece ser museístico y literario a la vez, que incluso recoge citas y objetos reales, y los inserta en un relato ficcional.

La “exhibición parcial” imaginaria que realiza el texto presenta una serie de piezas numeradas que son los restos que quedaron del museo luego de ser incendiado. De estas pocas piezas también sobreviven los restos, pues muchas veces falta la imagen que acompaña la nota

⁶ Como explicaré en mi marco teórico voy a utilizar la categorización de estrategias intermediales propuesta por Werner Wolf, inspirada en el trabajo de Irina Rajewsky.

curatorial. Así el lector se encuentra con una multitud de elementos heterogéneos: fragmentos de testimonios, recortes de diarios, cartas, fotografías, pinturas y excentricidades de coleccionista. Y de estos elementos solo una pequeña parte se conserva, el resto aparece como vacío, como un cuadro en blanco que grafica la falta. El discurso que acaba construyendo la novela transmite memorias llenas de baches y discontinuidades que conforman la memoria colectiva de Tierra del Fuego, una memoria que para el lector corresponde a aquella historia olvidada por las instituciones estatales/regionales, pero a la que la figura del museo dota de cierta oficialidad.

Las diversas estrategias intermediales de las que se vale para provocar la sensación de un recorrido en el museo construyen una historia mixta e híbrida. Se abandona la lógica binaria al mezclar culturas, razas, y exterminaciones de uno y otro lado del océano, abordando nuevamente un entre medio, similar al *in-between* cultural de Homi Bhabba. La historia que se deja ver a través de las piezas expuestas está sembrada de baches, olvidos y transformaciones de la memoria, debido a su complejidad política y cultural. El texto en su totalidad transgrede diversas fronteras conceptuales y se ubica en un estar entre ambivalente, difuso y brumoso. Esta fantasía mnemónica se sitúa en una serie de entre medios, entre museo y novela, entre Chile y Argentina, entre memoria colectiva y subterránea, entre tierra y mar, entre indígenas y alemanes, y un largo etcétera.

Debido a que el texto trata de la historia particular de la Patagonia, aquella construida trazos olvidados y silenciados de la memoria patagónica, es necesario explicar en qué consiste dicha historia, y en qué se diferencia de la versión más divulgada. Dicha contextualización temática, que refiere a las memorias, historia e identidad regional de Magallanes será abordada en el primer capítulo de este trabajo, con el fin de reconocer qué es lo que hace a las memorias subterráneas precisamente “subterráneas”. En el segundo capítulo analizaré el trabajo mnémico que produce la novela, el cual entiendo en dos niveles: un primer nivel de reivindicación de la memoria subterránea

a través de la colección parcial del “Museo de la Bruma”, y un segundo nivel de monumentalización de dicha memoria a través de la exhibición misma del “Museo de la Bruma”. En el tercer capítulo me interesa identificar las estrategias intermediales de las que se vale la novela para dar cuenta de esta problematización de la memoria y la construcción de una exhibición museística en papel.

MARCO TEÓRICO METODOLÓGICO

Memoria y museo

Disputas por la memoria colectiva

El “Museo de la Bruma” es un museo inventado. Galo Ghigliotto construye una fantasía en donde aquellas memorias ocultas, olvidadas e ignoradas por la historia oficial entran en la memoria colectiva, para más tarde convertirse en monumento. Esas memorias subterráneas pasan a formar parte de la memoria colectiva oficial, al enmarcarse en la memoria emblemática de la Patagonia y Tierra del fuego que supuestamente contenía el museo, y que son monumentalizadas en la novela a partir la “exhibición parcial” de las “piezas que sobrevivieron al incendio del museo” (9). Por lo mismo, para situar la novela y el juego que hace el autor entre la historia oficial configurada por y para los intereses del Estado-nación y aquella historia olvidada, “memoria subterránea” del sur del mundo, hay que empezar por ubicarse en el amplio campo de estudio acerca de las memorias. Es necesario entender las memorias colectivas como una construcción social que se basa en la selección de unos (y no otros) recuerdos y comprender qué sucede con las memorias que quedan fuera de estos discursos oficiales, para finalmente explorar las posibilidades de reivindicación de las “memorias subterráneas” dentro del plano oficial.

Voy a comenzar por entender la memoria tal y como la define Elizabeth Jelin en *Los trabajos de la memoria* (2002), es decir, como un conjunto de procesos cuyo fin es dar sentido al pasado en función de cierto futuro deseado (12). En esta construcción del pasado participan una variedad de grupos sociales que luchan por verse representados en aquella “memoria colectiva”. Estas luchas por la memoria permiten comenzar a dimensionar el rol político-social de la memoria colectiva, en cuanto el modo oficial en que se recuerda el pasado responde a la cosmovisión que el grupo social hegemónico tiene en el presente.

El trabajo de construcción la memoria colectiva es explicada por Steve Stern con los conceptos de “memoria suelta” y “memoria emblemática” y la relación que se da (o no) entre ellos (2). Esta distinción se refiere, por un lado, a las memorias individuales que aparecen “seltas” en la conciencia y no estructuradas en torno a ningún hecho histórico. Por otro lado, las “memorias emblemáticas” corresponden al marco en torno al que organizan aquellas memorias personales, el cual entrega cierto sentido interpretativo y ciertos criterios útiles para una construcción identitaria en particular. Pueden existir diversas memorias emblemáticas según los sentidos que existen para un hecho histórico dentro de la comunidad, pero a pesar de ser invenciones humanas abiertas a la visión particular de cada pequeño grupo, no son invenciones arbitrarias (8). De hecho, Stern distingue seis criterios que deben cumplir estos marcos para que el “sentido mayor” que proponen sea aceptado: la historicidad, en cuanto tenga un valor histórico fundamental; la autenticidad, es decir que aluda a “experiencias concretas reales”; la amplitud, que implica la capacidad de abarcar distintas memorias dentro de un solo sentido compartido; cierta proyección en espacios públicos y semi-públicos; su encarnación en un referente social “convinciente”; y por último, que posea portavoces comprometidos con compartir sus memorias dentro de un marco interpretativo particular. En conclusión, una memoria emblemática solo se constituirá como tal cuando esté en concordancia con las “experiencias, necesidades y sensibilidades reales” de los miembros de la comunidad.

Stern plantea una relación dinámica entre las memorias sueltas y emblemáticas a partir de la construcción de puentes interactivos entre una y otra, los cuales se construyen sobre la base de hechos históricos especiales, y la significación valiosa que adquieren para ciertos grupos sociales. Para el autor algunas coyunturas históricas son tan importantes que resultan inseparables de la experiencia personal de los sujetos (12), y acaban enmarcadas en memorias emblemáticas que les

otorgan un sentido ideológico particular. Estas coyunturas, y ciertos actores sociales (portavoces), son conceptualizados por el autor bajo el término de “nudos convocantes”⁷. Los nudos convocantes, que pueden ser personas/personajes, hechos/fechas, o sitios físicos, exigen la creación de puentes entre memorias sueltas y emblemáticas, y “van modelando en el tiempo las características y el alcance cultural” de estas últimas (14). Stern utiliza las “memorias emblemáticas” y los “nudos convocantes” como instrumentos metodológicos para analizar la construcción de memorias colectivas (24).

Este “proceso de crear memoria colectiva” como diálogo o negociación dinámica entre las memorias sueltas y ciertos hechos históricos, es estudiado por Maurice Halbwachs en su artículo “Memoria individual y memoria colectiva”. En su texto, Halbwachs entiende los “nudos convocantes” de Stern como “puntos de contacto” que existen entre nuestras memorias sueltas y las de los demás, es decir aquellos recuerdos comunes a todos los miembros del grupo. Los nuevos recuerdos que se adquieren con el paso del tiempo se construyen sobre aquella base común “memoria colectiva”. (Halbwachs 214).

La postura de Halbwachs destaca el valor de la memoria colectiva para reforzar la identidad y pertenencia a un grupo puesto que, incluso los recuerdos individuales tienen un origen colectivo. Los recuerdos del pasado nacen en la colectividad, y son desarrollados y resignificados según las necesidades del grupo (“experiencia intersubjetiva”), de este modo la memoria siempre apela a un pasado compartido, y un pasado compartido siempre implica una identidad grupal particular.

Más allá de este rol positivo de la memoria colectiva me interesa la postura de Michael Pollak en “Memoria, olvido, silencio”, donde trabaja el “carácter potencialmente problemático”

⁷ Este concepto de “nudo” está inspirado en el cuerpo humano y en aquellas sensaciones de tener nudos o presiones en el cuerpo ante situaciones particularmente emocionales. (Stern 12)

(18) de esta construcción mnemónica, Pollak se enfoca de lleno en las “memorias subterráneas”, y en cómo estas sobreviven en el silencio para después estallar en medio de crisis sociopolíticas. En medio del “giro subjetivo” al que se refiere Beatriz Sarlo como aquella tendencia contemporánea en la que se revaloriza la experiencia de la voz en primera persona (20), hay un nuevo interés en las memorias sueltas e individuales, la vida cotidiana y los sujetos marginales que muchas veces quedaron excluidos de las narrativas emblemáticas. Pollak se refiere a aquellas memorias que conservan los sujetos marginales como “memorias subterráneas” que se oponen a la memoria colectiva nacional. Estas memorias, tal y como su nombre lo indica, sobreviven en el subsuelo del discurso oficial. Perdieron la batalla en la lucha por formar parte de la memoria colectiva y continuaron existiendo como memorias sueltas y silenciadas dentro de pequeños grupos. Eso sí, tarde o temprano estas memorias entran de lleno en la vida pública, en momentos de crisis social, de forma abrupta y exacerbada. En palabras de Pollak: “La memoria entra en disputa” (18).

Existen diversas razones para que ciertas memorias sueltas queden relegadas al silencio y/u olvido aparente, Pollak menciona, entre muchas otras posibilidades, la prohibición de enunciar públicamente ciertos recuerdos del pasado (usualmente en casos donde existe un Estado-nación autoritario), el carácter indecible de ciertas memorias que son propensas a generar malentendidos, o la vergüenza. Estos recuerdos son transmitidos de generación en generación a través del relato oral, imperceptibles para aquella memoria colectiva oficial que contiene la cosmovisión impuesta por el Estado o la sociedad englobante (24). En el olvido esperan el momento propicio para irrumpir en el espacio público y reestructurar la memoria colectiva oficial, ahí es cuando las memorias subterráneas son reivindicadas de modos inesperados e incontrolables.

En este punto voy a dejar en suspenso las “memorias subterráneas” para, junto a Pollak, analizar las “memorias colectivas” más oficiales y el trabajo de encuadramiento al que están

sometidas. Para que las memoria colectiva de un estado sea creíble y aceptada por la comunidad debe superar el “simple montaje ideológico” y organizarse en torno a un marco de referencia y puntos de referencia (25), los cuales funcionan de forma muy similar a las “memorias emblemáticas” y “nudos convocantes” respectivamente, que son mencionados más arriba. El trabajo de encuadramiento exige, además de una justificación del pasado que se elige recordar, una coherencia de los discursos construidos dentro del marco con el fin de mantener una imagen estable a través del tiempo. No hay que olvidar el rol central de la memoria colectiva en la configuración identitaria individual y del grupo, por lo que, si está en juego el sentido del pasado, lo está también el sentido de toda la comunidad (26).

El control de la memoria se realiza en varios niveles, desde elecciones de tal o cual testimonio hasta el acceso de investigadores a ciertos archivos (aquí cabe también el almacenamiento de algunos archivos y documentos, y no de otros). Pollak sitúa los rastros de este trabajo de encuadramiento en objetos materiales que guardan la memoria y la “solidifican en piedra” (27). De este modo diversos vestigios físicos de la memoria se transforman en puntos de referencia, o “nudos convocantes” que en un futuro formarán parte de una memoria experimentada de forma indirecta por los miembros del grupo, pero que aun así conservará un profundo valor identitario.

Construcción de un archivo mnémico

Estos vestigios físicos de la memoria incluyen las formas de documento, archivo, monumento y museo que son claves para el análisis que realizaré en las siguientes páginas. Jacques Le Goff escribe un pequeño capítulo dentro de su libro *El orden de la memoria* (1991) en el que realiza un recorrido histórico por los conceptos de monumento y documento, y explica cómo estos siempre han estado relacionados entre sí. Mientras los monumentos, en una primera acepción,

están ligados a objetos arquitectónicos/esculturales que remiten a ciertos testimonios y cumplen un rol perpetuador de la memoria colectiva oficial; el concepto “documento” proviene del vocabulario legislativo y apunta a una prueba en sí misma. A diferencia del monumento, que suele ser erigido de forma intencional, el documento, como por ejemplo los testimonios escritos, parecen ser más objetivos y desinteresados (227-229).

Esa distinción entre ambos conceptos llegó a su fin desde finales del siglo XX, cuando se comenzó a pensar el documento y el monumento como un todo. “El documento es monumento” en tanto es escogido de entre toda la información del pasado en función, como fue señalado varias veces más arriba, de las aspiraciones del grupo. Le Goff se refiere a él como un montaje, ya del contexto en que fue producido, ya del presente que lo utiliza para construir sus memorias (237), por lo mismo defiende la mentira intrínseca del documento.

Esta noción del documento como monumento/montaje es retomada por Jacques Derrida en su ya clásico *Mal de archivo* (1995). Allí el filósofo propone, en pocas palabras, la deconstrucción del concepto de archivo, este entendido como aquel documento/monumento de Le Goff en tanto es una construcción motivada por intereses político-sociales⁸: “El documento no es una mercancía estancada del pasado; es un producto de la sociedad que lo ha fabricado según los vínculos de las fuerzas que en ellas retenían el poder.” (236). En la construcción de un archivo, Derrida se detiene en el doble sentido del concepto *arkhé*, palabra griega para denominar el archivo y que refiere, por un lado, a un sentido histórico de “comienzo” y, por otro, al mandato, a cierta autoridad (poder arcóntico). El autor conecta su sentido de archivo con el *arkheion*, la residencia de los magistrados

⁸ En la propuesta conceptual de Derrida, a la que me adheriré en este trabajo, el archivo equivale al concepto de documento/monumento de Le Goff, mientras que documento se refiere a aquellos “datos” históricos que este último menciona en su texto como lo que es seleccionado (o no) para formar parte del documento.

superiores griegos (3). Así, el archivo, para considerarse como tal, depende de un poder arcóntico (un historiador quizás) que lo resguarde y lo interprete. El proceso de construcción del archivo, de su preservación e interpretación por parte del poder arcóntico, implica la constante posibilidad de olvido de dos modos principalmente. En primer lugar, la misma necesidad de crear un archivo implica que las memorias contenidas en él están en riesgo eventual de ser olvidadas, la pulsión de archivo que necesita archivarlo todo convive con una pulsión de muerte que amenaza de forma constante todo aquello que se desea preservar (12).

La amenaza de la destrucción es real en tanto que, para el autor, es indispensable que el archivo esté inscripto sobre algún soporte. Al consignarse en un exterior se asegura su preservación y reinterpretación con el paso del tiempo, pero al mismo tiempo corre el riesgo contante de ser destruido total o parcialmente. Este carácter físico de la inscripción del archivo y su destrucción es esencial para entender *El museo de la bruma* y la fantasía de una exposición que resurge de las cenizas de un museo destruido. Galo Ghigliotto está hablando de archivos incompletos y destrozados que dan cuenta de una memoria subterránea, olvidada y relegada al silencio. Aquí cobra importancia la segunda forma en que las memorias son olvidadas, la cual apunta directamente al poder arcóntico: en la construcción del archivo quedan fuera todas aquellas memorias que no respondan a la cosmovisión impuesta por la autoridad. Al establecer una forma de memoria, el poder arcóntico elimina todas las otras posibilidades a través de la borradura, el secreto, la prohibición, etc.

Hasta acá es posible distinguir un paralelo con el concepto de “memorias subterráneas” de Pollak, que serían aquellas que quedaron fuera de la selección arcóntica. Pero Derrida se interesa por aquellas formas de borradura que parecen aparentemente olvidos, pero que dejan una huella en el inconsciente. Para modelar esta noción usa la herramienta del “bloc mágico” de Freud, el cual

simulaba el inconsciente y que por lo mismo permite simular aquel resto que queda luego de la borradura, bajo la superficie de una nueva inscripción (9). Estos rastros son denominados los “archivos del mal” y corresponden al aspecto inconsciente, reprimido de la memoria. Derrida destaca que al incluir las nociones de huella y de inconsciente, el sujeto se somete a la imposibilidad de enfrentarse al archivo como presencia plena pues todas las recuperaciones del recuerdo son modificadas ya durante su conservación, ya en el momento en que son traídas al presente. En este panorama en el que es posible “reprimir el archivo archivando la represión” (36) las nociones de presencia y ausencia tradicionales pierden todo valor y la memoria del pasado estará siempre incompleta.

Ahora bien, estos archivos, que para Derrida siempre implicarán una inscripción exterior, pueden estar contenidos y sujetos a exposición dentro de un museo, formando parte de la “colección” que el museo, como poder arcóntico, conserva y exhibe en sus dependencias. De este modo en el museo se inscribe “en piedra” el trabajo arcóntico por el que deben pasar las memorias colectivas para constituirse como tales. Así archivo y museo son estructuras que suelen aparecer una junto a la otra, a pesar de sus diferencias: mientras los museos se caracterizan por ser “aparatos de visibilidad” (Carrillo 19), los archivos refieren solamente a datos y memorias inscritas en unas superficie para asegurar su conservación.

Museo y monumento

Los museos son definidos como aquellos espacios que cumplen una doble función, tanto de acopio de objetos y materiales, como de comunicación de ideas y pensamientos (Urizar 37). En este caso particular, el “Museo de la Bruma”, que construye Ghigliotto en su novela, comunica los “sentidos” que entrega cierta “memoria emblemática” en la que están enmarcados los archivos mnemónicos de dicho museo. Una de las definiciones más aceptadas para entender los museos es

la que propuso el *International Council of Museums* ICOM el año 2007: “[...] una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad con fines de estudio, educación y recreo [...]” (3). En esta definición se aprecia el rol del poder arcóntico que selecciona, resguarda, y entrega una interpretación particular al archivo mnemónico, además de poner el contenido (objetos y sentidos) en circulación dentro de la comunidad. Aurora León, en su citado libro *El museo. Teoría, praxis y utopía* (1978), considera fundamental para la comprensión de las instituciones museísticas aquel rol comunicativo entre los objetos expuestos y el espectador (10-12). Así, la figura del museo implica la comunicación al público del archivo -colección-resguardado dentro de sus paredes: “El museo es un medio de comunicación” (Rosero 14) a través del cual se pone en circulación pública tal o cual archivo.

Luego de entender a grandes rasgos cómo se relacionan entre sí el archivo y el museo, y el importante poder arcóntico que reside en este último, se desprende que los objetos que componen las colecciones de un museo son elegidos con un fin específico “en un ejercicio de representación de una construcción determinada y objetiva de la realidad” (Urizar 37). Esta construcción particular de la realidad la voy a equiparar con el concepto de “memoria emblemática” de Steve Stern, en cuanto enmarca los objetos y memorias expuestas dentro de un sentido mayor. Gabriela Urizar trabaja con la visión de Susan Crane a la hora de abordar el museo como una institución de memoria. Crane plantea que, a partir de la conservación y exhibición de objetos con un valor patrimonial particular para el Estado-nación o la comunidad local, se condiciona un sentido de alfabetización cultural particular. Así, el museo se relaciona con la construcción de una identidad nacional o comunitaria, al contener objetos y memorias sueltas que, enmarcadas dentro de una

memoria emblemática más amplia, conforman una memoria colectiva compartida por los sujetos (Urizar 39).

A veces es posible caracterizar ciertos museos como “lugares de memoria”. Pierre Nora introduce el concepto, que puede incluir cualquier “lugar” en sentido material simbólico y funcional (34). Pero para constituirse un lugar como “lugar de memoria” debe, no solo conservar memorias sino, contener en sí mismo una “voluntad de memoria” en tanto se constituya como “elemento simbólico de herencia memorial” de una comunidad (56), y complejice “el simple ejercicio de la memoria con un juego de interrogación sobre la memoria misma” (35). En este sentido es posible definir la “exhibición temporal” que se construye con los restos de el “Museo de la Bruma” como un “lugar de memoria”, pues a través de esta la novela, la exposición juega a conmemorar la larga existencia que tuvo el museo (voluntad de memoria), y al estar conformada con restos, imágenes desaparecidas, y vacíos entre los objetos de la colección, problematiza el trabajo de memoria.

Por último, esta “exhibición temporal” que constituye la novela y que conmemora la supuesta existencia del “Museo de la Bruma”, la voy a entender como un *devenir monumento*. Luego del acercamiento de Le Goff al concepto de documento/monumento como un montaje de cierta información seleccionada en función de una “memoria emblemática” en particular, más las definiciones del diccionario de la RAE: “1. m. Obra pública y patente, en memoria de alguien o de algo. / 2. m. construcción que posee valor artístico, arqueológico, histórico, etc. / 3. m. Objeto o documento de gran valor para la historia, o para la averiguación de cualquier hecho.”, es posible hablar de una monumentalización de la propuesta de memoria emblemática que se construye en el “Museo de la Bruma”. Retomando a Pierre Nora, es desde la existencia intrínseca del monumento, que estos adquieren su significación como “lugar de memoria” (37).

Intermedialidad y el Estar entre

El trabajo de reivindicación de las memorias subterráneas que realiza Ghigliotto en su novela consiste en sacar a la luz la historia olvidada de Tierra del Fuego y situarla en las dispuestas por la memoria colectiva. Inventa el “Museo de la Bruma” para, a través del poder arcónico (Derrida) propios de la institución museística y su curatoría, construir un marco de sentido que permita la circulación pública de aquellas memorias que abandonaron el silencio. Pero este trabajo de memoria solo llega al lector a través de una “exhibición parcial” levantada años después de la destrucción del “Museo de la Bruma”. La novela presenta precisamente esta “exhibición”, así el lector se enfrenta a aquellas piezas que lograron sobrevivir al incendio que destruyó el museo el año 2014.

Para dar la sensación de estar frente a una exhibición temporal dentro del libro y problematizar el trabajo mnémico que presenta la novela, Galo Ghigliotto transgrede los límites tradicionales de la literatura, y cambia los párrafos y capítulos por “piezas numeradas” de diversa extensión, un panel informativo, e incluso una “bienvenida”, que adquieren la forma de aquellos objetos a los que aluden. Hay en la novela un trabajo con imágenes, con colores (color gris para la página, color blanco para los cuadros de olvido), incluso con la tipografía y la disposición de los textos que remiten continuamente a las fichas que acompañan las piezas de museo. El lector está entonces de cara con diversas formas de *intermedialidad*.

La intermedialidad es una noción teórica que sirve para referirse a todos aquellos objetos caracterizados por la presencia de uno o más medios en otro distinto, es decir por la confluencia en un medio “soporte” de otro(s) medio(s) convencionalmente distinto(s). Esta definición de lo intermedial como aquello que relaciona un medio con otros implica una transgresión de las formas tradicionales, y sitúa los nuevos objetos en un entre medio que revisaré en detalle más adelante. La

intermedialidad es entendida como una subdivisión de la intertextualidad en cuanto establece un diálogo constante con, ya no otros textos, sino que diversos medios, por lo que logra hacer visibles una variedad de fenómenos que solían quedar fuera de la perspectiva del análisis puramente textual (Prieto 9).

Begoña Alberdi destaca la intención intermedial de visibilizar la técnica propia del medio: “La intermedialidad llama la atención sobre la mediación, la materia, la diferencia” (26), la autora rescata las ideas de Silvestra Mariniello y concluye que la intermedialidad se presenta como un espacio híbrido donde “el discurso se abre a lo visible y la visualidad se convierte en discursiva en un movimiento que perturba la condición lingüística y filosófica que las tenía separadas” (27). Esta perspectiva que enfatiza la visualidad de los medios involucrados en el objeto intermedial es muy útil para mi análisis de *El museo de la bruma*, que sobre el soporte “libro” establece distintas relaciones intermediales entre texto e imagen. Werner Wolf en “(Inter)medialidad y el estudio de la literatura” define los “medios”, vitales para entender las relaciones intermediales, como aquellos “medios de comunicación convencionales y culturalmente distintivos que se valen del uso de uno o más sistemas semióticos en la transmisión de sus contenidos” (3). Es importante tener presente que el “medio” es inseparable de una dimensión material (Prieto 10).

Lo que más me interesa rescatar de la teoría de Wolf para este trabajo es su propuesta de clasificación de las diversas formas en las que se puede presentar la intermedialidad (estrategias intermediales). Wolf trabaja sobre la conocida propuesta de Irina Rajewsky, quien distingue tres categorías intermediales principales: la “transposición medial”, que refiere a la transformación y cambio de un producto mediático en otro medio distinto, lo que sucede por ejemplo en el caso de las adaptaciones, donde el contenido de una novela y ciertos modos de narración son transformados en películas; la “combinación de medios”, que implica la mezcla o combinación entre dos o más

medios distintos, en donde es posible distinguir la materialidad de cada uno, que van de las formas más tradicionales de imagentexto hasta el comic; y finalmente la “referencialidad intermedial”, que consiste en la referencia a uno o más medios en otro distinto, a partir de una inspiración en la materialidad y recursos semióticos de un medio determinado, aquí caben distintas formas de evocación e imitación de un medio en otro (Prieto 11-12, Cubillo 173).

Wolf retoma esta distinción y construye una tipología más amplia, que parte por dividir las formas de intermedialidad entre “intermedialidad extracomposicional” o en sentido amplio, y “intermedialidad intracomposicional” o en sentido restringido. La primera definición apunta a la intermedialidad como “cualquier transgresión de los límites entre medios convencionalmente distintos”, aquí el autor ubica la transmedialidad, la cual, a pesar de no implicar la presencia de un medio en otro, expresa una transgresión de los límites mediales en tanto el contenido puede ser representado de distintas formas (3). La segunda definición apunta precisamente a lo que entendí por intermedialidad al inicio de este apartado, es decir la presencia de uno o más medios en otro.

Dentro de la “intermedialidad extracomposicional” Wolf ubica, como menciono más arriba, la transmedialidad. Esta estrategia la entiende como la presencia en uno o más medios de fenómenos que no son específicos de solo un medio en particular, por ejemplo, mitos que han perdido relación con su texto original o ciertos dispositivos formales (un caso muy usual es la narratividad). Por otro lado, la definición tradicional de transmedialidad, es decir, ciertos contenidos o aspectos formales que pueden manifestarse en distintos medios, pero que tienen un origen claro (adaptaciones), Wolf lo conceptualiza como “transposición intermedial”.

La categorización de estrategias intermediales en su sentido restringido o “Intermedialidad intracomposicional” es mucho más compleja. Dentro de ella, Wolf ubica en primer lugar la distinción entre “multimedialidad” y “referencia intermedial”. El primer término alude a la noción

de “combinación mediática” de Rajewsky, es decir, a la cualidad de cierta entidad semiótica de integrar en su propia estructura más de un medio. El segundo concepto apunta, por el contrario, a una referencia en la que es visible solo uno de los medios referidos. La “referencia intermedial” se divide a su vez en aquellas referencias “explícitas” o “tematización intermedial” que aluden a menciones y/o discusiones literales acerca de un medio en otro; y en referencias “implícitas” o “imitación intermedial” las cuales aluden a otros medios a través de imitaciones del medio soporte, hay aquí una “presencia imaginada del tipo ‘como si’ del fenómeno heteromedial imitado” (11). En esta categoría Wolf incluye tres estrategias intermediales distintas: la “evocación”, que incluye las formas de *ékfrasis*, es decir, aquellas descripciones de imágenes a través de la escritura que traen la imagen al texto; la “imitación formal”, que se caracteriza por construir dentro del medio que funciona como soporte, analogías estructurales con el otro medio referido; y la “reproducción parcial”, que apunta principalmente a distintas formas de transcripción. Para los usos de este trabajo me enfocaré principalmente en las estrategias intermediales de “multimedialidad”, “evocación”, “imitación formal” y “reproducción parcial”, todas aquellas incluidas dentro de la definición de intermedialidad en un sentido restringido.

La *ékfrasis* abarca en la novela de Ghigliotto el grueso de las intervenciones curatoriales, sobre todo en el contexto de “ausencia” de las piezas que formaban parte de la exposición original que intenta representar⁹ la novela. Debido a esto me parece necesario explicar con más detalle cómo funciona este tipo de “evocación intermedial”. En su sentido más general, y debido a su larga data histórica, la *ékfrasis* como figura retórica consiste en la “representación verbal de una

⁹ Representación entendida aquí como un volver a presentar algo “que no está aquí ni ahora” (Szurmuk 249). En este caso alude a la puesta en libro de una exhibición museística que es re-presentada a través de la intermedialidad, este proceso conlleva en si mismo la definición de representación de Stuart Hall, que enfatiza el vínculo entre cierto mapa conceptual que organiza una visión de mundo, y los diversos signos que permiten dar cuenta de él y construir sentido (14).

representación visual” (Mitchell 138). Algunos autores como Spitzer destacan el carácter doblemente representacional de la *ékfrasis* pues, además de mencionar simplemente un medio en otro y describir de aquel objeto visual mencionado, implica una *interpretación* ya sea del narrador o de los personajes del texto (Pimentel 282). Mitchell apunta otro hecho interesante respecto a la *ékfrasis*: el objeto representado en la *ékfrasis* se transforma en otro objeto en esa misma representación, aunque no se completamente ficción, aquella “imagen escrita” es otra distinta de la original.

La intermedialidad, en cualquiera de sus dos sentidos revisados hasta el momento implica un *estar entre*, en este caso, estar entre dos o más medios. Esta condición de los textos intermediales es vital para entender una gran cantidad de escrituras contemporáneas que se ubican en los bordes de la literatura tradicional. Josefina Ludmer explora estas nuevas formas literarias en su texto “Literaturas postautónomas”, allí Ludmer habla de aquellas “escrituras contemporáneas que atraviesan las fronteras de literatura, y se instalan en un régimen de significación ambivalente (1). Estas literaturas se presentan como tal, y forman parte de la industria literaria de su país de origen -son distribuidas y vendidas como novelas, cuento o poesía-, pero a la hora de su lectura escapan de las categorías de análisis tradicionales. La autora va más allá de la cuestión literaria pues son textos que tampoco pueden clasificarse como buenos o malos, ni siquiera como ficción o realidad, debido al que el contexto actual hay una coordinación entre lo real y lo ficcional del mismo modo de que se coordinan las nociones de lo cultural y económico. Ludmer introduce aquí el concepto “realidadficción”, similar al ya clásico “imagentexto” de Mitchell, para apuntar a aquello indisoluble propio del presente “real-virtual”, construido por los medios, las tecnologías y las ciencias (2). Postautonomía apunta entonces a aquel borramiento de los campos, hasta hace un tiempo, autónomos.

Puesto que la contemporaneidad desdibuja los límites entre aquello virtual y tangible (pensemos, por ejemplo, en las redes sociales), de la realidad y la ficción, las literaturas que emergen de este contexto y se sitúan en ese entre medio difuso transgreden diversas fronteras también. Aquí se ubica *El museo de la bruma* que forma parte del circuito literario y se define como novela, pero que va más allá de una lectura literaria y trata de hacer experimentar al lector la visita a una exposición. El texto se ubica *entre* la forma de museo y la de novela, pero también *entre* la realidad y la ficción, a contar con citas y fragmentos reales entre el contenido puramente ficcional, que forma un todo indistinguible. Pero el *estar entre* no acaba aquí, y se amplía a la memoria que la novela construye, que *está entre* las memorias subterráneas y una memoria colectiva oficial, e incluso a la misma Tierra del fuego donde se sitúa la novela, *entre* tierra y mar, *entre* Chile y Argentina.

Existe una amplia producción teórica que refiere a esta cualidad de las literaturas de escapar a sus límites tradicionales. Alfonso del Toro lleva trabajando el concepto de “hibridez” desde hace varios años, el cual apunta, en pocas palabras a aquella cualidad de ciertos objetos de ubicarse en una periferia, al borde de una cultura, de una materialidad o medialidad (Schmitter 107). De Toro retoma el concepto de “transculturalidad” trabajado por Ángel Rama, y de “translatio”, que implica una transformación total del objeto meta (Schmitter 109), para construir un aparato teórico que reivindique el concepto de “hibridez” y permita aplicarlo a áreas de estudio alejadas de la biología y los estudios raciales. La idea de “hibridez” que propone De Toro es bastante amplia, quizás demasiado, pues incluye seis ámbitos distintos desde los que puede funcionar el concepto. Además, desde un primer momento se aleja de la conceptualización y categorización de intermedialidad que decidí usar en este trabajo, considerando la combinación mediática (concepto clave en el análisis de más abajo) dentro de la transmedialidad.

Gianna Schmitter por otro lado inaugura el concepto de “TransLiteratura” para referirse a todas las estrategias propias de la literatura contemporánea, que “traspasan contantemente fronteras y se sitúan en una zona intersticial entre dos o más regímenes estéticos, materiales, nacionales y/o institucionales” (54). Schmitter incluye dentro de las transliteraturas muchas posibilidades, desde aquellas que tematizan transición y crisis, hasta aquellas que se ubican más bien dentro de las transmedialidades y/o intermedialidades. A pesar de que, a grandes rasgos, su propuesta funciona como marco para ubicar el análisis de *El museo de la bruma*, su propuesta aún es muy nueva pues fue publicada recién el año pasado como su tesis doctoral. Elegir el concepto de transliteratura implica atenerme a una propuesta teórico-metodológica que sobrepasa el análisis que me interesa hacer, más centrado en las estrategias intermediales y en las memorias que en el *estar entre* que reconozco en el corpus.

Por último, el concepto de “literatura expandida”¹⁰ que tematiza el desborde de la literatura de su propio lenguaje y materialidad (Kozak 223), y que permite incluir una amplia cantidad de objetos literarios, es uno de los que entregan más libertad para el análisis. Esta perspectiva teórica proviene del campo del arte contemporáneo, de la mano de Rosalinde E. Krauss, quien a fines de los años setenta acuñó el concepto de “campo expandido” para referirse a lo que había ocurrido en la escultura contemporánea a partir de las experiencias del minimalismo estadounidense en la década anterior (Giordano 3). Así el concepto permitió abarcar aquellas “rupturas superadoras” respecto a la tradición moderna del arte, una superación de la antigua función estética ligada a los valores de “autonomía y autoreferencialidad”, es decir, muy parecido a lo que hace Ludmer con sus “literaturas postautónomas”. Aplicado a la literatura, desde la perspectiva de Alberto Giordano,

¹⁰ Lamentablemente el grueso de los estudios teóricos que trabajan este concepto se ha quedado en el papel, y no han sido digitalizados ni dispuestos gratuitamente en la red, por lo que la escueta definición que propongo fue rescatada de algunos artículos que mencionan la literatura en expansión de forma velada.

esta expansión es usada para señalar el “acontecimiento por el que la literatura insiste en ponerse fuera de sí misma, desde la inmanencia de sus búsquedas”. Para Kozak, quien se enfoca en el análisis de las nuevas formas de “literatura digital”, esta expansión en cambio apunta a una “apertura y desplazamiento hacia otros lenguajes y soportes (221).

La propuesta de “literatura expandida” que propone Paula Juanpere en su artículo “Del arte expandido a la literatura expandida” (2018), sugiere que este concepto permite la investigación de nuevas formas de escritura que trascienden el soporte libro y se desvinculan del lenguaje verbal (104), es decir se *expande entre* la visualidad y textualidad a la que se presta el soporte libro. La autora aborda dos formas en las que producciones literarias entran al campo expandido del arte: por un lado las formas literarias que se expanden hacia la intermedialidad en el ámbito de la recepción, o formas de transmedialidad en el sentido de Rajewsky; por otro lado, la relación en un mismo soporte de prácticas visuales y literarias, es decir, prácticas que buscan en otros terrenos nuevas posibilidades de expansión, experimentación y de ampliación del imaginario y/o de límites formales (Vila-matas en Juanpere 108).

Esta segunda forma en la que, según Juanpere, se hace ver la expansión de la literatura, permite incluir *El museo de la bruma* dentro del concepto. La confluencia de imagen y texto que da pie a una propuesta que escapa de los límites formales de la novela tradicional, se corresponde con la postura de Ana Pato que retoma Juanpere: “es la hibridación entre artes visuales y literatura lo que definiría una posible literatura expandida” (111). La novela de Ghigliotto va más allá de las formas tradicionales de la literatura y juega a representar una nueva forma, un nuevo medio de comunicación, el de “exhibición museística”.

A pesar de que el concepto de literatura expandida permite abordar *El museo de la bruma*, lo hace solo desde un punto de vista “formal”, refiriéndose a una expansión que borra los límites

de la obra de arte, que permite una confluencia de medios y materialidades. Pero en la novela, como adelanté más arriba, no solo hay confluencias y transgresiones entre texto e imagen, sino que dicha transgresión es inseparable del trabajo mnémico que es presentado en ella. Homi Bhabba en la introducción a su libro *El lugar de la cultura* aborda la noción de “entre medio” (*in-between*), este concepto refiere al intersticio que aparece en el solapamiento y desplazamiento de los dominios de la diferencia (18), es decir en aquellos lugares entre las figuras complejas de la diferencia -raza, género, generación, ubicación institucional, localización geopolítica, orientación sexual, etc.-. En las dinámicas de “articulación social de la diferencia”¹¹, se hace difícil legitimar las figuras híbridas, que surgen de la suma de las partes de la diferencia, desde una lógica binaria. Como solución a esto y a la dificultad de pensar algunas categorías sociales como “categorías monolíticas fijas” (Renée Green en Bhabba 19), aparece el *entre medio*, como espacio para situar estos nuevos sujetos.

Esta postura que apuesta por desplegar y desplazar la lógica binaria, y evita totalizar las experiencias de los sujetos (20) funciona dentro de la propuesta mnémica que se materializa en la novela de Ghigliotto. En la novela se aborda una memoria, y con ello una identidad nueva, que resulta de múltiples confluencias geográficas, políticas y raciales. Además, esta memoria es distinta de aquella historia de la Patagonia y Tierra del Fuego construida en función de los intereses estatales y regionales, pues hace públicos distintos recuerdos que hasta cierto momento estaban relegados al silencio. Así la memoria del “Museo de la Bruma” y más tarde de la “exhibición parcial” se ubica entre una memoria subterránea y una memoria colectiva oficial.

¹¹ Proceso por el cual “se busca autorizar a los híbridos culturales que emergen en momentos de transformación histórica” (Bhabba 19)

Para esta investigación propongo entonces fusionar en un nuevo *entre medio*, la noción de *in-between* de Homi Bhabba, y la propiedad *inter* de la intermedialidad y de la literatura expandida -más allá-. Esta fusión posibilita incluir también algunas figuras que se repiten constantemente en la novela y que la sitúan, una y otra vez en un espacio intersticial. El carácter brumoso que empaña muchas de las piezas del museo, las dudas acerca de su destrucción, el carácter incompleto del archivo mnémico del museo y más tarde de la “exhibición parcial”, y la multiplicidad de objetos que confluyen en la novela, todo esto obliga a abandonar binarismos y apostar por un espacio más allá de las fronteras tradicionales. Toda la novela se ubica en este *entre medio*.

CAPÍTULO I: TIERRA DEL FUEGO: HISTORIA, MEMORIA E IDENTIDAD REGIONAL

El museo de la bruma es una novela. Así la define el autor en la última página de su obra, quizás un poco tarde para el lector quien, si no se dio el tiempo de hojear el libro primero, se zambulle en una fantasía que parece ser bastante real. Esta sensación realidad responde, por un lado, a la aparente ausencia de narrador y la presentación “directa” de las piezas del museo que componen la totalidad de la novela. Por otro lado, se alude a una historia real, la historia de la Patagonia y Tierra del Fuego, reconstruida en el libro con trazos de verdad y de ficción (mayoritariamente ficción) indistinguibles entre sí, puesto que refieren a una historia prácticamente desconocida por el público general y por lo tanto abierta a la especulación. Así la obra se ubica en un espacio entre la ficción y la realidad, como veremos más adelante; y entre novela y algo parecido a una “exhibición” de museo. A través de sus páginas la obra representa la “exhibición parcial” mientras es definida ella misma como novela.

La novela comienza con una página dispuesta a modo de panel informativo donde se presenta la historia del que sería el “Museo de la Bruma”. Ubicado en el extremo sur de América, sobre la frontera misma de Chile y Argentina, el “Museo de la Bruma” existió durante casi 70 años. Construido hacia el fin de la Segunda Guerra Mundial, el año 2014 un “misterioso” incendio destruyó la totalidad de sus dependencias, siendo las características geográficas y climáticas de Tierra del Fuego las que facilitaron la catástrofe. La insospechada afluencia de público, que recorría kilómetros para visitar las amplias salas del museo y maravillarse con su particular trabajo curatorial, motivó la recolección de los vestigios que quedaron de la exposición permanente. La tarea fue ardua, pero luego de años de búsqueda se dio con algunas pocas piezas sobrevivientes, y

con las galeradas incompletas del que había sido el único catálogo impreso del museo. Con el material recopilado se montó una “exhibición parcial” en Punta Arenas, que es a lo que el lector se enfrenta al abrir *El museo de la bruma*, cuya intención es transmitir “el aura de la muestra original del Museo de la Bruma” (9).

En el texto puedo distinguir dos movimientos en torno a la memoria, al museo y al monumento. En primer lugar, a través de la invención del “Museo de la Bruma” Galo Ghigliotto juega con el concepto del museo e inventa uno que da cabida a todo un conjunto de memorias que quedarían fuera de cualquier museo tradicional, aquellas memorias “sueltas” y “subterráneas” (Pollak) son enmarcadas dentro de la “memoria emblemática” (Stern) materializada en el museo y en su particular curatoría, construyendo así una nueva memoria colectiva de la región Magallánica. En segundo lugar, luego del “incendio” que acaba con las instalaciones del museo, el contenido de este y el sentido particular que caracterizó la muestra y la curatoría son conmemorados a través de una “exhibición parcial” que constituye la totalidad novela, alcanzando el grado de monumento a través de esa conmemoración. La “exhibición parcial”/monumentalización que el texto hace del “Museo de la Bruma”, puede definirse como un “lugar de memoria” (Pierre Nora 34) pues, por un lado la conmemoración pública implica una voluntad de memoria, la voluntad de recordar el sello mnemónico particular del museo; y por otro, las características particulares del intento de reconstrucción de la colección problematiza el trabajo de la memoria, al estar plagada de silencios, restos, objetos ausentes y vacíos en el inventario.

Las memorias subterráneas de la historia magallánica

El concepto de “memorias subterráneas” (Pollak) apunta a aquellas memorias que quedaron excluidas de una narrativa mnemónica oficial. En la conformación de las memorias colectivas, aquellos recuerdos comunes a una comunidad, se desatan luchas entre pequeños grupos que aspiran

a verse representados en el discurso oficial (Jelin 12). Este trabajo mnémico que define cómo se recordará el pasado, depende de las aspiraciones futuras que tiene el grupo social hegemónico en el presente; por lo que la selección de memorias depende de la cosmovisión de la sociedad englobante. Steve Stern aborda el problema de la construcción de memoria colectiva desde la relación que se puede dar (o no) entre las “memorias sueltas”, aquellas memorias individuales, y las “memorias emblemáticas” es decir los distintos marcos interpretativos en torno a los que pueden estructurarse una multitud heterogénea de memorias sueltas (8).

Ahora bien, la situación se complejiza cuando, en momentos de crisis social y/o política las memorias subterráneas, que permanecían sueltas y casi imperceptibles dentro de pequeños grupos, asaltan el plano de las luchas por la memoria y disputan un lugar a través de las más inesperadas reivindicaciones (Pollak 24). Las memorias emblemáticas existentes hasta este momento se vuelven insuficientes cuando los nuevos recuerdos exigen nuevos sentidos para poder entrar en circulación pública. Las memorias subterráneas podrían exigir su propia gran carpa de sentido que las oriente y les permita conformarse “memorias colectivas”. Por supuesto la creación de las memorias emblemáticas es bastante compleja¹² y necesita convencer a sectores significativos, respondiendo a sus “experiencias, necesidades y sensibilidades” (Stern 10). Aun así, aquellas memorias que hasta el momento habitaban el silencio necesitan hacerse oír y comenzar a construir su propio marco interpretativo. Las memorias subterráneas necesitan ser reivindicadas.

En *El museo de la bruma*, como menciono más arriba, distingo un acto reivindicativo de las memorias subterráneas de la Patagonia y Tierra del Fuego, las cuales entran en la memoria colectiva a través de construcción del ficticio “Museo de la Bruma”, institución museística que

¹² Para una revisión más detenida del concepto de “memoria emblemática” y su construcción, ver la página 2 del Marco Teórico.

materializa un poder arcóntico y con ello la posibilidad de nuevos marcos de sentido. Antes de trabajar el proceso por el que las memorias sueltas y subterráneas del extremo sur se estructuran en torno a un nuevo marco de sentido dado por la curatoría del museo, es necesario explicar por qué dichas memorias efectivamente pertenecerían al ámbito de lo “subterráneo”. Para ello en este capítulo hare un breve recorrido por la historia de la región de Magallanes, los relatos que forman parte de una narrativa mnemónica nacional y aquellos que construyen una identidad regional particular.

Patagonia y Tierra del Fuego

A pesar de que la estructura de la novela *El museo de la bruma* no será trabaja en esta primera parte, es necesario un breve acercamiento a ella para definir los límites geográficos y temporales, reales, en los que transcurre la historia ficticia del “Museo de la Bruma” y su “exhibición temporal”. Inmediatamente después de la página dedicada al “Panel” informativo del museo, aparece un mapa y un apunte de las tres salas que conformaban el museo: la “Sala Popper”, la “Sala Rauff” y la “Sala Chatwin-Mallard” (12-13). La función de ambos anexos o “componentes museográficos complementarios” (Rosero), si se quiere seguir la fantasía que propone la novela, es dar una idea de la colección del museo y como esta estaba dividida temporal, temática y geográficamente. Las fichas de las piezas que acaban constituyendo la “exhibición parcial del Museo de la Bruma” transmiten una narrativa con límites geográficos muy claros (lo que solo aumenta la sensación de realidad al leer la novela): hacia el oeste el límite occidental de la ciudad de Punta Arenas, hacia el este la costa oriental de la Isla Grande de Tierra del Fuego, hacia el norte el estrecho de Magallanes, incluyendo la ciudad de san Gregorio y la totalidad de la costa sur, y hacia el sur Isla Dawson, y las costas del Rio Grande. Toda la historia del museo sucede entre esas coordenadas.

Así, la historia de la novela transcurre en una zona bien delimitada dentro de Tierra del Fuego, debido a esto en la novela se usa tanto el nombre de “Patagonia” como de “Tierra del Fuego” para referirse al territorio que abarca la colección del museo pues ambas lo incluyen dentro de sus límites: mientras la primera nominación abarca un gran tramo desde aproximadamente la región de Aysén hasta Cabo de Hornos (en Chile), la segunda es mucho más limitada al extenderse desde el Estrecho de Magallanes hacia el fin de los archipiélagos. Por último, a pesar de que aquel territorio delimitado en la novela incluye tierras argentinas (una pequeña parte al este de la Isla Grande de Tierra del Fuego), la historia contenida en ella alude a la historia de Chile, a la identidad nacional y a la identidad de la región de Magallanes en territorio nacional.

El “Territorio de Colonización de Magallanes” fue creado por el presidente Manuel Montt, mediante decreto supremo de 8 de julio de 1853, con el fin de estimular el poblamiento y desarrollo de la zona diez años después de que el país tomara posesión del Estrecho de Magallanes (Memoria Chilena *Colonización*). La importancia del Estrecho exigía una ocupación efectiva para no caer en manos de la vecina Argentina. Con este fin el Estado chileno comenzó una campaña de colonización, instando primero a chilenos y más tarde a europeos para asentarse en la región. El desarrollo de la ganadería ovina propiciada por el gobernador Dublé Almeyda, y más tarde el hallazgo de oro incentivaron la inmigración de gran cantidad de personas. El desarrollo de la industria por parte de unos pocos empresarios y el acaparamiento de tierras que estos realizaron para beneficiar sus estancias ovejeras produjo un “problema de tierra” en la región que no se terminaría de solucionar nunca. Durante los años 1929 y 1974, el territorio fue transformado en la Provincia de Magallanes, en un intento por regularizar las dinámicas colonialistas, la cual dio paso a la actual Región de Magallanes y de la Antártica Chilena.

Antes del comienzo de la ocupación del territorio austral era posible distinguir cuatro etnias que habitaban el sur de la Patagonia Chilena: los aonikenk o “tehuelches del sur”, nómadas terrestres que vivieron entre el río Santa Cruz y el estrecho de Magallanes; los yaganes, nómadas canoeros que recorrían los canales desde isla Navarino llegando hasta las últimas islas de archipiélago; los selk’nam, nómadas terrestres cazadores y recolectores que vivían en la Isla Grande de Tierra del Fuego; y los kawésqar, que habitaban ambas riberas del estrecho de Magallanes. El relato de *El museo de la bruma* pone especial énfasis en el trágico destino del pueblo selk’nam, víctimas de un genocidio alentado por los grandes estancieros magallánicos a finales del siglo XIX. Los selk’nam ni siquiera eran llamados por su nombre, sino que se referían a ellos como “fueguinos” o como “onas”, Anne Chapman aclara al inicio de su obra *Fin de un mundo*, que esta última denominación provenía de la lengua yámana, y refiere al Norte. Debido a un malentendido con el tiempo se fue aceptando el término “ona” como el verdadero nombre de aquellos habitantes de la Isla Grande de Tierra del Fuego.

Despojados de su nombre, durante la década de 1870 los selk’nam sufrieron la invasión extranjera en sus tierras consideradas “aptas para el pastoreo”, y debido a la introducción de ovejas el guanaco, su principal fuente de alimento fue desplazado hasta sitios donde los nómades de tierra no tenían acceso (Harambour 59). La resistencia de los indígenas y su empeño en alimentarse del nuevo “guanaco blanco”, fue respondida con violencia desmedida de parte de las estancias. Comenzó la matanza. Los que no eran asesinados a manos de los “cazadores de indios”, terminaban muriendo por enfermedades en las misiones salesianas a las que eran deportados, creadas paradójicamente para protegerlos, la más importante de ellas ubicada en isla Dawson. El pueblo se considera extinto hoy en día (74).

En la memoria colectiva nacional

En el plan de estudios dispuesto en la página web del Ministerio de Educación para el año 2020¹³, los temas referentes a la historia de la Patagonia solo son abordados en dos unidades con varios años lectivos de diferencia. En segundo año básico se introduce la existencia de pueblos indígenas en el extremo austral del país dentro de la unidad “Los pueblos originarios de Chile”, los objetivos de esta unidad son muy limitados (estamos hablando de alumnos de apenas siete años aprox.) y contemplan identificar a los distintos pueblos que habitaron el país, sus culturas y su ubicación geográfica, destacando la importancia de reconocer a través de ellos una identidad chilena “mestiza” (Currículum Nacional). En cuanto a los contenidos referentes exclusivamente a los habitantes de la Patagonia se destacan sus creencias religiosas y mitología, y se mencionan brevemente algunas causas su extinción. Uno de los “recursos para el aprendizaje” dispuesto por el MINEDUC en su página, aborda la extinción de “todos los pueblos de la zona austral”¹⁴ del siguiente modo: “Lamentablemente, debido a diferentes causas, como las enfermedades, el cambio de vida y la explotación de colonos europeos, estos pueblos se extinguieron” (Chile para niños 1).

No se vuelve a tocar el tema hasta el primer año de educación media, dentro de los contenidos referentes a la “Conformación del Estado Chileno”. En dicha unidad se aborda la ocupación de Magallanes como parte de la expansión territorial del país a zonas deshabitadas, enfatizando el carácter estratégico que implicaba tener la soberanía del Estrecho de Magallanes desde un punto de vista económico. Como parte de las consecuencias de dicha ocupación se desprende la “extinción” de los pueblos indígenas del extremo sur, atribuida principalmente a su

¹³ Toda la información que alude a contenidos escolares fue sacada directamente del currículum nacional dispuesto por el MINEDUC correspondiente a “Historia, geografía y ciencias sociales”. <https://www.curriculumnacional.cl/portal/Educacion-General/Historia-geografia-y-ciencias-sociales/>

¹⁴ En la sección dedicada a los *Pueblos indígenas* de la página web del Sistema Nacional de Información Ambiental SINIA, se plantea lo siguiente: “El Estado chileno, mediante la ley 19.253, reconoce como principales etnias indígenas de Chile a [...] las comunidades Kawashkar o Alacalufe y Yamana o Yagan de los canales australes. El Estado valora su existencia por ser parte esencial de las raíces de la Nación chilena, así como su integridad y desarrollo, de acuerdo a sus costumbres y valores.” (2). Es decir que estos pueblos, a pesar de considerarse en vías de extinción, siguen vigentes. Plantear la extinción de “todos los pueblos de la zona austral” es un grave error.

reclusión en misiones, y a “una práctica de exterminio efectuada por algunos colonos terratenientes, quienes buscaban proteger sus intereses económicos, ya que los selk’nam no reconocían la propiedad privada” (Morales Mery *et al* 212). En el libro de texto otorgado por el Ministerio de Educación aparecen dos recursos que permiten construir una perspectiva un poco más crítica al respecto, aludiendo al rol de José Menéndez quien, según se señala, pagaba una libra esterlina por cada indígena muerto, y la catástrofe provocada por la invasión extranjera y la industria ovejera. La última pincelada sobre la historia magallánica en la educación formal menciona la existencia del campo de concentración de Isla Dawson durante la dictadura militar de Pinochet.

Son dos los elementos que me interesa rescatar de estas trazas de la historia fueguina que se enseña en los liceos y escuelas del país, muchas veces el primer y único acercamiento a la vida en el fin del mundo. Primero el valor que se le da a la religiosidad y mitología selk’nam, a las que se termina reduciendo la gran mayoría de los acercamientos a aquel pueblo desde la cultura popular. Por otro lado, al tratar el genocidio cometido en tierras fueguinas queda fuera de discusión el rol del Estado chileno a la hora de amparar la violencia de los terratenientes debido a su influencia económica. Esto enmarcado en un relato que define una identidad nacional mestiza, producto de la unión de culturas europeas e indígenas, que deja fuera lo complejo y violento del proceso colonizador y las consecuencias que aquel proceso ha traído hasta el día de hoy.

Los Selk’nam están extintos: esa es la idea que prevalece en el imaginario colectivo respecto a los antiguos habitantes de Tierra del Fuego. A pesar del trabajo constante de diversas comunidades descendientes (que se reconocen a sí mismas como Selk’nam) por guardar la memoria de su pueblo y sus tradiciones, lo selk’nam es relacionado básicamente con sus cuerpos pintados para ceremonias como el Hain. La iconografía Selk’nam de cuerpos pintados

geométricamente en blanco y terracota abarca desde souvenirs hasta propuestas de disfraces¹⁵, pasando por encima de la historia y genocidio del pueblo para reducirlos a iconos vistosos y comercialmente rentables. Alberto Harambour aborda la proliferación de un “imaginario de lo selk’nam” en su artículo “Los prohombres y los extintos. Patrimonio, identidad e historiografía regional en magallanes”. Allí plantea que el vaciamiento del sentido original de la espiritualidad selknam responde a los caprichos de construir patrimonio de los vencedores, lo que está reforzado por el relato de pueblos que “hacen la historia y otros que se “extinguen”” difundido por cierta historiografía oficial¹⁶ (81).

La rentabilidad es un aspecto que se repite a la hora de presentar Tierra del Fuego como un destino turístico. El gobierno de Chile se ha encargado de destacar principalmente la geografía única de la región de Magallanes, y la flora y fauna que habita aquellos territorios. Dentro de esa perspectiva se rescata la historia de la fiebre del oro en la Patagonia, mencionando la importancia en la industria de los colonos que llegaron de distintas latitudes dispuestos a dejarlo todo por la ambición del metal precioso, e incluso con recorridos turísticos que incluyen ver cómo artesanos continúan la tradición con los mismos métodos de hace cien años.

Por último, a pesar de que existe la noción general acerca de la existencia de un campo de concentración en isla Dawson durante los primeros años de dictadura gracias a una serie de producciones culturales que han intentado rescatar esas memorias, se olvida que no era primera vez que la geografía de la isla era aprovechada como zona de reclusión. Se olvida también la estrecha

¹⁵ En septiembre del 2020, la empresa nacional Carnaval Online fue foco de críticas a raíz del lanzamiento de una línea de “trajes típicos” que incluían uno referente a la cultura Selk’nam. La empresa justificó el disfraz de cuerpo pintado aludiendo a que era una forma de dar respeto y valor al pueblo Selknam a través de la creación de trajes que “respetaran los símbolos de cada una y que, a su vez, pudiesen ser utilizados en otras ocasiones”. (Instagram @carnavalonline, 4 de septiembre 2020)

¹⁶ Harambour se refiere a lo largo de su artículo a la influencia de “gran historiador regional” Mateo Martinic.

relación entre el campo de concentración isla Dawson, y la presencia de comandantes nazi en la zona de magallanes, cuyo rol como asesores de los altos mandos del gobierno militar queda muchas veces en el silencio. Estamos frente a una historia parcial, que sirve a los intereses del Estado-nación, que se justifica en sí misma, y relativiza los horrores que caracterizaron la vida en el sur del mundo frente al provecho político-económico que resulta de la explotación¹⁷.

Una “memoria emblemática” regional

Pero en la zona austral de Chile y Argentina se da un fenómeno particular de regionalismo, en la que se prioriza la identidad regional por sobre la nacional. En el año 2009 el Servicio Gobierno Regional de Magallanes y Antártica Chilena encargó el *Estudio para el fortalecimiento de la identidad regional*, ejecutado por la Universidad de Magallanes. En dicho estudio una de las conclusiones más destacadas era que el 86,2% de la población manifestaba “pertenecer a un grupo regional con características propias” (Molina 64). En un artículo desprendido de la investigación, Walter Molina, académico de la Universidad de Magallanes plantea que esta identidad regional fuertemente constituida, responde a las diferencias climáticas y geográficas del territorio que exigieron desde el primer momento una “proeza adaptativa”. Para Molina la ocupación del territorio por diversos pueblos indígenas fue el primer ejemplo de la necesidad de adaptarse a un ambiente hostil seguido de, claro está, la llegada a la región de inmigrantes provenientes de Chiloé y Europa quienes “logran superar numerosos obstáculos que presenta el entorno venciendo el aislamiento propio de esta zona y mejorando las condiciones de vida” (61). En el estudio, luego de la gran valoración de los habitantes de la “vida en familia”, la segunda característica propia de los

¹⁷ La siguiente cita de la reseña de “Menéndez, rey de la Patagonia. Por José Luis Marchante, Santiago, Catalonia, 2014” escrita por Martín el año 2015 permite entender las prioridades de esta historia:

“pasando por las archiconocidas etapas caracterizadoras de la conquista y el dominio territorial, la colonización y uso de los recursos naturales, la independencia de los imperios colonizadores y la formación de diferentes estados nacionales, con su entresijo *de fenómenos colaterales tales como la extinción de los pueblos aborígenes y la explotación irracional de los recursos naturales*” (33, las cursivas son mías)

magallánicos sería “ser valientes y sufridos” (65). Molina concluye que la particular construcción social de la identidad regional de Magallanes aparece como “un modo de reaccionar organizadamente a un medioambiente que presenta dificultades específicas a la vida humana.”.

De este modo una de las “memorias emblemáticas” más importantes de la región de Magallanes se construye en torno al sentido de supervivencia constante al que se sienten sometidos sus habitantes. El historiador regional Mateo Martinic pretende construir en su trabajo una “identidad a partir de la figura del pionero” (Suárez) en su defensa de la singularidad identitaria de la región:

La obra va dedicada a los jóvenes magallánicos, en quienes veo los factores dinámicos que permitirán consolidar la labor admirable de los pioneros del pasado y de los hombres que en sucesivas generaciones hicieron posible el surgimiento de Magallanes con una propia, definida y vigorosa personalidad dentro del conjunto nacional (Martinic *Síntesis* 12).

Como destaca Suarez en su trabajo sobre la identidad magallánica, la propuesta de Martinic deja fuera rasgos chilenos e indígenas, reduciendo la diversidad regional en torno a la figura del pionero o prohombre que llegó de lejos a emprender en las hostiles tierras australes. Frente a esta homogenización identitaria, Suarez opone el trabajo literario de Francisco Coloane, a quien atribuye ciertas “versiones privadas” de la identidad, pues su escritura se relacionaba con sus propias experiencias en la Patagonia. Además de la presencia de una geografía imponente, en la literatura de Coloane aparecen elementos socioeconómicos que diversifican la memoria magallánica: “su mundo ficcional está poblado por subalternos” (Suarez). La visión de los “pioneros” deja de englobar a todos los inmigrantes que llegaron a la Patagonia en busca de oportunidades, fueron muy pocos los que acapararon mucho, y muchos que se quedaron en puestos de trabajo con pésimas condiciones. A pesar de reconocer el genocidio selk’nam y la distribución

desigual de tierras, muchas veces se silencia la relación entre el éxito de las empresas ovina y del oro, y el exterminio de los pueblos originarios. Esto se suma al relato de unidad y mestizaje que se trabaja desde temprana edad a nivel nacional, y que es propiciada por las condiciones climáticas extremas a nivel regional, que exigen la organización de todos los habitantes para sortear las dificultades.

A pesar del aporte de Coloane que ha complejizado el intento homogeneizador de la historia magallánica, y los aportes que estos últimos años han realizado investigadores y escritores¹⁸, en un contexto mundial en el que revaloriza el discurso subjetivo, para abordar memorias olvidadas, estas iniciativas quedan enmarcadas en el relato poderoso de la memoria emblemática de Magallanes. Memoria emblemática que permite el ingreso de estas nuevas memorias, pero que igualmente las enmarca dentro de una “lucha por la supervivencia” (cuyo relato es más que exitoso) que relativiza genocidios y la corrupción, para unir, en los mejores términos, a la diversidad de habitantes del territorio. Los recuerdos que no logran enmarcarse en aquel sentido particular quedan relegados a habitar el silencio, pues desarman la construcción identitaria de la sociedad englobante institucionalizada.

Aquellos recuerdos sueltos y subterráneos son los que se trabajan en la novela. Recuerdos que asaltan la vida pública y su relato de pioneros que lucharon por sobrevivir y sacar adelante a la región magallánica a costa de ciertos “daños colaterales” (Martinic “Reseña” 33), exigiendo nuevos marcos interpretativos donde ubicarse pues no funcionaban dentro del relato de heroica lucha contra la adversidad. Es posible entrever un nuevo marco materializado en el “Museo de la

¹⁸ Autores como Alberto Harambour, Anne Chapman, y José Luis Alonso Marchante han dado un nuevo impulso a la investigación acerca del genocidio del pueblo Selk’nam, las características de la industria ovejera y el negocio del oro, propiciando la publicación artículos en diarios nacionales y la creación de diversas plataformas digitales al respecto.

Bruma” cuya colección reúne nuevas perspectivas respecto a la historia de la Patagonia, trabajando sobre los puntos ciegos que deja el relato oficial que no quiere interferir en el sentido de la historia sobre el que la región ha construido su identidad. A través de la novela se posibilita una reivindicación de las memorias subterráneas que logran cambiar las dinámicas regionales y establecerse dentro de un museo, un espacio que se caracteriza por poner en circulación pública algunos (y no otros) sentidos mnémicos.

Reivindicación de lo subterráneo: La construcción del museo

En el “Museo de la Bruma” se deposita una fantasía de documentos, fotografías, y objetos que forman parte de la memoria subterránea de la Patagonia y Tierra del Fuego. Aquellos secretos, censuras, olvidos y silencios que constituyen la memoria subterránea, encuentran su lugar en el museo, liberados al fin. Las memorias individuales “sueltas” que quedan fuera de las mallas curriculares, de la historia nacional y de la “memoria emblemática” masificada en la región de Magallanes, son reivindicadas en la construcción del museo. En cuanto las colecciones de los museos, según Susan Crane son construidas con un fin específico “en un ejercicio de representación de una construcción determinada y objetiva de la realidad” (Urizar 37), las instituciones museísticas pueden entenderse como una materialización de cierta memoria emblemática que enmarca diversas memorias sueltas en un solo sentido mayor. De este modo la “memoria subterránea” de la región de magallanes entra en las disputas por la memoria colectiva y se hace un espacio en torno a una nueva “memoria emblemática”.

No está de más recordar que se está hablando de una novela, una ficción, que ha sido escrita rescatando documentos y fotografías reales, pero cuyo grueso está hecho a base de pura fantasía. Esta fantasía, que parece ser bastante real, permite que el lector se imagine a si mismo visitando los vestigios de un museo de lo prohibido, a través de piezas que intentan cubrir las grietas del

discurso oficial insertando perspectivas que acaban por reversionarlo. Se construye una nueva memoria colectiva, oficializada a través de la institución “museo”, una que da cuenta de crímenes horribles que se repiten una y otra vez a lo largo de la historia, que quedan impunes y que acaban siendo silenciados a como dé lugar.

No me voy a detener aquí a enfrentar qué hay de fantasía y qué hay de ficción en la novela, sino que me interesa analizar brevemente cómo, a través de la escritura de un museo, se oficializan una serie de memorias que habitan lo subterráneo. El silencio que viven esas memorias sueltas es atribuible a una multiplicidad de razones. Michael Pollak menciona al menos tres: desde la obligación por parte de la autoridad estatal a callarse ciertas cosas, hasta la omisión de hechos vergonzosos, pasando por aquellos recuerdos que por su carácter complejo es mejor callar (24). Por supuesto la lista es mucho más amplia, pues deben conjugarse las razones del poder arcóntico, aquella autoridad que conserva e interpreta los archivos de memoria (Derrida 3), para dejar fuera otras memorias menores, y las propias razones de los sujetos excluidos para callarse ciertos recuerdos. Debido a la dificultad para establecer una categorización, el carácter subterráneo de la novela se justificará en todas aquellas piezas de museo que entreguen una nueva perspectiva, muchas veces polémica, frente a la “memoria emblemática” de Tierra del Fuego que se maneja en el país y particularmente en la zona austral.

Aquella identidad regional que, como aparece más arriba, se sustenta en las características geográficas y climáticas hostiles que exigen una organización colectiva para ser superadas, es puesta en jaque cuando se revelan memorias que dan cuenta de la estrecha relación entre sangrientos conflictos y el éxito individual de algunos pioneros. La convivencia y perseverancia de los diversos habitantes de la región con el fin de tener una mejor calidad de vida no fue así de simple, pues implicó que unos pocos estuvieran en posiciones de excesivo privilegio, a costa del

trabajo en malas condiciones de los peones y la eliminación de sujetos indeseables. Harambour enfatiza que los procesos de “colonización” y “exterminio”, el “progreso” y la “extinción”, o las figuras de la “estancia” y la “misión” que suelen pensarse por separado están íntimamente relacionados: “existen el uno gracias al otro” (68)

En el “Museo de la Bruma” la colección y su curatoría complejizan la memoria colectiva y permiten organizarla en torno a nuevos sentidos, construyendo los puentes que unen ideas que, como plantea Harambour, suelen pensarse por separado al referirse a la historia magallánica. Así el genocidio selk’nam ya no puede justificarse en la “legítima defensa de la propiedad privada”, y la misma perspectiva que se tiene de dicho pueblo indígena es relativizada a la luz de nuevos datos. La vida de los primeros colonos es despojada de toda romantización, cuestionando la moralidad, vigorosidad, y valentía que caracteriza el relato pionero (Martinic *Síntesis* 12).

CAPITULO II: REIVINDICACIÓN Y MONUMENTALIZACIÓN DE LA MEMORIA SUBTERRÁNEA DE TIERRA DEL FUEGO A TRAVÉS DE UN MUSEO INVENTADO

En el capítulo anterior trabajé con la historia, memoria e identidad nacional y regional que se configura en el relato mnémico emblemático de Tierra del Fuego. Al reconocer las características de aquel relato me fue posible determinar los elementos que, ausentes en este, quedan relegados a la memoria subterránea. Así, usando estas memorias y recuerdos que fueron relegados al silencio, en este capítulo voy a trabajar sobre los dos movimientos reivindicativos de la memoria subterránea que puedo vislumbrar en la novela: primero en la creación de un museo que da cabida a nuevas memorias, las que complejizan la memoria emblemática de Tierra del Fuego; y segundo, la monumentalización de aquel trabajo de reivindicación a través de la “exhibición parcial” materializada en la novela.

De este modo, en las siguientes paginas haré un recorrido por aquel carácter doble de reivindicación y monumentalización de la memoria subterránea. Me limitaré, en primer lugar, a comentar brevemente algunas de las piezas que dan cuenta de nuevos puntos de vista que dinamizan la “memoria emblemática” de Tierra del Fuego. Analizaré aquellos documentos resguardados en el museo cuyo contenido complejiza los relatos tradicionales, y permite construir una nueva memoria al cubrir algunos de los vacíos sobre los que la memoria emblemática no había querido reparar. En segundo lugar, abordaré la monumentalización del “Museo de la Bruma” que construye la novela a través de la “exhibición parcial” y que es motivada por el trabajo de reivindicación de la memoria el cual, de la mano de la curatoría, se convirtió en el sello del museo. Así, dejaré para el último capítulo la problematización del ejercicio de la memoria y de la

construcción de archivo que caracteriza la obra, que se “hace visible” a través del uso de diversas estrategias intermediales.

Piezas de museo para reivindicar una nueva memoria

En *El museo de la bruma* se imagina un museo desaparecido cuya colección original cuestionaba las memorias emblemáticas tradicionales a través de la inclusión de nuevos recuerdos y puntos de vista. Estas memorias subterráneas al pasar por el “filtro” del poder arcóntico del museo, abandonan el silencio y son capaces de luchar por un lugar dentro de la memoria colectiva. En la novela, las piezas que contienen aquellos trazos olvidados por el relato mnémico emblemático corresponden a diversos momentos claves de la historia magallánica, complejizando las versiones tradicionales y modificando por tanto la memoria emblemática popularizada. El “Museo de la Bruma” reúne piezas referentes, de una u otra manera, a tres grandes hitos o sucesos históricos: el periodo de colonización de Magallanes, que incluye relatos sobre los grandes estancieros de la zona, los buscadores de oro y el genocidio selk’nam; la vida de Walter Rauff como ciudadano de Punta Arenas; y muy relacionado con la figura del antiguo Standartenführer, la existencia del campo de concentración de Isla Dawson durante la dictadura de Pinochet. Las piezas de la colección del museo vienen a desarmar los relatos oficiales respecto a estos ejes históricos o “nudos convocantes” (Stern) enmarcados en torno a cierta memoria emblemática. Al aparecer nuevas memorias individuales en el juego, se multiplican las posibilidades de interpretación y reinterpretación de estos hitos.

En este apartado solo trabajaré con aquellas piezas del museo que entregan nuevas perspectivas respecto al periodo de colonización de Magallanes¹⁹, es decir aquellas piezas que

¹⁹ En la página x del primer capítulo explico brevemente en que consistió el periodo de colonización de Magallanes.

apuntan directamente al genocidio del pueblo selk`nam, y los conceptos que la historia ha construido sobre los indígenas y los “pioneros” (Martinic) que iniciaron el proceso de colonización a mediados del siglo XIX. Así, analizaré como la novela subvierte los relatos mnémicos nacionales y regionales respecto a la colonización de la Patagonia y Tierra del Fuego, a través de piezas que otorgan nuevas miradas y relativizan las posturas frente al conflicto.

Genocidio selk`nam

En *El museo de la bruma* uno de los temas en los que más se profundiza, y respecto al que hay más “piezas” en exhibición, es el de la relación de los grandes estancieros del fin de siglo XIX y de los buscadores de oro, con los indígenas que habitaban Tierra del Fuego. A través de cartas, relaciones, documentos legales y una variedad de objetos, se abordan las causas del genocidio del pueblo selk`nam, los años en los que funcionaron las misiones Salesianas que pretendían protegerlos y civilizarlos, y los roles que cumplieron las autoridades del, en ese entonces llamado, “Territorio de colonización de Magallanes”. La perspectiva que presenta el museo se aleja de la simple dinámica de la “disputa de tierras y ganado”, y va más allá de la legítima defensa de las propiedades estancieras y sus ovejas o de la influencia del darwinismo social tan en boga en aquella época (Martinic *Menéndez* 146). La propuesta del museo incursiona en la visión “intima” que tenían los colonos acerca de los indígenas, seres que no tenían mejor posición que los animales de granja. La superioridad del hombre blanco sobre los mal llamados “Onas” justificó, en este nuevo relato, toda crueldad y masacre, pues los indios no podían considerarse hombres. Este nuevo sentido para la relación entre empresarios e indígenas aparece en el museo en la forma de un relato de William Tell: “Fue en Tierra del Fuego donde aprendí que los indios son animales a los ojos de Dios” (Ghigliotto 91).

Esta “animalidad” de los indios, según cuentan diversos autores, llevó incluso a inventar una supuesta práctica antropofágica dentro de las comunidades para llamar la atención del público en el contexto de los conocidos “zoológicos humanos” (Marchante²⁰). Esta degradación de los sujetos selk’nam hasta ocupar el mismo lugar que los animales salvajes, llevó a los propios colonos, según la novela, a alimentarse de los cuerpos asesinados de los indígenas cuando no había más alimento a la mano en sus expediciones. Aquello, por supuesto, no podía considerarse canibalismo pues aquellos pobres indios no eran sujetos válidos ante los ojos de los colonos y su carne podía compararse a la de cualquier otro animal de la estepa fueguina.

Junto a esta visión de los indígenas como animales, existía aquella que, si los consideraba medianamente humanos, eran humanos que necesitaban la valiosa tutela del hombre civilizado. Esa labor civilizatoria y primordialmente evangelizadora fue comandada por las misiones de sacerdotes Salesianos, quienes cambiaban la vestimenta, la dieta y hasta el nombre de los indígenas selk’nam que eran llevados allí. La reclusión era tal que incluso impedían la huida de los selk’nam, quienes estaban condenados al destierro hasta que morían prematuramente debido a la miseria y enfermedades que caracterizaban las misiones (Marchante). Esta otra parte de la masacre indígena queda reflejada en algunas cifras que se manejaban en la misión de Isla Dawson: de los mil quinientos selk’nam y kawésqar que fueron confinados en la misión, a la hora de la clausura de esta en 1911 solo sobrevivían veinticinco (Marchante).

La relación entre la animalidad de los indígenas y el deber evangelizador atribuido a los europeos queda inscrita en una carta de un niño a papá Noel (Pieza n° 209), en donde pide como

²⁰ Todas las Referencias al libro de José Luis Alfonso Marchante *Menéndez Rey de la Patagonia* carecen de número de página debido a que realicé la lectura del libro a través de la plataforma Biblioteca Publica Digital de la red de Bibliotecas Públicas de Chile. Dicha plataforma (aplicación para celular) no tiene los números de página de los textos pues estas paginas son modificadas para su fácil visualización en la pantalla.

regalo de navidad un niño indio “de mascota”. Para hacerse merecedor de semejante obsequio, el niño promete en su carta que “le voy a poner un nombre se santo y le enseñaré a rezar y cantar en misa. Voy a bañarlo y cuidarlo mucho para que se le salga toda la mugre y quede blanquito como yo” (Ghigliotto 219). Una forma distinta del deber cristiano, que empieza a adquirir un carácter difuso en variados discursos, aparece en la opinión de Alexander MacLennan, capataz de José Menéndez, respecto a la matanza de los indígenas Selk’nam:

Porque no importa lo altos y fuertes que sean, estos indios son tan brutos que nunca se adaptarán a nuestro mundo. Esos bárbaros nunca podrán convivir con los blancos, mientras antes los acabemos será mejor. Ponga atención: lo mejor que se puede hacer con ellos es matarlos; eso es un acto cristiano. (248)

Este fragmento va más allá de la tan popular problemática entre civilización y barbarie característica de ese periodo, pues abandona todo intento de conciliación y sumisión de una a la otra. La civilización de los indígenas es imposible, imposible también es la evangelización, y dada la cantidad de diferencias entre indígenas y “blancos”, uno de los dos grupos debe ser eliminado de la ecuación para que el otro pueda vivir con tranquilidad: MacLennan se refiere a una “guerra entre el indio y el hombre civilizado”. El capataz incluso alude a la misericordia cristiana, esa misma que justificaba la reclusión de los Selk’nam en misiones de las que ninguno salió con vida, para justificar su idea de una matanza de grandes proporciones que liberara a los indios del cautiverio salesiano.

Pero en la novela, si las razones “verdaderas” del genocidio selk’nam son puestas en cuestión, ocurre lo mismo con la visión que se tenía del pueblo desde los primeros años de ocupación patagónica hasta el día de hoy. Repetidamente a lo largo del texto se describe a los fueguinos con un “carácter suave y dócil, de temperamento frio y apático” (Ghigliotto 59), sobre

todo en discursos propios de los “defensores de los indígenas”. Esta visión se relaciona con el relato patrimonial construido en los últimos años que ha significado la idealización de aquel pueblo, el vaciamiento de su cultura originaria y la apropiación de su estética al servicio del relato vencedor (Harambour 81). La cultura selk’nam es vendida como un patrimonio muerto, estático, extinto frente a la vivacidad propia del relato estanciero que implica el movimiento empresarial que levantó a la región de Magallanes (65).

La extinción a manos de los estancieros en nombre del progreso ha significado que los selk’nam dejen de considerarse sujetos en la historia patrimonial, pues su “desaparición” los aleja del presente activo y los somete a un pasado del que no se sabe mucho más que el colorido de su imaginario espiritual. Por otro lado, esta “no existencia”, implica también un silencio en torno a los perpetradores que cuando ha intentado levantarse, ha recaído en volver a apelar a cierta “pasividad” propia de estos indígenas. Los selk’nam, ya extintos, no pueden hacer nada contra esta idealización que se ha hecho de ellos, la que desconoce su cultura y tradiciones para que pueda funcionar dentro de un discurso muy particular.

Sus figuras de cuerpos pintados son replicadas en varias plataformas debido a una “riqueza” cultural vacía de todo contenido, aludiendo a una etnia que fue masacrada, “extinta” y a la que, por lo tanto, se le atribuyen sentidos completamente contrarios a cualquier tipo de vivacidad, incluida la violencia. En el “Museo de la Bruma” esta idealización es, sino rebatida, notoriamente cuestionada a través de un par de piezas del museo que dan cuenta del carácter profundamente violento y patriarcal de muchas de las tradiciones selk’nam. Es específicamente la pieza n°73 la que complejiza drásticamente la visión popularizada acerca del pueblo.

En dicha pieza, una fotografía desaparecida que solo cuenta con la nota curatorial se alude a la ceremonia del Isse-Ohone cuya finalidad era “castigar a las mujeres que hubiesen faltado el

respeto a su hombre o a su pueblo” (Ghigliotto 127). Dicho castigo consistiría en una violación en masa hasta la muerte de la culpable. Si el origen de esta información es real o ficticio poco importa (a pesar de que la nota de los curadores cita la novela de Patricio Manns *El corazón a contraluz* (2012)), el valor que tiene para la construcción de memoria que se pretende realizar a través de la escritura del “Museo” es lo realmente importante. El dinamismo inunda aquel imaginario selk’nam estático y carente de sentido. Se abre la posibilidad de entender al pueblo selk’nam con sus “virtudes” y “defectos”, aclarando que dicha clasificación solo funciona dentro de nuestros marcos de sentido, y se trata de abandonar una visión que, al considerarlos víctimas totales, dejaba de lado las complejidades inherentes a cualquier dinámica grupal no occidental. Las categorías binarias pierden terreno ante una propuesta mnémica que decide ubicarse *entre medio* de diversos discursos distintos.

El vigor de los pioneros

No solo la caracterización tradicional del pueblo selk’nam es complejizada en la novela, sino que también la idea de los primeros habitantes de la Patagonia y Tierra del Fuego como aguerridos “pioneros”. La caracterización de los inmigrantes chilotes y europeos como pioneros fue difundida por el historiador Mateo Martinic, quien estaba particularmente interesado en construir un discurso público acerca de la identidad magallánica, influyendo en la imagen que tenía la gente de sí misma. Buscando una identidad regional “positiva”, Martinic se enfocó en dar cuenta de las fortalezas y virtudes de los primeros colonos del extremo sur, cuya particular capacidad adaptativa y creatividad les permitió, además de superar las adversidades del territorio, triunfar como emprendedores (Martinic *Síntesis* 18).

El “Museo de la Bruma” con su multiplicidad de perspectivas opuestas al discurso oficial, que problematizan y pretenden resignificar la memoria emblemática nacional y regional, degrada

la idea de los colonos y trabajadores de las instancias que intentó blanquear Martinic. Esto queda demostrado en ciertos pasajes que ponen en cuestión la visión popular de estancieros y de buscadores de oro como exploradores aguerridos, vigorosos, y creativos emprendedores. La novela ni siquiera se limita a aludir a la violencia y corrupción que caracterizó, sobre todo, a los grandes estancieros, sino que arremete contra los valores familiares, la jovialidad, y la honradez que los habitantes de la región de Magallanes consideran como parte de sus características identitarias hasta el día de hoy (Molina 66).

La pieza n°332 es reveladora de esta subversión de la identidad magallánica “pionera”. Vergonzosa y humillante para los involucrados, presenta una “oveja inflable”, al mismo estilo de las muñecas sexuales popularizadas en durante la Segunda Guerra Mundial, pero con una “vulva” que pretendía ser ovina en vez de humana. La nota curatorial, además de mencionar brevemente las prácticas zoofílicas de los colonos con ovejas vivas, apunta con bastante ironía que el capataz A.A. Cameron encargó la reproducción del artefacto para “mantener el temple de los estancieros en las dilatadas jornadas patagónicas, y para evitar líos entre operarios solteros y aquellos que vivían con sus esposas” (Ghigliotto 286). Esta pieza y la nota que la acompaña, además de dejar la imagen de los colonos bastante lejos de la idea que prevalece en la conciencia común, curiosamente se acerca a la visión que ellos mismos tenían de los Selk’nam, cuando les atribuían conductas animalescas. Los valores familiares y la honradez pionera terminan perdiéndose de vista cuando el lector se enfrenta a al relato de una cotidianidad, al parecer, marcada por la violencia, la falta de control, y conductas tan reprochables hoy en día como lo son las prácticas sexuales con animales.

Esta misma perspectiva se retoma en la pintura (desaparecida) “El toro MacLennan”, atribuida a Betty Pinares (1917) vecina de Alexander MacLennan, que se exponía en el museo y de la que solo se conserva la nota curatorial correspondiente. Antonio Marchante hace una breve

revisión de la vida de MacLennan, el leal capataz en la estancia *Primera Argentina* de José Menéndez, y lo describe como un hombre duro y violento que proponía el asesinato de los indígenas para acabar con los problemas que estos significaban para los hacendados. Al capataz se le atribuye la violenta matanza de aproximadamente catorce indígenas en las cercanías del cabo Peñas, entre muchos otros servicios que realizó bajo el alero de su jefe. A esta feroz caracterización del estanciero, el “Museo de la Bruma” opone un relato de sus últimos días de vida, antes de una muerte prematura desencadenada por el alcoholismo, en donde el miedo reemplaza la dureza y violencia con la que se solía referir al apodado “Chanco Colorado”.

La obra de la señora Pinares representaría al famoso capataz pastando junto a unas vacas, completamente desnudo y en cuatro patas. La nota de los curadores que acompaña la obra ausente explica que, durante los últimos días de la vida de Alexander MacLennan, este se vio asediado por varios episodios de *delirium tremens*²¹ “en los que era visitado por los espíritus de los selk’nam que había asesinado de las más diversas maneras”. A raíz de uno de esos episodios, MacLennan huyó de su hogar durante la noche y no se supo nada de él hasta que un peón lo encontró junto a unas vacas, en la misma posición que la señora Betty lo retrataría más tarde. El carácter fantástico de la anécdota es apuntado por los curadores, al comentar que, varios aficionados al arte quisieron nombrar a la señora Pinares como una de las “creadoras sincrónicas del surrealismo” (Ghigliotto 285).

El museo abandona el recuerdo colectivo del “Chanco Colorado” y arremete con una memoria que, nuevamente, complejiza y reivindica la historia y sus personajes como habían sido entendidos hasta el momento por la sociedad. El “cazador de indios” aparece acosado por los

²¹ Síndrome de abstinencia del alcohol. El término *delirium tremens* se refiere específicamente a la tercera fase del síndrome, la más aguda que suele estar acompañada de irritabilidad y alucinaciones.

recuerdos de los que él mismo se jactaba. A la pieza n°10 que se menciona más arriba y que contenía una relación de Alexander MacLennan que data del año 1896 se contrapone, dentro de los mismos límites del museo, este recuerdo de los últimos años del capataz. Una misma historia de vida que se contradice a sí misma y que el “Museo de la Bruma” inserta dentro de la memoria colectiva, dando cuenta de los difusos límites con los que se puede interpretar el pasado.

De este modo, las piezas del “Museo de la Bruma” dan cuenta de una historia otra, donde las memorias más humillantes y complejas tienen al fin un lugar en la memoria colectiva, tanto nacional como regional. El imaginario Selk’nam que habita en la conciencia del grupo se ve obligado a reformarse y reinterpretarse a la luz de información nueva. Los estancieros que invadieron Tierra del Fuego caen al suelo del pedestal que les construyó la historia oficial, no son ni tan valientes ni tan fuertes como quisieron que se les retratara en la posterioridad, y por lo tanto la identidad magallánica fundada de mano de Martinic en la figura del pionero exige una reformulación. La legítima defensa de sus ovejas nunca fue suficiente para justificar el genocidio del pueblo selk’nam; los asesinatos a sangre fría no fueron simples daños colaterales y el relato que construye el museo se encarga de aclararlo.

Así la memoria oficial queda en jaque. Se deforman y reinterpretan las imágenes que inundan la cultura popular, para bien y para mal. Las memorias subterráneas abandonan el silencio y se posicionan en un nuevo discurso oficial amparado en la “memoria emblemática” que permite construir el “Museo de la Bruma”. La puesta en escritura del museo posibilita la reivindicación de las memorias subterráneas de la Patagonia y Tierra del Fuego, las que, dentro de ficción de la novela, ya disputan un espacio en la memoria colectiva magallánica. Ahora bien, luego de este asalto de las memorias subterráneas en el relato nacional y regional, la novela monumentaliza, a

través de una “exhibición parcial conmemorativa”, la existencia del “Museo de la Bruma” y el particular sentido que este entregó a la memoria colectiva patagónica.

La memoria subterránea hecha monumento

El museo, la reivindicación de la memoria subterránea de Tierra del Fuego y la discusión de las memorias que proponía en sus salones, se extinguió. Tal y como propondría Alexander MacLennan con más de un siglo de antelación “quemar Tierra del Fuego no sería una atrocidad” (Ghigliotto 248), la novela cuenta que el año 2014 un incendio arrasó con la totalidad del “Museo de la Bruma”, con sus instalaciones y su colección permanente. Apenas se rescataron algunas fotografías, y gracias al descubrimiento de las galeradas incompletas del primer catálogo se conservó el sello particular que los curadores habían impreso en la muestra, la cual maravillaba a visitantes de todas las latitudes. El archivo del museo se quema, cosa natural cuando recordamos que toda construcción de archivos lleva en sí misma la latencia de su propia destrucción (Derrida 12). Entonces la memoria que había logrado el grado de autoridad propio de lo emblemático vuelve a la cueva del silencio, lo inconveniente desaparece arrasado por las llamas. Y toda la obra se convierte en el resto de lo que existió alguna vez.

En el “panel” informativo que inaugura la novela, se cuenta que, luego del incendio que destruyó el “Museo de la Bruma”, un grupo de personas -desconocidas- decidieron rescatar cualquier elemento útil para recrear en Punta Arenas la antigua exhibición. Después de un arduo trabajo de investigación y recolección de material, se llegó al fin a las galeradas incompletas del que había sido el único y primer catálogo impreso que existió del “Museo de la Bruma”. Con las pocas piezas encontradas y la valiosa información contenida en el catálogo se montó una “exhibición parcial” que intenta transmitir “el *aura* de la muestra original del museo”. Es aquella “exhibición parcial” lo que se representa en la novela de Ghigliotto, una exposición de lo poco y

nada que se logró rescatar de entre las cenizas y que aparece llena de baches, vacíos e imágenes que ya no están.

La “exhibición parcial del Museo de la Bruma” funciona como una conmemoración de aquel museo destruido al año 2014. Esta exposición “en memoria” del “Museo de la Bruma” que intenta rescatar el particular sentido interpretativo en el que se enmarcó su colección, voy a entenderla como monumento ya al materializar el recuerdo del museo, ya al estar erigida de forma intencional e inscribir su contenido en torno a cierto sentido mnemónico particular (Le Goff 227). El valor de “montaje”, que le da Le Goff a ciertos documentos/monumentos, puede aplicarse también a esta exhibición materializada en *El museo de la bruma*, puesto que es el “sentido” particular que los curadores habían impreso en la colección museística el que motiva a rescatarla y volverla a poner a disposición de los visitantes (Ghigliotto 9). La exhibición así entendida, está motivada por intereses político-sociales que exigen volver a poner en el circuito público las memorias contenidas en la construcción del “Museo de la Bruma”.

Este monumento en el que se convierte la “exhibición temporal” en memoria del “Museo de la Bruma”, puede entrar también en la categorización de “lugar de memoria” que propone Pierre Nora en su libro homónimo. Al conmemorar el museo quemado, la exhibición se ve atravesada por una voluntad de memoria (56), por parte de quienes la levantan, como por quienes la visitarían buscando en ella el aura del antiguo museo austral. El carácter reivindicativo de las memorias subterráneas al que dio cabida el museo y el trabajo de recuperación que implica la exhibición, convierten a esta última en un “elemento simbólico de la herencia memorial” (56). Por otro lado, la exhibición, al ser los restos de una institución que conservaba en su archivo los restos del pasado, problematiza el trabajo de la memoria. Esta problematización del ejercicio mnémico propio de los “lugares de memoria” está implícita también cuando se entiende el concepto de “monumento” de

Le Goff como un montaje, como una “no verdad” en función de cierto sentido interpretativo en particular.

La monumentalización de un nuevo sentido mnémico: voluntad de recordar y problematización de la memoria.

La intencionalidad de recordar implícita en la definición de monumento de Jacques Le Goff (229) y que es requisito para hablar de “lugares de memoria” en la propuesta de Nora (56) aparece en *El museo de la bruma* desde la primera página de la “exhibición parcial” correspondiente al “panel” informativo. Hay una clara intención de recordar la propuesta mnémica del museo en homenaje a los viajeros que recorrían cientos de kilómetros para visitar las instalaciones emplazadas en medio de la pampa fueguina. Esta voluntad de memoria impulsó la búsqueda exhaustiva de cualquier elemento útil para recrear la antigua exhibición del museo, y sobre todo aquel “sello inescrutable” que el equipo de curadores había impreso a la muestra y que motivaba las travesías de los visitantes.

Más arriba caractericé la propuesta mnémica del “Museo de la Bruma” como una reivindicación de las memorias subterráneas de Tierra del fuego que, de mano de la curatoría, permite la creación de nuevos marcos de sentido para los nudos convocantes históricos que son trabajados en el museo. Esta es la labor mnémica que relaciono con aquel “sello inescrutable” de los curadores que motivaba a visitantes de distintas latitudes a recorrer las instalaciones del museo. En este sentido, si según el “panel informativo” la motivación para crear la “exhibición parcial” surgió con el fin de homenajear a aquellos dedicados viajeros que atravesaban Tierra del Fuego para admirar la colección del museo; me atrevo a suponer que la “exhibición temporal” hace un homenaje también a la reivindicación mnémica que proponía el antiguo museo.

Pero ¿Esta reivindicación de la memoria es realmente tan valiosa como para motivar la recreación de la exhibición del museo? Quizás la brevísima mención al “misterioso” incendio que destruyó el “Museo de la Bruma” que aparece en el “panel” del inicio sirva para dimensionar el valor de la propuesta mnémica. Las razones del incendio que acabó con la colección del museo no están claras, de hecho, la destrucción del museo está rodeada por un aura misteriosa que deja la puerta abierta para la suposición y la sospecha. En este punto cobra especial sentido que, en dicho panel, la única información referente al contenido del antiguo “Museo de la Bruma” sea la alusión al “sello inescrutable que los curadores imprimieron a la muestra” (9). Si es posible pensar en un incendio provocado, la única pista que se entrega al lector es aquel sentido mnémico particular que imprimieron los curadores a la colección permanente y que motivaba a muchos viajeros a visitar la exposición.

Lamentablemente la escueta información al respecto no permite aclarar los detalles de la destrucción del museo; lo que sí está claro es que la necesidad de conmemorar al “Museo de la Bruma” aparece por la importancia (buena o mala) que la institución significó para la historia de la Patagonia. Quizás debido a lo subversiva de su propuesta mnemónica, que rescataba memorias subterráneas y las acomodaba en un marco de sentido particular, el museo acabó por desaparecer. Pero esa misma reivindicación de lo subterráneo fue la que exigió una conmemoración que monumentalizará el trabajo mnémico del museo.

Junto a esta voluntad de memoria que origina la “exhibición temporal” convive una problematización del trabajo mnémico relacionada con el carácter constantemente incompleto del archivo (Derrida). Los sujetos nunca podrán enfrentarse al archivo como presencia plena debido a la pulsión de olvido implícita en toda construcción de archivo y la selección por el poder arcóntico de los elementos que lo compondrán. La amenaza constante de destrucción y el montaje mnémico

que responde a una cosmovisión particular, llevan a entender cualquier archivo como una reunión de elementos que nunca lograrán constituir una totalidad. Derrida plantea, eso sí, que aquellos elementos eliminados del archivo nunca desaparecen del todo, y viven como huellas inconscientes bajo la superficie de nuevas inscripciones mnémicas (9). La modificación del recuerdo durante su conservación y/o en el momento en que es traído al presente posicionan al archivo entre una presencia y ausencia imposible de distinguir.

El museo de la bruma materializa esta problemática teórica en el juego de recrear en el soporte libro una “exhibición parcial” en memoria del museo destruido y de la propuesta mnémica de reivindicación de lo subterráneo que proponía. En la monumentalización del “Museo de la Bruma” se ponen en juego varios elementos mnémicos que dan cuenta de una compleja reconstrucción de archivo. En primer lugar, el trabajo de la curatoría del antiguo museo da cuenta de un trabajo de selección de los elementos que formaban parte de la colección, y su propuesta interpretativa particular; al hablar de esta sección de piezas ya estamos ante un archivo incompleto en función de la cosmovisión particular que intentaba transmitir el museo. En segundo lugar, luego del incendio que destruyó las dependencias del museo, quienes deciden recrear la exhibición rescatan las pocas piezas sobrevivientes al siniestro, y logran conseguir las galeradas²² incompletas del primer catálogo del museo. Las galeradas dan cuenta en sí mismas de las borraduras y huellas del archivo, pues son un borrador de prueba para un objeto definitivo, en este caso el catálogo del museo.

Por último, en el mismo panel informativo se refiere al trabajo de construir la “exhibición parcial” como un montaje al apuntar que., con las galeradas y con aquellas piezas que si se pudieron

²² En el diccionario web de la RAE (<https://dle.rae.es/galerada>) galerada “se define como una “Prueba de la composición, sin ajustar, que se saca para corregirla.”.

recuperar “hemos montado esta exhibición parcial” (9), montaje que responde a la voluntad particular de memoria que motivó la exhibición, y que en este caso se enfoca en la reivindicación mnémica. El intento de recrear la colección permanente de el “Museo de la Bruma” es problemática de por sí, al intentar reconstruir un archivo que por definición es una selección de memorias. La “exhibición parcial” que presenta la novela constituye solo una parte de la colección original del “Museo de la Bruma”, pues forman parte de ella las piezas y notas que se lograron recuperar, a costa del esfuerzo de los investigadores, luego del incendio del museo. Al rescatar solo una parte de las piezas del antiguo museo estamos ante una selección involuntaria del nuevo archivo, cuyo original era una selección también, pero filtrada por el poder arcóntico del museo.

El trabajo de la memoria se complejiza

La visión histórica que construye el museo, como revisé en el apartado anterior, se aleja drásticamente de la “memoria emblemática” de la Patagonia y Tierra del Fuego que se maneja a nivel nacional y regional. El lector no está ante cualquier archivo, sino ante un archivo de las memorias subterráneas que, al invadir la memoria oficial a través de su exposición, resignifica y reinvierte la memoria fueguina. Por otro lado, muchos de los elementos que componen la colección del “Museo de la Bruma” cuestionan el ejercicio de memoria tradicional, al incluir objetos que generalmente se relacionan con lo subterráneo y marginal. Así la exhibición se convierte en un “lugar de memoria”, un monumento al museo incendiado, que a través de su conmemoración re-complejiza el carácter mnémico de la colección museística.

Elementos tan marginales como lo son los rayados callejeros tuvieron cabida en los amplios salones del museo y más tarde en la “exhibición temporal” que lo conmemora. La pieza n°27 muestra precisamente una fotografía de un rayado en Punta Arenas “JULIO POPPER, JUDÍO GENOCIDA” (Ghigliotto 33), en cuya nota curatorial se menciona el color rojo del grafiti. La lata

de spray roja vuelve a aparecer en la exposición más adelante y como pieza independiente (n°176) lamentablemente desaparecida luego de incendio. La nota que acompaña la lata ausente aclara que, con dicho objeto, se intentó hacer un intento de “funa” atribuido a la cazanazis Baete Klarsfeld afuera de la casa de Walter Rauff en Santiago de Chile (174).

En ambas piezas ausentes en la exhibición, tanto el grafiti como la lata de pintura roja del intento de funa, se pone en cuestión el trabajo de la memoria. ¿Qué puede considerarse documento y entrar al archivo del museo? Aquella memoria subterránea, que florece en la clandestinidad a través del rayado callejero, logra integrarse a una propuesta de memoria colectiva oficial, y poner en cuestión aquellas memorias resguardadas dentro las paredes del museo. El “Museo de la Bruma” ampara dentro de su autoridad arcónica a estas memorias subterráneas que emergen en la marginalidad y las hace circular en la memoria colectiva. Luego del incendio, cuando la información sobre ambas piezas es recuperada en la “exhibición temporal”, el carácter marginal y complejo que implican estas piezas “marginales” vuelve a problematizarse, ya no por su particularidad en comparación con el resto de la colección, sino que por dar cuenta de aquella esencia que los curadores, a través de sus notas y organización de la colección, imprimieron a toda la muestra.

Por otro lado, los hechos históricos a los que aluden ambas piezas están estrechamente relacionados, más allá de que ambas representen una denuncia callejera hecha con spray rojo. La pieza n°27 denuncia el carácter genocida del conocido explorador y buscador de oro Julio Popper, quien se instaló en la región atraído por el descubrimiento del codiciado metal, y que durante sus expediciones acostumbraba a practicar la cacería de indígenas. El caso del intento de funa en Santiago se explica por la conocida labor de Walter Rauff como nazi durante el Tercer Reich. Rauff en su cargo de Standartenführer inventó los camiones de gas que mataron a cientos de personas

antes de existencia de las famosas cámaras de gas. Aunque se trata de hechos con varios años de distancia entre sí, dan cuenta de las múltiples memorias que tratan de dar sentido a la historia de la Patagonia, tierra por la que caminaron libremente genocidas impunes ante la ley, y cuyo juicio solo circula en las redes casi imperceptibles de la memoria subterránea.

El museo y su curatoría hacen patente una historia de crímenes e impunidad que se repite una y otra vez en Tierra del Fuego, escrita con tinta roja de sangre. Tanto el genocidio del pueblo selk'nam por parte de empresarios del ganado como de buscadores de oro, como la tranquila vida de ciudadano honorable en Punta Arenas del nazi Walter Rauff, quien nunca fue extraditado debido al sistema judicial chileno, apuntan al crimen que queda impune. Más tarde la construcción del campo de concentración de isla Dawson cuyos relatos aparecen infestados de la memoria colectiva de los campos de concentración nazis (Montealegre 119), repite la tradición de reclusión que caracterizó la isla desde las misiones Salesianas. Los horrores de la humanidad que encuentran su nicho en el fin del mundo son expuestos sin tapujos en el “Museo de la Bruma” y, luego del incendio que destruyó la totalidad del edificio, vuelven a circular en la memoria colectiva en la “exhibición temporal” que lucha por monumentalizar las memorias subterráneas reivindicadas por el museo.

Además de estos detalles propios del contenido mnémico del que caracterizaba al museo y que vuelven a circular en la memoria colectiva gracias al montaje de la exhibición parcial, la novela y el formato libro se prestan para poner en papel y hacer visibles las complejidades que caracterizan cualquier construcción de archivo, las que son re-complejizadas en la reconstrucción parcial de la colección del museo. Así, a través del uso de imagen y texto dentro de las páginas de la novela, esta enfrenta al lector con las problemáticas inherentes a la “exhibición parcial” del “Museo de la Bruma”

CAPITULO III: ESTRATEGIAS INTERMEDIALES EN LA CONSTRUCCIÓN DEL MUSEO

En el capítulo anterior analizo dos movimientos que caracterizan la memoria construida en la novela: (1) la reivindicación de las memorias subterráneas de la Patagonia a través de la institución museística y el poder arcóntico implícito en ella, y (2) la monumentalización del “Museo de la Bruma”, y con ello del sentido mnémico particular que caracterizó la colección del museo, que implica la “exhibición parcial”. Este proceso doble se “hace visible” a través del uso de ciertas estrategias intermediales (Schmitter) para representar la “exhibición parcial” que constituye la totalidad de la obra. De este modo permite representar, por un lado, la complejidad del archivo mnémico del “Museo de la Bruma”²³ (listados, “fragmentos de discursos reales”, “objetos reales”), y por otro los problemas inherentes a la creación de un archivo (Derrida) que quedan expuestos en la recuperación de la colección original del museo.

En su representación de la “exhibición parcial” *El museo de la bruma* abandona la mediación que proveen los elementos tradicionales de la novela, y apuesta por una comunicación más directa con el lector, donde este se ve obligado a observar y reflexionar por sí mismo en torno a la información contenida en la obra (Ghigliotto “Del fin”). La presentación “directa” de aquellas piezas que forman parte de la “exhibición parcial del Museo de la Bruma” influye también en la brumosa distinción entre los límites de ficción y realidad que caracteriza la novela.

Para abordar la particularidad de *El museo de la bruma* voy a trabajar con la teoría de la intermedialidad (Prieto). La intermedialidad es usada para referirse a todos los objetos

²³ Las memorias complejas que se presentan en la novela se vienen trabajando desde el capítulo uno, solo que sin incluir las posibilidades que entrega el uso de estrategias intermediales.

caracterizados por contener uno o más medios distintos en sí mismos. Es decir, en un mismo soporte se hacen perceptibles diversas materialidades correspondientes a los sistemas comunicativos que confluyen en el objeto intermedial (escritura, imagen, sonido, etc.). Esta confluencia de medios lleva implícita también una transgresión de sus formas tradicionales, pues las categorías de intermedialidad van más allá de la mera combinación e incluyen transposiciones y referencias al medio en cuestión o a los elementos materiales de este. Así la intermedialidad permite la creación de nuevos objetos situados en un *entre medio*.

En la novela de Ghigliotto aparecen diversas formas de intermedialidad (estrategias intermediales) que establecen dinámicas distintas entre, particularmente, imagen y texto. La intermedialidad en esta obra permite materializar en el soporte “libro” la “exhibición parcial” que construye la novela. De este modo, los problemas entorno al ejercicio de la memoria que aborda la novela son complejizados a través de las estrategias intermediales que permiten la materialización de los olvidos, las borraduras y las latencias que caracterizan cualquier construcción de archivo, en este caso, la colección del “Museo de la Bruma” y su propuesta mnémica particular.

La ilusión de un museo

La ilusión de una “exhibición parcial” a través de la escritura de *El museo de la bruma* es posible gracias al uso de estrategias intermediales, las que hacen confluir en el soporte “libro” tanto escritura (el medio tradicional de que se vale la literatura) e imagen²⁴. Esta confluencia de distintos medios no se limita, como veremos más adelante, a una “combinación de medios” (Rajewsky), es

²⁴ Julio Prieto destaca que el caso de la intermedialidad literatura/fotografía o literatura/grabado es bastante particular puesto que tanto la fotografía como el grabado son medios interiorizados de cierto modo en la historia del libro impreso, a través del uso de imágenes ilustrativas. Ciertos usos de las imágenes que escapan de su rol ilustrativo tradicional dentro de la literatura, puede perturbar “la estabilidad semiótica tanto del género “novela” como del medio que podríamos llamar “literatura impresa”. En otras palabras, un rasgo notable de la práctica intermedial en cuanto modo de creación artística [...] es hacer visible las convenciones genéricas y mediáticas fosilizadas en torno a una determinada forma o práctica por las inercias de la tradición y el hábito cultural.” (13)

decir una “puesta en página” de fotografía y texto, donde ambos participan de la comunicación, pero conservan los límites propios de su medio; sino que trasciende incluso a formas de “evocación intermedial” en la disposición de cada página y del objeto “libro” en general.

Desde las primeras páginas de este trabajo se menciona la particular disposición de la novela, la que está dividida en pequeñas secciones por cada pieza del museo en exposición. Esta exposición abarca desde la página diecisiete hasta el final del libro, y la “ficha” de cada pieza se extiende entre una y diez planas aproximadamente. La información de cada pieza incluye un primer número de inventario a modo de título, en mayúsculas y negrita, seguido por una breve descripción de la pieza, de no más de dos líneas; luego se inserta la pieza mencionada, que puede ser una imagen de la fotografía, una imagen de la pieza aludida, una carta, un artículo, etc. Inmediatamente después aparece la nota curatorial, sin ningún tipo de mediación entre ella y el objeto aludido; la extensión de la nota varía bastante dependiendo de su función, pues puede describir el objeto, contextualizarlo, o transcribirlo. En ocasiones en que la pieza exhibida es un relato, una carta o un testimonio, no aparece ningún tipo de nota curatorial. Finalmente, en el extremo inferior derecho se apunta un segundo número de inventario según el que está ordenadas todas las fichas, los datos de la pieza (fuente, origen, material, dimensiones), y las iniciales de la sala donde se ubicaba el objeto en el antiguo museo.

Pero la novela no se compone únicamente de las piezas que forman parte la “exhibición parcial” en conmemoración del “Museo de la Bruma”. Claves para la representación de dicha exposición son las primeras páginas del libro, correspondientes a los elementos introductorios que suelen componer las exposiciones (Rosero 25). Luego de dos páginas, que contienen una brevísima dedicatoria y tres epígrafes respectivamente, la disposición tradicional para un libro impreso se quiebra e inmediatamente el lector se encuentra con un “panel” informativo que narra brevemente

la historia del “Museo de la Bruma” y las motivaciones para levantar la presente “exhibición parcial”. En este punto ya estamos dentro de las fronteras imaginarias de la exhibición parcial del “Museo de la Bruma”. A este “panel” le siguen una “bienvenida” a la exposición, y una breve descripción de las salas que contenían la colección del museo, el único anexo a doble página, donde en la plana de la izquierda se inserta un mapa de la región abarcada a través de la colección. El último de estos anexos corresponde a una página en blanco con un breve texto centrado que da inicio efectivamente a la exhibición de las piezas que se lograron rescatar del museo: “Sean todos bienvenidos AL MUSEO DE LA BRUMA” (Ghigliotto 15).

Estrategias intermediales y unas memorias complejas

Como adelanté en el marco teórico, en *El museo de la bruma* aparecen distintas formas de intermedialidad las cuales, siguiendo la categorización de Werner Wolf, pertenecen a la categoría de “Intermedialidad intracomposicional”, o intermedialidad en sentido restringido: presencia de uno o más medios en otro distinto. Esta categoría general de intermedialidad contiene diversas subcategorías intermediales que corresponden a las formas en la que puede aparecer la confluencia de medios. Estas formas abarcan desde la presencia material completa de los medios aludidos, hasta la mera referencia.

De las cinco categorías que propone Wolf para clasificar las formas de intermedialidad en sentido restringido, en la novela puedo reconocer cuatro de ellas: la “multimedialidad”, o combinación de medios, y las tres posibilidades de “referencia implícita” de un medio en otro: “evocación”, “imitación formal” y “reproducción”. A través de estas estrategias se “hace visible” en primer lugar, la complejidad del archivo mnémico de un museo cuya colección la componen una multitud de objetos heterogéneos, cuyo montaje curatorial es bastante diverso también y da cuenta del sentido mnémico particular que los curadores imprimieron a la colección. En segundo

lugar, las estrategias intermediales permiten la presentación de la exhibición parcial que hace la novela, contribuyendo a la aparente ausencia de “mediación” entre lector y texto. La confluencia de diversos medios en el soporte libro permite simular una exhibición museística, y al mismo tiempo da cuenta de las problemáticas propias de una reconstrucción incompleta del pasado, inherente a toda construcción de archivo (Derrida).

Listas

La colección de “El Museo de la Bruma” conserva una gran diversidad de piezas: fragmentos de testimonios, recortes de diarios, libros, cartas, fotografías, pinturas y curiosidades excéntricas propias de un coleccionista. Además de la variedad de objetos en exposición, los elementos informativos que acompañan y complementan las piezas varían en cada una de ellas, tanto en la presencia o ausencia de notas curatoriales, como en la cantidad de datos disponibles acerca del objeto. A veces el lector puede encontrarse ante una o más páginas que combinan elementos intermediales, escritura e imagen, que aluden a una misma pieza en exposición, los cuales mientras tratan de imitar una exhibición museística problematizan el contenido mnémico del museo. Dentro de los múltiples objetos que componen la colección reconstruida en la novela, y que a través de su confluencia de imagen y texto problematizan su contenido mnémico, para este apartado analizare tres ejemplos de “listas” que aparecen en la obra. Esta selección rescata diversos listados que forman parte de la colección, listas que hacen referencia a diferentes momentos históricos de la Patagonia y que, a través del uso de diferentes modos de confluencia de imagen y texto, “hacen visible” la información que contienen.

Entre las distintas formas de representar las listas en el museo la novela abarca, por un lado, la multimedialidad, al incluir “imágenes” de listas que en formato del libro aparecen como “fotografías” pero las que, si leemos los datos de la pieza en el pie de página, son descritas como

objetos: hojas sueltas, partes de un libro, diarios, etc. Por otro lado, el lector se enfrenta a diversas formas de reproducción intermedial, es decir una forma de intermedialidad muy similar a la transcripción de un contenido (con cierta medialidad implícita) en una superficie mediática distinta. Esta reproducción de un medio es perceptible cuando hay listas que ya no son una imagen insertada en la página, sino una representación a través del texto y ciertos cambios en la tipografía. Aunque el origen y la materialidad original de la lista aludida sea descrita en los datos del pie de página, el lector se enfrenta solamente a la información escrita de la pieza, es decir a lo único que se ha podido rescatar en la exhibición.

Cualquiera sea el caso, como comenté más arriba, la pieza se ubica inmediatamente después del rótulo que la denomina y numera, y que hace las veces de título la página. Cuando se trata de una reproducción de la pieza aludida, esta se representa con una tipografía particular, diferente en distintos grados de la usada a lo largo del libro para las notas curatoriales y los otros elementos formales de cada ficha. Además, estas formas de transcripción de ciertos objetos aparecen siempre dentro de cuadros blancos que marcan, como veré más adelante, tanto los vacíos de información de la exposición, como los límites de la pieza mencionada en contraste con la nota de los curadores y el resto de los elementos informativos.

En los siguientes párrafos voy a comparar tres piezas distintas que refieren a tres listados diferentes respecto a la reclusión de indígenas selk'nam en misiones salesianas y a los detenidos políticos en el campo de concentración de isla Dawson. Estas listas de sujetos son parte de un mismo contexto de detención, de violencia y vejámenes a los derechos humanos, y se sitúan geográficamente en Isla Dawson. Dentro de los límites de la isla rondan los fantasmas del confinamiento forzoso, los fantasmas de los selknam deportados, que acabaron muriendo en condiciones paupérrimas; los fantasmas de prisioneros políticos que vivieron un calvario

comparable, según ellos mismos al recuerdo siempre vivo del Holocausto nazi. A través de estas listas, que retratan distintos modos de acceder al recuerdo, se construye el relato fantasmagórico de la isla, cargada de ausencias, imprecisiones, y muertos sin nombre.

La pieza n°80 “Listado de personalidades detenidas en el campo de concentración isla Dawson”, que abarca dos páginas de la novela, presenta un listado a columna doble con nombres de detenidos en Isla Dawson en orden alfabético (195-6), en el contexto de la dictadura militar chilena y las detenciones sistemáticas a los opositores del régimen y líderes de izquierda. La lista está transcrita en la novela con el mismo tipo y tamaño de letra que se usa en la información de las notas curatoriales, lo único que la distingue de las notas y le da el valor de pieza es que la lista está contenida en un rectángulo blanco. Hacia el final del punteo de nombres, luego del último nombre anotado “Víctor Muñoz”, sigue la abreviatura “etc.”, la que aparece una y otra vez hasta completar el listado. Esta forma de rellenar el espacio disponible para la pieza puede apelar, como comenta brevemente Josefina Muñoz en su reseña de la novela, a un “ocultamiento y/o exclusión de nombres”, una censura de sujetos, de quienes, quizás, no podían formar parte de las “personalidades” detenidas. Esta ausencia en la lista, que se repetirá en los dos ejemplos siguientes, remite al ensayo de Guadalupe Santa Cruz “El rumor de las listas”, donde la autora plantea tajantemente “enumeramos porque no tenemos” (46). Las listas con su concisa sobriedad hacen patente algo perdido, o que está en riesgo de perderse; de manera muy similar al mal de archivo de Derrida, las listas, una inscripción de nombres uno tras otro, dan cuenta de una realidad asediada constantemente por la destrucción, por la desaparición, por la muerte.

Inmediatamente después aparece en el texto al pieza n°119, cuyo número de inventario 397 (que da cuenta de su lugar en la exhibición) la ubica a diez piezas de distancia del listado de detenidos recién revisado, diez piezas que no se pudieron recuperar para la exhibición parcial. El

vacío imperceptible entre ambas piezas permite un nuevo relato, una nueva relación y por ende una nueva posibilidad de entender la historia de Magallanes, al aparecer una inmediatamente después de la otra.

Esta pieza “Listado de selk’nam llevados a Isla Dawson por barcos de la Sociedad explotadora de la Tierra del Fuego” (Ghigliotto 197) tal y como el rótulo lo indica muestra un listado de los indígenas selk’nam deportados a Isla Dawson por la Sociedad Explotadora. En esta deportación sistemática participaba activamente la Sociedad, la que se beneficiaba del servicio Salesiano que permitía desocupar las vastas tierras fueguinas para el pastoreo de ovejas. Dicha lista, con fecha del quince de enero de 1896, lleva adjunta una nota firmada por Braun en la que informa que el número de indígenas deportados que aparece en el “libro contable” no puede considerarse exacto, pues habría una o dos partidas de indios que también fueron llevados a la isla y de las que no quedó constancia. Debido a esto, las cifras que informa el documento deben considerarse de manera aproximada. Esta impresión de los datos conduce a una inseguridad respecto a la práctica de deportación completa, es decir, esta irregularidad abre la posibilidad de irregularidades constantes: el lector no puede fiarse de ningún dato de la Explotadora.

Esta lista imita con mayor acuciosidad las características formales del que podría ser el documento original, apuntado a pie de página como una “Hoja del libro de contabilidad” perteneciente al “archivo UMAG”²⁵. Además de los datos, se incluyen incluso las cuatro columnas y líneas horizontales que dan la idea de un recuadro dividido verticalmente en año, fecha, nave y cantidad; y horizontalmente con una línea que distingue el año 1894 del año 1895. A pesar de que la información de la pieza apunta que el objeto en exposición es una “hoja de libro”, en la novela no vemos una fotografía o la inclusión de un nuevo medio, sino una reproducción intermedial a

²⁵ Archivo perteneciente a la Universidad de Magallanes.

través de la escritura y el color blanco que encuadra la información. A diferencia de la pieza n°80 la letra cambia, se adelgaza y los datos carecen de serifa. La nota de Braun aparece fuera del recuerdo blanco, pero con letra más pequeña y delgada, se puede imaginar que representa el contenido de la nota curatorial, un contenido eso sí, que no nace de los curadores pero que es inseparable de la pieza. Esta forma de representación aumenta la sensación de realidad, pero sigue estableciendo una distancia entre el lector, la novela y el objeto real al que se está haciendo referencia. El lector se enfrenta a un contenido indirectamente, mediado a través de la escritura, que está a medio camino entre ser una pieza completa y ser un vacío, es decir se tiene el contenido, pero no su materialidad original.

Todo lo contrario ocurre en la pieza n°101 “Defunciones de indios en Misión San Rafael, según rango etario” (Ghigliotto 302). En esta pieza el lector se enfrenta a la multimodalidad, pues puede “ver” la imagen de la “hoja de cuadernillo con inscripciones en tinta azul” combinada en la página con los otros elementos escritos. A pesar de que el color no es visible (es una fotografía en blanco y negro), el objeto aludido parece mucho más “real” que en los casos anteriores. La pieza carece de nota curatorial, aparece prácticamente sola en medio de la página con sus respectivos datos al pie de esta. La imagen muestra un listado con dos columnas, la primera correspondiente a rangos etarios de cinco años cada uno, junto a cada rango aparecen pequeñas líneas verticales que permiten contabilizar la cantidad de indios fallecidos por cada rango de edad. No hay nombres de los fallecidos, fechas, ni razones para su muerte, simplemente una serie de líneas cortas que significan un sujeto distinto. Nuevamente la censura, el silencio y el olvido hecho lista. Estrechas líneas que numeran sujetos, ya no hay nombres pues los indios no los tienen; sus nombres selknam se borran, y la chapa que les ponen en las misiones vale tan poco como ellos.

Entre las tres listas mencionadas parece modificarse la mediación entre el lector y el contenido de la novela, ósea la “exhibición parcial”, dependiendo de la fidelidad de la transcripción del objeto aludido o derechamente de la posibilidad de “ver” la pieza insertada en la página de la novela. Estas distintas forma de representación complejizan las memorias implicadas en cada pieza y el valor que tienen en la colección del museo; resulta curioso que entre más deshumanizado el listado, más “fiel” es su representación en la novela. En la lista de detenidos solo bastan algunos nombres para interpelar al lector/visitante respecto del vacío que implican, como escribe Santa Cruz: “Como si aquella puesta en lista dejara en evidencia la amenaza, cumplida literalmente en el caso de las y los desaparecidos” (47). El listado de los confinados en un campo de concentración transmite todos los sentires implicados en ese contexto, que exige la lista para dar cuenta de aquellos que, en este caso, no están libres. Para el lector familiarizado con la historia represiva y antidemocrática de América Latina, ver el listado remite de inmediato a la violencia, a la desaparición y el brumoso destino de los nombrados.

Por otro lado, la lista de reclusos en isla Dawson, muchos años antes de los hechos a los que remite la pieza n° 101, elimina los nombres e incluye otros datos, cuantitativos, propios de cualquier documento mercantil. No hablamos de detenidos sino de cifras de sujetos deportados a la isla como si fueran cualquier tipo de carga. La lista se refiere a los indios como una cantidad reducible a números antes que nombres propios, y solo a veces los diferencia entre hombre, mujeres y niños. La hoja de cuadernillo perteneciente al Archivo Central Salesiano (Ghigliotto 302) ni siquiera hace una distinción de sexo para referirse ya no a deportados, sino a las defunciones de indios dentro de la Misión San Rafael de Isla Dawson. No hay nombres, tampoco sexo ni cifras, solamente la imagen de una serie de rangos que distinguen a los muertos, y permiten a los misioneros agilizar la rutina del genocidio.

La pieza n° 89, un fragmento del diario de la misión San Rafael del año 1910, ayuda a dimensionar la banalidad de la muerte de indígenas selknam en el contexto de reclusión. Dentro del tradicional cuadro banco que marca los límites de la pieza, reza lo siguiente: “4 del 7 1910: sin novedades muere la niña Laura” (228). Esta línea transcrita con la tipografía usual dentro de la novela (la misma de las notas curatoriales) pone en palabras la rutina de la misión caracterizada por defunciones diarias que no alcanzan siquiera a ser una novedad.

Sobre la incongruencia imagen-texto

De las pocas piezas que se lograron rescatar del “Museo de la Bruma” son aún menos las que incluyen la pieza y además la nota curatorial correspondiente y que, por lo mismo, dan la sensación de estar ante la exhibición original del museo. Este es el caso de la “pieza n°705 “Conversación en Dawson, *circa* 1892”. La pieza en cuestión es una fotografía en blanco y negro que muestra a un hombre uniformado parado a una moderada distancia de un grupo de indígenas vestidas a la usanza europea, a las afueras de, por lo que se puede suponer, una de las instalaciones de la misión para indígenas selk´nam en isla Dawson. El hombre tiene un largo bastón en la mano que levanta horizontalmente hasta tocar la quijada de una de las mujeres. Frente a la violencia que retrata la fotografía la nota curatorial dice lo siguiente: “Un marino alemán, de visita en la misión San Rafael, conversa con una de las indígenas refugiadas” (52).

La importancia de esta pieza para mi propuesta es que, por un lado, es de las pocas que se conservan “tal cual” se supone que aparecían en la colección original del “Museo de la Bruma”. Por otro lado, es de las pocas piezas cuya nota curatorial intenta “describir la imagen” en presencia de ella. Aquella descripción por lo demás se distancia del objeto mismo en exhibición y le entrega valores contrarios a los que la simple contemplación de la imagen podría hacer concluir al lector.

No hay nada en la fotografía ni en la nota de los curadores que permita entender por qué el “marino” visita la misión, ni por qué “conversa” de modo tan extraño con las indígenas.

Debido a esto, el trabajo de reflexión e interpretación por parte del lector se ve complejizado pues, además de la competencia espacial entre imagen y texto, hay una competencia entre el contenido de ambos medios. La nota curatorial ya no complementa el objeto en exposición con datos nuevos o alguna referencia al contexto, sino que se opone a lo que el objeto muestra y lo pone en cuestión. Es posible llevar esto al nivel del archivo de memorias, pues se cuestiona la legitimidad del objeto histórico en sí mismo, versus el comentario experto, es decir la transformación de la memoria desde el mero documento hasta su archivación. Puesto que el archivo no se reduce al pasado en sí, sino a este en función de cierto porvenir, es modificado por el poder arcóntico (el historiador, los curadores del museo). Es esta modificación, cambio, eliminación de un algo del pasado, lo que se hace visible en la página 52 de la novela. Esta dinámica permite también cuestionarse qué tan fieles son otras descripciones del equipo curador cuando se refieren a objetos que ya no están ¿qué quedará para la posteridad en la exhibición parcial en memoria del “Museo de la Bruma”?

Construcción de la “exhibición parcial”

La novela no muestra el “Museo de la Bruma”, sino la “exhibición parcial” construida en memoria del desaparecido museo, quemado en su totalidad. La exhibición solo contiene las pocas piezas que se lograron recuperar desde bibliotecas, librerías de viejo, museos para turistas, casas de particulares y tiendas de antigüedades (Ghigliotto 9). La información sobre algunas piezas y las notas curatoriales presumiblemente fueron obtenidas de las galeradas incompletas del primer y único catálogo impreso del museo, encontradas en una imprenta de Porvenir, y que al parecer son claves en la composición de la muestra. En esta reconstrucción de la colección original del museo

quedan al descubierto varios de los problemas inherentes a cualquier construcción de archivo. En este sentido se hace visible la transición de documento a archivo, que en este caso es un movimiento doble: la construcción del “Museo de la Bruma” que implica modificaciones del pasado por el poder arcóntico del museo; y la “exhibición parcial” que he entendido en esta investigación como un montaje. Además de las piezas desaparecidas que solo cuentan con la información que alcanza a entregar la nota de los curadores, faltan piezas del inventario con nota incluidas cuyo vacío en la narrativa del museo posibilita un nuevo orden de la colección, y con ello le entrega nuevos sentidos a esta.

La mayor fuente de información del archivo original del “Museo de la Bruma” es obtenida gracias al descubrimiento de las galeradas incompletas del catálogo impreso del museo. La galeradas en el lenguaje de las imprentas corresponden a una impresión del texto a publicar solo para fines de corrección, es decir no es la versión final. Estas galeradas, al ser una versión provisoria, no pueden corresponderse con la colección original del museo y, al estar incompletas, se alejan aún más de lo que podría haber sido la exhibición del “Museo de la Bruma”. Este es el material que sostiene el grueso de la exhibición parcial. Las galeradas incompletas parecen ser un umbral entre medio de la ausencia y la presencia, la destrucción total de las piezas del museo y la existencia de un catálogo que conserva al menos la información respecto a ellas. No alcanza a ser siquiera la galerada del catálogo, sino que es un resto de aquella. Da cuenta de un archivo que cambia constantemente y del cual nunca se tendrá la versión completa, “el original”.

Debido a la dificultad para rescatar todos los objetos del archivo museístico, la mayoría de las piezas en exposición en la exhibición parcial corresponden a información respecto al objeto aludido, pero con un cuadrado en blanco donde aquel debería aparecer pues probablemente la pieza

aludida esta definitivamente desaparecida o destruida. Para algunos críticos²⁶ estas ausencias remiten a la censura que caracterizó los años de la dictadura en Chile y que dominó a las producciones periodísticas de los ochenta, específicamente a la censura que sufrió la revista *Cauce* (1983-1989) y que la misma revista pareció satirizar en su mítica portada del 12 de septiembre de 1984 (Memoria Chilena *Periodismo*). Esta relación intertextual de la censura y la ausencia cobra sentido en un relato que trabaja con aquellas memorias que escapan del silencio y se instalan en las disputas públicas por la memoria a través del museo y la exhibición parcial.

Piezas ausentes y uso de la ékfrasis

En los casos del objeto ausente, o de la imagen del objeto (pues el formato del libro limitado por el papel impide estar efectivamente frente al objeto en cuestión), la ausencia está marcada por la imagen de un cuadrado en blanco. Así, frente al vacío, la nota curatorial cumple un rol muy importante pues, aparte de entregar un dato extra o una contextualización, describe el objeto desaparecido, haciéndonos “ver” la pieza. De este modo el lector se enfrenta al uso de la *ékfrasis*, que en el texto trae la medialidad de la imagen a través de la escritura. La *ékfrasis* entra en la subcategoría de “referencia intermedial” y específicamente de “evocación intermedial” (Wolf 11), y consiste, en su sentido más general en la “representación verbal de una representación visual” (Mitchell 138). La *ékfrasis* no se reduce a una mera descripción detallada, sino que implica interpretaciones particulares dependiendo del lugar que ocupa en la obra, por lo mismo la *ékfrasis* siempre implicará ficción.

Es precisamente a una *ékfrasis* a la que el lector se enfrenta con la pieza que inaugura la “exhibición parcial” y por tanto la novela. La Pieza n° 231 “Escena pampeana, anónimo (1973)”

²⁶ Me refiero específicamente a Jorge Polanco en su reseña “Archivo y miseria”, y a Marco Antonio de la Parra en “Del fin del Mundo”.

describe una pintura de autor desconocido, pues solo está firmada con una “cruz azul” y la fecha (Ghigliotto 17). La pintura está desaparecida de la “exhibición parcial” y en su lugar aparece el usual recuadro en blanco con las medidas escaladas del original “72x45 cm”. Los curadores informan brevemente dónde estuvo dicha obra antes de integrar la colección del museo, e inmediatamente después la describen minuciosamente (esta descripción constituye casi la totalidad de la nota). La pintura representa un paisaje de Pampa típico de Tierra del Fuego descrito en la nota curatorial junto a la fauna que aparecería retratada en el cuadro. La única acción retratada en la obra y apuntada con detalle en la nota de los curadores es aquella donde un zorro de cola roja devora a un corderito “justo al lado de un grupo de ovejas”. Los curadores enfatizan que “ningún ser vivo de los que rodean al zorro y al corderito parecen percatarse del sanguinolento festín, y todos continúan con sus actividades con total naturalidad.”.

En este cuadro hay, nuevamente, una problematización del archivo. Las fichas/documentos constan normalmente de cuatro elementos, el número de inventario y el nombre, el objeto en exposición, la nota curatorial, y los datos de la pieza. En este caso se trata de un cuadro desaparecido, del que no tenemos ningún tipo imagen material, sino solamente la imagen construida a través de las palabras. No es el único caso de estas características en la novela (en el capítulo anterior mencioné la obra también desaparecida “El toro MacLennan”), pero su singularidad está en el rol de la nota curatorial de esta pieza, pues cumple una función descriptiva al nivel de la *ékfrasis*. Como revisé al principio en el marco teórico, la *ékfrasis* es entendida como una estrategia intermedial, pero tiene una larga data desde la poesía griega, como figura retórica, y apunta principalmente a una descripción muy profunda de una imagen u obra de arte en un texto literario. En este caso se hace una descripción muy cuidada de la pieza ausente, como si los

curadores del “Museo de la Bruma” supieran que dicho cuadro no existe para los visitantes de la posterior “exhibición parcial”, por lo que intentarían hacerlo visible en su nota.

Además de esta descripción hay una contextualización que sitúa la *ékfrasis* dentro del texto y el mundo que este describe: tal y como se anuncia en el “panel”, esta pieza transmite el “aura de la muestra”. La nota da cuenta de la confluencia heterogénea de especies en la pampa fueguina, y a vista y paciencia de todos, el crimen cruel y sangriento. Las elecciones de adjetivos que componen la descripción califican la escena y entregan parte de la opinión de los redactores. Ahora bien, en términos de Mitchell la “esperanza ecfástica” es decir, la posibilidad real de “ver” la imagen evocada en el texto, nunca es tal pues la disposición y elementos de la página aluden a la presencia de la pintura descrita. Es decir, el texto no pretende “ser” la imagen, no pretende representarla en lugar de una imagen, sino que solo describe una imagen que alguna vez existió. Pero esta presencia ausente de la pintura, en el vacío que se hace visible, la descripción no pretende ocupar el lugar de la ausencia (la ausencia ya está presente a través del recuadro en blanco). Distinto sería si dicho recuadro contuviera la descripción²⁷, en ese momento si habría una confusión de los elementos, y la *ékfrasis* podría representar aquel objeto original de la colección.

Selk’nam: presencia en la ausencia

De los pocos objetos que si se lograron rescatar y que efectivamente aparecen en el montaje de la exhibición parcial (al ser un montaje es imposible asegurar que todas las piezas rescatadas aparecen en la exhibición), la gran mayoría son referentes a el pueblo selk’nam. En total son diez imágenes insertadas en las páginas de la novela, ocho de ellas fotografías de selk’nam; la pieza n°99 que muestra una imagen de la portada de “Sumario de vejámenes inferidos a indígenas de

²⁷ Esto ocurre en otra de las piezas analizadas en esta investigación “Pieza n°27 Rayado callejero en Punta Arenas”. En esta pieza la que se supone es una fotografía, contiene dentro del recuadro en blanco una transcripción del rayado callejero aludido.

Tierra del Fuego, diciembre de 1985”, y la pieza n°101 analizada previamente, que muestra la imagen de una “hoja de cuadernillo” contabilizando defunciones de indígenas en la misión San Rafael. No hay en toda la obra fotografías de otras personas, ni siquiera de las personalidades cuyos nombres servían para denominar las antiguas salas del museo.

Esta presencia visible del pueblo selk´nam a lo largo del libro por medio de la combinación de medios o multimedialidad, y que por tanto corresponde a una presencia material en la “exhibición parcial”, da cuenta del relato particular que esta construye mediante la monumentalización del “Museo de la Bruma”. En la exhibición se hace visible un pueblo que está desaparecido de la gran mayoría de manifestaciones mnémicas de Magallanes y que, según Harambour solo se hace presente de forma “vacía” (62) a través de las figuras (usualmente de espíritus) que aparecen en todo tipo de productos para turistas e inclusive en la forma de abordar su genocidio en los museos.

La exhibición parcial da un uso a los vacíos y las ausencias casi estratégico haciendo visible solamente, y en contraste con los recuadros blancos, la memoria a los selk´nam. Esta “visibilidad” de unas y no otras fotografías, da cuenta del montaje que significa una “exhibición parcial” posterior y en memoria del “Museo de la Bruma”. Como analizo hacia el final del capítulo anterior, entendiendo la “exhibición parcial” como un monumento no meramente del museo incendiado, sino que de la propuesta mnémica que construyó a través de su colección y curatoría. Es decir que la principal motivación de reconstruir la colección original es revivir el aura característica del “Museo de la Bruma”, la cual reivindicaba una multitud de memorias subterráneas a través de su exposición. En este sentido, la presencia de únicamente fotografías de selknam no parece resultado del azar, sino que responde al carácter de montaje de todo monumento (Le Goff), que archiva la memoria del pasado en función de un presente y un futuro en especial. La colección que muestra

la novela es montada de acuerdo con el modo en que el antiguo museo quiere ser recordado, esto según el nuevo poder arcóntico encarnado en los autores de la exhibición.

En una de las entrevistas realizadas a Galo Ghigliotto luego de la publicación del libro²⁸, él mismo da cuenta de la profusa presencia de fotografías de indígenas selk'nam en la novela. En contraste con los recuadros vacíos que abarcan el grueso del libro, la presencia de caras y figuras de los selk'nam hacen el intento de visibilizarlos luego del genocidio que acabó con el pueblo, pues “ellos, en rigor, son los únicos ausentes en este momento” (Radio Bio Bio). Así esta visualización a través del uso de la fotografía pone sobre la mesa el complejo debate que hay en torno a el estado de los pueblos indígenas y la importancia de su reconocimiento como pueblos vivos.

Harambour enfatiza la costumbre de la historiografía tradicional de privilegiar el discurso de la extinción de los pueblos fueguinos por sobre el discurso del genocidio: la primera resulta una nominación conveniente, en cuanto la “inexistencia”, la muerte definitiva del pueblo les impide dar un espacio en la nación. De este modo, y tal y como plantea Harambour, quien cita a Arqueros *et al.*, “la noción de extinción asociada a las poblaciones magallánicas supone la naturalización de un acontecimiento histórico y político” (77). La propuesta de la novela, y por tanto de la “exhibición parcial” se enfrenta a la ausencia, a la desaparición de la cultura selk'nam: además de abordar su genocidio, hace visible un pueblo que fue hecho desaparecer.

El archivo incompleto de la exhibición parcial

Como he comentado varias veces en este trabajo, la novela se caracteriza por hacer visibles los vacíos de la “exhibición parcial” levantada en memoria del Museo de la Bruma”. Estos vacíos

²⁸ Entrevista realizada en el espacio dedicado a la literatura “Del fin del mundo”, el cual esta producido por Radio Bio Bio y la Universidad Finis Terrae. El comentario aludido, entre otros muy interesantes para entender las decisiones autorales y editoriales respecto de la novela pueden verse desde el minuto 00:08 aproximadamente.

graficados en recuadros blancos dan cuenta de aquellos objetos en exposición que no se pudieron recuperar luego del incendio que acabó con el museo. Pero también hay piezas “completas”, con sus datos y notas incluidas, que nunca llegaron a formar parte de la monumentalización del museo. De estas piezas por completo perdidas se da cuenta en el segundo número de inventario situado a pie de página, según el cual se organiza la exhibición. En este punto es posible entender la intermedialidad al nivel del libro el cual incluye elementos de la exposición (entendida como medio de comunicación) dentro del medio de la novela, elementos que son determinantes para la diégesis.

Estos vacíos son prácticamente imperceptibles, pero dan pie a nuevas posibilidades para la propuesta mnémica reivindicativa que caracterizaba al “Museo de la Bruma”. Estas nuevas formas para ordenar la memoria de Tierra del Fuego permiten nuevas interpretaciones y perspectivas del pasado. Esto es lo que ocurre en las piezas n°84 y n°255 las cuales, debido a la desaparición de cinco piezas de la colección, acaban exhibidas una seguida de la otra. En la pieza n°84 “Menú del almuerzo, día 118 de la primera expedición Popper, 1887” que se supone muestra una hoja de álbum desprendida y ajada, aparece en el libro como un breve listado escrito con la misma tipografía de las notas curatoriales. Dicho listado da a conocer la escueta alimentación de los exploradores luego de varios días de expedición. La nota curatorial apunta que “La fotografía se acompaña de la nota de Popper: <<debo advertir que nuestras provisiones estaban entonces reducidas a tres botellas de salsa inglesa y dos libras de café>> (Ghigliotto 75).

La pieza siguiente, cuyo segundo número de inventario es el 103 (5 más que la anterior) denominada “Huesos calcinados de niño selk’nam”, supuestamente exhibía efectivamente los huesos atribuidos a un niño indígena en Pampa Guanaco. El apunte de la curatoría es largo, y además de dar información respecto a las características y descubrimiento de dichas piezas óseas, cuenta el supuesto origen del cadáver infantil. Los curadores enfatizan el aura misteriosa que

rodeaba el origen de los huesos, el que solo se resolvió gracias al testimonio del “señor teniente coronel Daniel Cruz Martínez” uno de los jefes de la sociedad explotadora de la Tierra del Fuego. La curatoría copia el testimonio del teniente, quien se refería a una fastuosa comida en uno de los hoteles de Punta Arenas, donde un buscador de oro comparó el costillar de cerdo que devoraba con el costillar de niño ona que había probado una vez. Según Cruz, el buscador justificó dicha acción por el hambre que azotaba a la expedición cuando ya no quedaban víveres disponibles (76-77).

Las dos piezas se complementan y construyen un relato en que la primera justifica y respalda a la segunda. El menú escueto del que se da cuenta en la primera pieza solo confirma el relato del buscador de oro en la segunda pieza. Esta sensación se ve favorecida por el vacío del inventario, por otros recuerdos desaparecidos que convierten esta parte de la exhibición en un montaje. Esa dinámica entre las piezas presentes y las desaparecidas, cuyos baches permiten construir en sí mismos nuevos sentido a la historia, materializan el carácter siempre incompleto del archivo, lo cual de inmediato construye un nuevo archivo en la mente del observador.

Aunque el lector ignorara la segunda numeración que acompaña las piezas al pie de página, en letra pequeña y que, como revisé más arriba, dan cuenta del orden de la exhibición y por tanto de los vacíos de esta, le sería imposible ignorar el “Espacio disponible para pieza sin numerar” hacia el final del libro. Esta página no está numerada a pesar de ubicarse entre la página 268 y 270 del libro, “no existe” en teoría, no tiene ninguno de los elementos informativos de la piezas que componen el libro; apenas cuenta con la frase que hace las veces de título en la parte superior, y una oración al centro de la página que reza “[espacio para horrores futuros]”. Me resulta interesante que dicha oración entre corchetes aparece, como casi todas las piezas del museo, contenida dentro de un recuadro blanco, cuando podría perfectamente estar más abajo. Esta parte de la novela imita el mismo acto de exhibir objetos al utilizar los elementos tipográficos y visuales que caracterizan

las piezas, nuevamente haciendo confluír el medio de la exhibición con el relato que construye la novela. Quizás esta imitación formal ayuda a recordar que, aquello en exposición, aquellas piezas “horrores” constituyen precisamente la colección del museo, y la información y notas que la encuadran no son, efectivamente, la “colección”,

Pienso que hay dos formas de entender esta pieza: primero. como dice literalmente allí, es un espacio vacío para horrores futuros, haciendo alusión a que la memoria de la Tierra del Fuego que se construye en la novela es una memoria de horrores. Esta pieza materializa el ciclo, aparentemente sin fin, de horrores cometidos a lo largo de toda la historia de la Patagonia, y la impunidad que gozan siempre los perpetradores. “El Museo de la Bruma” espera pacientemente nuevos desastres para añadir a su inventario.

Otra forma de entenderlo es desde la perspectiva del archivo y el carácter constantemente incompleto de este. Cuando aparece este vacío en la exposición se pone en evidencia que, además de los vacíos de los que da cuenta el segundo número de inventario ubicado a pie de página, la memoria de la Patagonia está sujeta a las decisiones de montaje por parte del poder arcóntico del museo. O al menos decisiones de archivo que apuntan a la memoria que se trata de construir en la exhibición parcial. En otras palabras, esta irrupción en medio de la exhibición da cuenta de la posibilidad real de que el relato sea complementado por información nueva. Incluso se puede pensar en la posibilidad de que el archivo del sea complementado por memorias y/recuerdos que la selección mnémica no dejó pasar en un primer momento. Esta posibilidad de un archivo en constante modificación y eternamente incompleto remite, nuevamente, a la propuesta teórica de Jaques Derrida.

Derrida plantea que, el mismo proceso de inscripción implícito en el archivo, produce el acontecimiento al mismo tiempo que lo registra (Nava 109). Los “archivos del mal” se refieren a

aquellos rastros de pasado hechos desaparecer del archivo pero que permanecen de modo latente bajo su superficie. Estas huellas que habitan el inconsciente de los archivos hacen perder cualquier certeza en recuperar el pasado “tal cual” sucedió. Aunque los hechos silenciados retornaran a la conciencia, como sucede en la “exhibición parcial” del Museo de la Bruma”, su regreso es otro distinto. Lo que pasa en esta parte de la novela es, por un lado, un recordatorio de que la Patagonia esta asediada por el horror; por otro lado, es la materialización del vacío del recuerdo, la posibilidad de una huella tangible de aquellas ausencias.

Esas últimas puestas en papel de las dificultades de la construcción de una exhibición temporal y de la colección en el orden en que aparecía en el museo permite entender la novela como un objeto intermedial en sí misma. Un objeto que toma elementos de la exposición museística entendida como medio de comunicación, en cuanto su principal objetivo es mostrar su colección al público; y el objeto libro, el medio de comunicación de una novela que se presta para dar cabida a este intento de recorrido museístico. La obra se ubica, nuevamente, en un *entre medio*, entre el medio del museo, de la exposición con sus paneles informativos, sus piezas rotuladas, numeradas, ordenadas y orientadas a cierto sentido por la nota curatorial; y la novela que permite la cabida de la ficción, el soporte del papel, y una fantasía que solo es posible dentro del maleable género novelístico.

CONCLUSIÓN

A lo largo de esta investigación trabajé con dos elementos que caracterizan *El museo de la bruma*. Por un lado, una propuesta mnémica de carácter doble -reivindicación y monumentalización de la memoria subterránea-, y por otro, un “hacer visible” dicha propuesta a partir de diversas estrategias intermediales. En este apartado pretendo hacer una breve recapitulación de mi análisis, dar cuenta de las conclusiones a las que llegué, y hacer notar cómo la noción de *entre medio* que introduje en el marco teórico atraviesa todo mi trabajo desde dos flancos principales: el trabajo mnémico particular que propone el texto -reunión de distintas memorias-, y la confluencia de diversos medios en el soporte libro.

Decidí abordar el análisis de esta novela desde las teorías en torno a la memoria, específicamente aquellas referentes a las disputas o luchas por la memoria colectiva (Jelin, Pollak, Stern). De este modo elaboré una propuesta mnémica para describir el trabajo de la memoria que reconozco en la novela. En mi propuesta parto desde los conceptos de memoria suelta y subterránea para definir aquellas memorias que pone en exposición la “exhibición parcial”, las cuales escapan de la historia oficial o “memoria emblemática (Stern). Pienso que estas memorias subterráneas son reivindicadas a través de la creación imaginaria de el “Museo de la Bruma” el que permite divulgarlas desde la autoridad implícita en cualquier institución museística. Para llegar a esta conclusión hice una contextualización de las memorias emblemática de Tierra del Fuego, y la contrasté con los trazos mnémicos que aparecen en las páginas de la novela.

Luego de haber definido esta reivindicación de las memorias subterráneas a través del museo, abordo la monumentalización de este proceso a través de la “exhibición parcial”. Tal y como se anuncia en la página dedicada al “panel”, la novela no es precisamente el “Museo de la

Bruma”, sino que trata de la “exhibición parcial” creada en honor a este, con aquellas piezas e información que pudo rescatarse luego de un sospechoso incendio que destruyó las instalaciones del museo. La motivación para reconstruir la antigua colección del museo nace del sello inescrutable impreso en la muestra por los antiguos curadores, es decir, precisamente del primer movimiento de reivindicación que logro reconocer. En este nuevo montaje de las piezas encontradas, se da cuenta de las problemáticas propias del concepto de archivo -la colección es precisamente el archivo del museo- y del “mal de archivo” y “archivos del mal” que propone Derrida.

Todas estas problemáticas propias de las memorias complejas que se abordan en la novela se hacen visibles a través del uso de estrategias intermediales, es decir la confluencia en un soporte de uno o más medios. Desde la propuesta reivindicativa del museo, hasta los problemas del archivo que se dejan traslucir en la “exhibición parcial”, todos ellos se materializan en el uso de imagen y texto dentro de las páginas de la novela. Esta confluencia de medios aparece desde la presencia “material” de ambos, hasta la imitación y evocación de las formas materiales del objeto aludido a través de la escritura. De este modo se hacen visibles los vacíos, las ausencias, las incongruencias, y el carácter horroroso y cíclico de la memoria magallánica.

En la “exhibición parcial” el intento por reconstruir una memoria particular, que en un primer momento también estuvo sometida al poder arcóntico del museo, vuelve a seleccionar unas u otras memoria, ya sea de forma intencional o casual. Debido a que lo que vemos es una recolección muy parcial de la colección original del museo faltan muchas piezas, y aquellas que sobreviven están incompletas, usualmente solo con los elementos informativos y cuadros en blanco que hacen *ver* la ausencia. Estas formas de mostrar la intermedialidad, de hacer confluir en el soporte del libro tanto escritura como imagen para construir una exhibición parcial cargada de

bachos y discontinuidades es una de las características más ricas de la novela. Pues toda su propuesta mnémica, que reinvierte y reinterpreta la historia magallánica queda contenida en formas de representación medial que habitan un *entre medio*.

Este carácter de *entre medio* que según mi parecer abarca la totalidad de la novela, es posible verlo desde el trabajo de memoria que se ubica entre una memoria subterránea relegada al silencio y olvido, y una memoria emblemática oficial, hasta el uso de imagen y texto para dar forma -de exposición museística- a la historia. En primer lugar, la novela construye una memoria nueva, que se ubica desde el momento de la exhibición de la colección original en las disputas públicas por la memoria, pero que, por su contenido, está alejada de la historia magallánica propuesta por el Estado y el gobierno regional. Además, la confluencia de diversos objetos y de recuerdos que proveen nuevas y diversas perspectivas en torno a los nudos convocantes de la historia de magallanes, abandonan la sensación de absolutos. Por ejemplo, en unas de las piezas analizadas en el segundo capítulo referente a los últimos días de Alexander MacLennan (Ghigliotto 285), el lector puede ver dos perspectivas disímiles respecto a un mismo sujeto. El llamado “chanchito colorado” fue un asesino de indígenas selk’nam, pero también fue un moribundo atormentado por la violencia que él mismo cometió. Ninguno de los dos relatos se opone al otro, no hay lógica binaria, hay una propuesta que se aventura a ir más allá de uno u otro relato. Se presenta un espacio para un archivo mnémico en constante construcción y destrucción.

Toda la exhibición transcurre en este *entre medio*, en un intersticio del que da cuenta incluso el color de las páginas, que no es blanco como suelen ser las páginas de los libros, sino de un gris claro -ni negro ni blanco-. Entre medio de los absolutos se encuentra la exhibición parcial del “Museo de la Bruma” que tampoco alcanza a ser una exhibición completa, pues aparece llena de ausencias y silencios. La intermedialidad aquí adquiere un nuevo sentido pues ya no refiere solo

a dos materialidades que aparecen en una superficie distinta, sino que puede entenderse como la misma confluencia de dos medios de comunicación, por un lado, la literatura en la forma del libro y del anunciarse como novela; por otro lado, la noción del museo y de la exposición como un medio de comunicación, que se caracteriza por dar a conocer, comunicar el archivo que constituye su colección museística.

El tono de la novela es brumoso, lleno de incongruencias e impresiones que le dan gran responsabilidad a la interpretación del lector. En toda la extensión de un relato que se ubica en el borde y más allá de límites territoriales, entre Chile y Argentina; geográficos, en las islas de Tierra del Fuego, entre tierra y mar; políticos, con habitantes de uno y otro lado del océano, chilenos y extranjeros, y con indígenas que no pretenden ser ni lo uno ni lo otro. Conflictos de tierras, genocidios que se repiten una y otra vez, en Argentina, en Alemania y en Chile, y pampa al sur del mundo germen del cono sur -en todos los sentidos posibles-.

El museo de la bruma se caracteriza por una sensación de realidad debido a la representación de una exhibición museística sin mediación aparente, que solo muestra al lector las fichas de las piezas recatadas que lograron exhibirse, y su referencia a una “historia real”. Esta historia está construida en la novela con trazas de ficción y realidad montadas sobre nudos convocantes reales: el genocidio selk’nam, la tranquila vida citadina del exgeneral nazi Walter Rauff, y en paralelo a esto, el uso de Isla Dawson como campo de concentración durante la dictadura de Pinochet en Chile. Pero esta sensación de realidad no se queda solamente en la historia que construye la novela, sino que, a través de la misma escritura de la obra, aquella reivindicación mnémica que hace el ficticio “Museo de la Bruma” se vuelve “real”. La literatura permite repensar la historia magallánica, aunque sea desde la ficción, pues la escritura de la novela y su circulación sitúan toda la propuesta mnémica inventada en nuestra realidad tangible.

BIBLIOGRAFÍA

Alberdi, Begoña. “Escribir la imagen: La literatura a través de la écfrasis”. *Literatura y Lingüística* 33 (2015): 17-38.

Ana Josefa Silva. “‘El museo de la Bruma’, la singular novela de Galo Ghigliotto”. Video clip online. *YouTube*. YouTube. 9 oct. 2019. Web. 21 sept. 2020.

Bhabba, Homi. “Introducción. Los lugares de la cultura”. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002. 17-39.

Carrillo, Jesús. “El museo como archivo”. *Artnodes* 10 (2010): 18-21.

Chapman, Anne. *Fin de un mundo. Los Selk'nam de Tierra del Fuego*. Buenos Aires: Vásquez Mazzini, 1989.

Chile para niños. “Pueblos australes de Chile”. Programa de Educación Rural de la División de Administración General. Ministerio de Educación. N.d. Web. 08 oct 2020.

Cinzano, Martin. “Espacio para horrores futuros: Sobre “El Museo de la Bruma”, de Galo Ghigliotto”. Re. de El museo de la bruma. *Raza cómica*. 23 sept. 2019. Revista online. Web. 22 sept. 2020.

Comperatore, Juan F. “Reseña de Galo Ghigliotto, El museo de la bruma, Laurel, 2019, 304 págs.”. Re. De El museo de la bruma. *Revista otra parte*. 27 feb. 2020. Revista online. Web. 22 sept. 2020

Cubillo Paniagua, Ruth. “La intermedialidad en el siglo XXI”. *Diálogos: Revista electrónica de historia* 14.2. (2013-14). 169-179. Web. 05 sept. 2020.

Currículum nacional. “Historia, geografía y ciencias sociales 2° básico “Unidad 2: Los pueblos originarios de Chile””. Unidad de currículum y evaluación. Ministerio de educación. N.d. Web. 08 oct 2020.

---. “Historia, geografía y ciencias sociales”. Unidad de Currículum y evaluación. Ministerio de educación. N.d. Web. 08 oct. 2020.

Derrida, Jacques, y Paco Vidarte. *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997.

G. Soto A. “Reseña de Galo Ghigliotto, El museo de la bruma, Laurel, 2019, 304 págs”. *Lo que leímos*. 19 jul. 2019. Página web. Web. 17 nov. 2020.

Gabrieloni, Ana Lía. “Imprecisiones a través de la bruma de un museo austral o el sublime paisaje de la memoria”. I Jornadas Nacionales “Espacios, afectos y nuevas formas de lo cotidiano. Debates teóricos y representación literarias. Buenos Aires. Marzo 2020.

Ghigliotto Galo. "Decidí borrararme totalmente, optar por la desaparición del autor". Valeria Tentoni. *Eterna Cadencia*. 27 ene. 2020. Blog. Web. 22 sept. 2020

---. *El museo de la bruma*. Santiago: Laurel, 2019.

---. “Galo Ghigliotto: ‘En mi país la dictadura todavía no ha terminado’”. Mónica López Ocón. *Tiempo Argentino*. 16 feb. 2020. Periódico online. Web. 22 sept. 2020.

Giordano, Alberto. “Alan Pauls y la “literatura expandida”. *Orbis Tertius* XXIV 29 e110 (2019).

Halbwachs, Maurice. “Memoria individual y memoria colectiva” en: *Estudios, Centro de Estudios Avanzados-UNC* 16 (2005): 163-187.

Hall, Stuart. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Trad. Elías Sevilla Casas. Londres: Sage Publications, 1997. 13-74.

Harambour. “Los prohombres y los extintos”. *Cuadernos de historia* 48 (2018): 57-88.

Henríquez, Tomás. “La historia de un museo quemado: Del genocidio indígena, al genocidio nazi, al genocidio chileno”. Re. de El museo de la bruma. *El desconcierto*. 20 feb. 2020. Periódico online. Web. 22 sept. 2020.

ICOM. “Definición de museo”. ICOM. N.d. Web. 21 oct. 2020.

Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.

Juanpere, Paula. “Del arte expandido a la literatura expandida. Una aproximación a la posibilidad de la expansión de lo literario en las artes visuales contemporáneas”. *452°F* 19 (2018): 102-113.

Kozak, Claudia. “Literatura expandida en el dominio digital”. *El taco en la brea* 4.6 (2017) 220-245.

Le Goff, Jacques. “Documento Monumento” en *El orden de la memoria*. Barcelona: Paidós, 1991. 227-239.

León, Aurora. *El museo: teoría, praxis y utopía*. Madrid: Cátedra, 1995.

Ludmer, Josefina. “Literaturas postautónomas 2.0”. *Propuesta Educativa* 32 (2009):41-45.

Marchante, José Luis. *Menéndez, rey de la Patagonia*. Santiago: Catalonia, 2014.

- Martinic, Mateo. *Menéndez y Braun. Prohombres Patagónicos*. Punta Arenas: Universidad de Magallanes, 2001.
- . “Reseña de “Menéndez, rey de la Patagonia. Por José Luis Marchante, Santiago, Catalonia, 2014”, *Magallania* 43.1 (2015): 328-330.
- . *Síntesis de tierra y gentes*. Buenos Aires: Francisco de Aguirre, 1972.
- Memoria Chilena. *Colonización de Magallanes (1843-1943)*. Biblioteca Nacional Digital. S.d. Web. 21 oct. 2020.
- . *Periodismo de oposición (1976-1989)*. Biblioteca Nacional Digital. S.d. Web. 03. dic. 2020.
- Mitchell. *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal, 2009.
- Molina, Walter. “Identidad Regional en Magallanes, sus Expresiones Simbólicas y Territoriales”. *Magallania* 39.1.(2011): 59-69.
- Montealegre, Jorge. “Construcción social de la memoria: presencia del imaginario del holocausto en testimonios latinoamericanos”. *Alpha* 36 (2013):119-134.
- Morales, José et al. “La conformación del Estado-nación en Chile”. *Historia, geografía y ciencias sociales*. 1° medio. Santiago: Santillana, 2019. 108-31.
- Muñoz Varela, Josefina. “La Estremecedora Presencia de La Ausencia” reseña de Galo Ghigliotto, *El museo de la bruma*, Laurel, 2019, 304 págs”. *Letras de Chile*. 17 ene. 2020. Revista online. Web. 17 nov. 2020.
- Muñoz, Manuel et al. “La influencia de la colocación de elementos informativos de una exposición sobre la atención a los mismos”. *Boletín de la ANABAD* 43. 3-4 (1993):199-208

Nava Murcia, Ricardo. "El mal de archivo en la escritura de la historia." *Historia y grafía* 38 (2012): 95-126.

Nora, Pierre, and Astrid Erll. *Les lieux de mémoire*. Vol. 3. Paris: Gallimard, 1997.

Pimentel, Luz Aurora. "Écfrasis y lecturas iconotextuales." *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada* IV, División de Estudios de Posgrado, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM (2003): 205-215.

Polanco, Jorge. "Archivo y miseria" Re. de El museo de la bruma. 11 feb. 2020. *Santiago*. Revista online. Web. 17 nov, 2020.

Pollak, Michael. "Memoria, olvido, silencio." *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. Buenos Aires: Al margen, 2006. 17-31.

Prieto, Julio. "El concepto de intermedialidad: una reflexión histórico-crítica". *Pasavento. Revista de estudios hispánicos* V.1. (2017). 7-18. Web. 05 sept.2020

Qué leo Forestal. "Charlando en el forestal: El museo de la Bruma". Video clip online. *YouTube*. YouTube. 15 oct. 2019. Web. 21 sept. 2020.

Rosero, Karla. "Arte y política en exhibición Análisis museográfico de la exposición anual 2015 "solidaridad y resistencia (1971-1990)" del Museo de la solidaridad Salvador Allende". Tesis. Universidad de Chile. Facultad de Artes, 2015.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo Pasado. Cultura de la Memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

Schmitter, Gianna.” Estrategias intermediales en literaturas ultracontemporáneas de América Latina: Hacia una TransLiteratura”. Tesis. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2019.

Schwenke, Gonzalo. “Critica libro: "El Museo de la Bruma", Chile espeluznante”. *El mostrador*. 25 ago. 2020. Periódico online. Web. 22 sept 2020.

SINIA. *Pueblos indígenas*. Ministerio del medio ambiente. N.d. Web. 22 oct. 2020.

Stern, Steve. "De la memoria suelta a la memoria emblemática: hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile, 1973-1998)." *Memoria para un nuevo siglo: Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX* (2000): 11-33.

Suarez, Rodrigo. “Mateo Martinic y Francisco Coloane: La construcción de una identidad regional en Magallanes”. *Cyber Humanitatis* 23 (2002). Web. 21 oct 2020.

Szurmuk, Mónica, et al. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. 1a. ed. México: Instituto Mora, 2009.

Urizar, Gabriela. Museo nacional. Construir, representar, educar y divulgar las ciencias naturales en Chile (1813-1929). Tesis. Universitat de Barcelona, 2016.

Wolf, Werner. "(Inter)mediality and the Study of Literature." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 13.3 (2011) s.p. Trad. María Fernanda Piderit.