



Usos de las imágenes de los espíritus del Hain Selk'nam desde 1980 hasta el presente: imaginarios y discursos étnicos

Memoria para optar al Título de Antropóloga Social

**Estudiante: María Jesús Contador Recabarren
Profesor guía: André Menard Poupin**

Santiago, mayo 2022

I

Sic transit gloria mundi, y las miserias
también son transitorias –las frecuentes
desgracias y la muerte de las fuentes
que se secan –el pasto de las eras
se estraga –y en las ferias
de los vivientes danzan calaveras.

Los muertos sufren calambres, pruritos
y otros males. Nadie hay para atenderlos.
Están en el hotel deshabitado
que se llama Ataúd. Es un estado
sin parangón. Los acucian los hielos,
pero son insensibles y ríen con sus rictus.

Ex –hombre con caras de tiza
metidos en cajas que se abren
como los tarros de hojalata,
decid: cómo es ese otro mundo.
Es inmundo.
Propio para la rata.
Se sufren hambres.
No digáis más, que el corazón se triza.

“Aiai, aai”, siempre habremos de morir,
somos tan transitorios como las flores,
como los perros, e iremos a dar
a los montones excrementicios o a los hoyos
de donde no se sale aplastados por un dedo
pulgar. Así se cesa.

“No dudo de Dios, no: dudo de mí.”
“Un mundo que es una carroña fofa”
hizo de mí esta baja estofa,
esta calaña, esta ralea, y -
y lo que es peor, me gobernó el gusano.
No tengo un solo hueso sano.
“Fétidas de miseria” mis heridas
que ya no quiero llamar mías (miasmas)

De qué les sirve la poesía.

Ni siquiera la leen.
Creen que es mariposas
Efímeras. Sentados en sus comités
arrellanados en sus fosas
cómodos cuidan sus hidropesías (...)

Armando Uribe en *Los Ataúdes* (1999, p. 25)

Una serie de coincidencias me hizo sentir que la realidad bailaba conmigo y yo con ella. Primero ese seminario penca sobre pueblos originarios y ese profesor rabioso diciendo que no había nada parecido a los llamados indios diaguitas. Es todo un invento, una mentira que ha durado demasiado, dijo. Explicó que el cerebro humano siente la necesidad de llenar los vacíos, y que no necesariamente los llena con la verdad. Nuestra mente no busca la verdad, dijo, nuestra mente busca sobrevivir. En este caso, sobrevivir a la culpa, sobrevivir a la orfandad, dijo. Haber creído en la existencia de esos indios, en las detalladas descripciones sobre sus formas de vida y creencias, era una lección importante para comprender cómo la mayoría de lo que creemos es una ilusión, algo demasiado parecido a un delirio, al horror que tenemos al vacío, la duda o la culpa. La memoria está siempre deformada, es una especie de sueño, o una pesadilla, dijo. Esos indios fueron asesinados lentamente, exterminados, sin que nadie supiera bien quiénes eran. Con ellos sus dioses y sus dialectos. Nosotros no somos los criminales, pero nuestros antepasados sí, dijo. Estamos manchados, dijo. Todo fue muy raro, patético, el tipo parecía borracho, inspiraba pena. Igual me dejó pensando.

Cristián Geisse en *El gallo negro* (2017, p. 290-291)

En las paredes de estas cavernas [los pasajes] prolifera la mercancía como una flora inmemorial que experimenta, como el tejido ulceroso, las más irregulares conexiones. Un mundo de secretas afinidades: palmera y plumero, secador y Venus de Milo, prótesis y portacartas se encuentran aquí de nuevo, como tras una larga separación. Yace al acecho la odalisca junto al tintero, las adoradoras alzan ceniceros como platillos de ofrendas. Estos escaparates son un jeroglífico [...].

Walter Benjamin en *Libro de los pasajes* (2005, p. 866)

Agradezco a mi profesor guía, André Menard, por sus comentarios, correcciones, ideas, tiempo, paciencia e interés. Pero por sobre todo, por sus textos y sus clases, que influyeron profundamente en mi fascinación por esta disciplina.

Agradezco a mis queridas amigas Florencia y Beatriz. A la primera por llamarme a mi teléfono de casa constantemente para saber de mi cuando, inubicable y obsesionada por esta memoria, dejé de responder casi cualquier medio de contacto. A la segunda, por sus sugerencias y revisiones aterrizadas y concretas, un poco como ella.

Agradezco a mi mamá, por escucharme una y otra vez y dejarme leerle tantas veces párrafos e ideas incomprensibles hasta para mí.

Agradezco a mis perritos; Churri, Shaggy, Chulito, Chokita y Canelo por su compañía tan fiel. Últimamente, la más fiel de todas.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	4
RESUMEN	7
1. INTRODUCCIÓN.....	8
2. PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN	11
2.1 Antecedentes	11
Contexto fotográfico fueguino	11
Las fotografías del Hain.....	12
Los espíritus del Hain: motivos y diseños	14
Difusión y circulación de las imágenes del Hain	21
2.2 Planteamiento del problema	24
2.3 Metodología.....	25
Abordar el problema y sus objetivos: búsqueda y selección de casos	25
Corpus de imágenes	27
Corpus de archivos y discursos verbales	28
Categorización y análisis de la información	29
3. EL PROBLEMA DE LA IMAGEN	32
3.1 La imagen étnica.....	33
3.2 El deseo y la virulencia	35
3.3 Soportes, series y abstracciones.....	61

4. EL PROBLEMA DE LA IDENTIDAD ÉTNICA: TIPOLOGÍA DEL SUJETO INDÍGENA-SELK’NAM EN LA ACTUALIDAD	88
4.1 Las imágenes del Hain como expresión de la primitividad artística.....	89
4.2 Las imágenes del Hain y lo sobrenatural, místico, secreto, monstruoso y ctónico	95
4.3 Las imágenes del Hain y la identidad nacional	122
4.4 Los Selk’nam de antes y los Selk’nam de la actualidad: la organización de los descendientes y la aprehensión de su identidad.....	134
5. EL PROBLEMA DE LA PROPIEDAD INDÍGENA Y LA MERCANCÍA ÉTNICA	141
5.1 Las imágenes del Hain como mercancía.....	141
5.2 Las imágenes del Hain y la propiedad intelectual indígena en el mundo de la etnomercancía	147
6. CONCLUSIONES, COMENTARIOS FINALES.....	163
7. REFERENCIAS.....	167
8. REFERENCIAS DE LAS IMÁGENES	181

RESUMEN

La presente investigación consiste en un estudio visual y discursivo de los usos de las fotografías del Hain Selk'nam (tomadas por Gusinde en 1923) desde los años ochenta hasta la actualidad. A partir del análisis de 34 casos de usos de las imágenes, provenientes en su mayoría de Chile aunque no exclusivamente, se identifican y describen diferentes discursos visuales e imaginarios sobre lo indígena, específicamente sobre lo Selk'nam. Estos discursos e imaginarios se desprenden tanto en la producción y justificación de los respectivos casos de utilizaciones, como en su posterior circulación, discusión e interpelación por parte de otros actores, entre ellos, las organizaciones Selk'nam contemporáneas. De esta forma, se esbozan tres problemas fundamentales asociados al uso de las imágenes del Hain; el problema de la imagen, vinculado a los elementos visuales repetitivos que representan y evocan modelos concretos para tratar la diferencia étnica; el problema de la identidad (étnica), que remite a los diferentes imaginarios que se construyen sobre lo indígena y lo Selk'nam en los sucesivos usos de las imágenes y, finalmente, el problema de la propiedad (indígena), que trata los discursos sobre la propiedad de las imágenes en las disputas sobre sus usos, la regulación de los objetos étnicos y los modelos de gestión de la etnicidad que se inscriben en la etnomercancía. Para llevar a cabo este estudio, se revisaron archivos e imágenes provenientes de diferentes fuentes, pero en su mayoría, disponibles en internet.

Palabras clave: fotografías del Hain, Selk'nam, imágenes, imaginarios étnicos, propiedad cultural

1. Introducción

Los estudios en torno a los imaginarios indígenas, o bien, relacionados con las múltiples construcciones sociales del ser/sujeto indígena, presentan un gran potencial para comprender y problematizar los diferentes procesos políticos y sociales que se despliegan en los territorios que presentan diversidad cultural. Evidentemente *lo indígena* como categoría social no ha sido siempre igual, y, por lo tanto, el conjunto de elementos y sentidos sociales que hacen hoy posible su inserción como actor político relevante es rastreado históricamente. En este sentido, incluso la noción misma que hace referencia a la diversidad en términos culturales corresponde a un imaginario concreto, proveniente de discursos etnológicos e institucionales emergentes en la primera mitad del S. XX. A partir de ese momento, *los indígenas* se comienzan a percibir como sujetos claves en el espectro de la diferencia cultural: previos a la constitución de los Estado-Nación modernos, son caracterizados como personas-comunidades sostenedoras de vínculos “espirituales” con los elementos delimitados como parte de su uso y propiedad (Asamblea general de la ONU, 2007).

En este sentido, los imaginarios científicos, y posteriormente, jurídicos e institucionales, comenzarán a articular discursos para justificar el control y la autonomía legal de los indígenas sobre sus territorios en función de conceptos siempre ambiguos y homogeneizantes; tales como la calidad espiritual, étnica, tradicional, ancestral, milenaria, entre otros, constituyéndose así una identidad indígena unívoca pero paradójicamente inaprehensible. En la actualidad, aquellas formas de categorización de la indigeneidad se han impregnado en los discursos populares e incluso, como ha señalado Sahlins (2011) “los pueblos –y no sólo aquellos con poder– desean la cultura y a menudo la desean precisamente de la forma delimitada, objetivada, esencializada y eterna, que la mayoría de nosotros rechazamos ahora” (p. 297). Particularmente en un contexto en el que la demarcación de la diferencia ‘étnica’ a través de la idea de la raza ha desaparecido: lo racial, es decir, aquello que ayer fue un claro dispositivo científico y político de ordenación y gestión de las diferencias humanas, hoy tiene un correlato incompleto, flotante, ineficaz en la captación de la alteridad como una totalidad estrictamente perceptible (Menard, 2012).

Ahora bien, en aquellos países en que los marcos legales aún no han otorgado amplias facultades y autonomías territoriales y políticas a los sujetos indígenas, o lo han hecho de manera muy limitada, como en el caso de Chile, su caracterización y construcción social es aún más compleja, inaprehensible y multivariante. En nuestro país, el *ser indígena* -aunque sería más preciso decir *los seres*- se ha erguido desde diversas dimensiones sociales -científicas, artísticas, institucionales, públicas, económicas y “populares”- generando, por consiguiente, múltiples imaginarios étnicos que conviven y a su vez construyen diferentes sentidos de realidad, a veces más influyentes y vigorosos que los mismos pueblos que representan.

El caso del pueblo Selk'nam es paradigmático en cuanto a cómo ha sido profundamente construido por los imaginarios que rondan en la sociedad no especializada, en particular aquellos de origen visual. A medio camino entre la fuerte impresión causada por el discurso de su extinción y el interés popular que han generado sus expresiones corporales/visuales en torno a lo espiritual, ritual y

secreto (Chapman, 2009) “lo Selk’nam” se ha constituido como un fuerte imaginario étnico: “las pinturas corporales se usan como íconos de alteridad de valor histórico antropológico proyectando una imagen prehistórica o étnica de una región que convoca desde diferentes lugares del mundo a múltiples turistas (...)” (Palma, 2014:351). De esta forma, a lo largo de los años y particularmente en las últimas cuatro décadas, las famosas fotografías del Hain Selk’nam (y Haush) tomadas por Martin Gusinde en 1923 se han hecho profundamente influyentes en los imaginarios visuales chilenos y argentinos, aunque sobre todo en los primeros.

En este sentido, más allá de las construcciones científicas, etnológicas e históricas sobre los Selk’nam (Bridges, 1948; Gusinde, 1982; Chapman, 2007), que sin duda constituyen una fuente valiosa de información e interpretación sobre otras formas de vida, son las imágenes aquellas que se han vuelto protagonistas en la realidad social y el mundo popular. Tanto así que, como plantea Marisol Palma (2014), estas “se tienden a descontextualizar del relato articulándose en nuevos soportes y discursos sobre etnicidad, etnohistoria, identidad, arte, cultura y fotografía, entre otros.” (p. 338). De esta forma, las fotografías del Hain y su proliferación visual en diferentes soportes, con sus consiguientes adaptaciones, reconstrucciones y en definitiva, nuevos usos, constituyen imaginarios étnicos sobre lo Selk’nam, impregnando las comunicaciones sociales de discursos, sentidos, usos y nuevas formas de apropiación casi cien años después de su contexto de producción.

Tomando en cuenta lo anterior, la presente investigación consiste en un estudio visual y discursivo de los usos de las imágenes de Hain a partir de los años 80’. Esto implica, por cierto, adentrarse en la exploración de los imaginarios étnicos -o las múltiples construcciones sociales del sujeto indígena Selk’nam- que se gestan en el uso, la interpretación y la reconstrucción de las imágenes del Hain. En este sentido, el objetivo general del estudio es describir y comparar los usos de las fotografías de los espíritus del Hain a partir de la fecha señalada anteriormente, dando cuenta de los discursos que se inscriben en los respectivos usos. Así, los objetivos específicos que pretenden acercarnos al problema general son: 1) Identificar y clasificar los usos de las fotografías del Hain posteriores a la década de los 80’, 2) Caracterizar discursos que acompañen y justifiquen los usos de las imágenes del Hain posteriores a la década de los 80’ y 3) Identificar y describir los discursos que problematizan los usos de las imágenes del Hain posteriores a la década de los 80’.

Para realizar el estudio visual y discursivo de los usos de las imágenes, tomando en cuenta los objetivos de la investigación, se seleccionaron 37 casos de usos de las imágenes del Hain que fueron categorizados a través de un corpus de imágenes y otro de archivos discursivos (verbales). En el caso de los registros visuales, se revisaron 150 imágenes asociadas a los 37 casos de estudio. Se elaboraron fichas generales y técnicas que permitieron reconocer ciertos discursos visuales y dar cuenta de continuidades estilísticas, temporales y de autoría. En el corpus de archivos discursivos (verbales) se exploraron 71 archivos asociados a los casos de estudio. En cada uno de estos se identificaron diferentes ejes temáticos asociados a imaginarios específicos sobre lo Selk’nam. Además, se hizo una separación entre los registros que acompañan o explican los usos y aquellos que los comentan, interpelan y, en definitiva, problematizan. De esta forma, en el caso de los primeros, los ejes temáticos identificados se asociaron con diferentes imaginarios sobre lo étnico y

sobre lo Selk'nam. Por otro lado, en el caso de los archivos que comentan, interpelan y problematizan los usos de las imágenes, se distinguieron discursos asociados a la propiedad intelectual indígena, el patrimonio, los objetos étnicos y la mercantilización de la 'cultura'. Finalmente, para el análisis final se consideraron 34 de los 37 casos seleccionados y categorizados en un principio y 107 imágenes.

A partir de la información recabada, las categorizaciones y por cierto, las diferentes reflexiones teóricas sobre la imágenes étnicas, agenciales y votivas (Alvarado, 2013; Mitchell, 2017; Didi-Huberman, 2013) la memética (Blackmore et al, 2000), la identidad indígena, la mercancía cultural, el destino de los objetos étnicos y la propiedad cultural (Benhabib, 2002; Greene, 2006; Mezey, 2007; Comaroff, 2011; Menard 2012; Forsyth, 2015; Reid, 2018, etcétera), entre otras, se establecieron tres problemas claves sobre los que se erige nuestro estudio sobre el uso de las imágenes del Hain y los discursos asociados. Estos son: el problema de la imagen, asociado a la proliferación descontrolada de usos, a los aspectos visuales repetitivos y los imaginarios que estos evocan; el problema de la identidad étnica, vinculado a los discursos e imaginarios sobre lo Selk'nam; y, finalmente, el problema de la propiedad étnica, que se expresa en las disputas que existen en torno a los usos de las imágenes y los discursos sobre la propiedad intelectual indígena, refiriéndonos, finalmente, a los procesos contemporáneos de gestión de la etnicidad.

De esta forma, nuestra investigación busca abrir la posibilidad de problematizar ciertos imaginarios de representación étnica, a la vez que dar cuenta de determinados procesos políticos de gestión de la etnicidad a nivel país a partir del estudio de los usos de las imágenes del Hain y los diferentes discursos, imaginarios y, finalmente, prácticas políticas que se asocian a estos usos.

2. Problema de Investigación

2. 1 Antecedentes

Contexto fotográfico Fueguino

Cómo ha planteado Margarita Alvarado (2013) la construcción estética y visual del sujeto Fueguino estuvo enmarcada en un contexto más amplio de profesionalización de las ciencias sociales, particularmente de la etnología en su estudio de los pueblos colonizados. En este sentido, la producción fotográfica fue una actividad predilecta para organizar y sustentar discursos científicos de visualización de la otredad. Así, este tipo de inscripciones operaron como una manera concreta de mostrar a los pueblos indígenas en su singularidad radical y su posición en un mundo cuya rápida transformación producto de los procesos de consolidación territorial de las naciones (en este caso Chile y Argentina) estaba causando estragos de manera irremediable.

De esta forma, la fotografía como registro de la “realidad” se erige como un documento que alimenta y construye imaginarios: “el capítulo fundante de la fotografía de los pueblos indígenas respondió a la historia de la angustia de un hombre blanco que en contacto con esos pueblos, comenzaba a sospechar que su sombra no le devolvería ya su exacto perfil en un nuevo territorio” (Masotta, 2011, p. 17). Sin duda, no deja de llamar la atención la compleja relación que se gesta en la aspiración de captar una realidad natural, previa al contacto colonizador, mediante un artefacto -la máquina fotográfica- que opera a través de la artificialidad, la abstracción y la disposición intencional de los objetos y los sujetos que se busca inmortalizar.

No son pocas las investigaciones (Fiore, 2004a; Alvarado, 2013; Fiore y Varela, 2013; Maturana, 2013; Palma, 2014, entre otros) que han atendido los mecanismos y disposiciones mediante los cuales los fotógrafos pudieron obtener, de manera más o menos intencionada, las imágenes que buscaban en *los otros* del extremo sur. En este escenario, se desplegaron diferentes estrategias para vincular indumentaria y etnicidad. Por ejemplo, a través de los ángulos de toma y encuadre y los múltiples procesos de vestidura, investidura y despojo. Lo anterior con el propósito, por cierto, de producir sujetos históricos (Alvarado, 2013). Por lo mismo, es de hecho posible distinguir tipos ideales de Fueguinos. Fueguinos salvajes, Fueguinos cazadores, Fueguinos en los cimientos de la evolución humana y, por cierto, Fueguinos que conmueven profundamente pues se les retrata en actividades que parecen escapar a su estatus evolutivo; actividades artísticas y “complejas”. Emotivas y no-utilitarias¹.

En cada uno de esos escenarios se intenta disimular la compleja condición de ser “nativo” y estar fuera del tiempo y del espacio (Masotta, 2011). Tanto porque los ‘modelos’ son capturados por una herramienta y máquina que los inmortaliza, aísla e idealiza, como porque, paralelamente, eran despojados de su territorio habitual, y en consecuencia, de alguna manera, ‘desnativizados’. Hay,

¹ No obstante, las apreciaciones sobre la pintura corporal no siempre fueron positivas. Véase el trabajo de Fiore (2004b).

en este tipo de fotografías entonces, una compleja relación entre naturalización, inmortalidad y despojo. Tal vez sea justamente esta cualidad contradictoria presente en la fotografía étnica la que ha convertido a ciertas imágenes en algo tan atractivo en distintos sectores de la sociedad a lo largo de los años.

Con relación a estos procesos de mediación e investidura fotográfica, no resulta extraño que si nos detenemos visualmente en uno de los 'modelos de cazadores', como señala Alvarado (2013), nos demos cuenta de que "bajo su indumentaria de "salvaje" se asoma la pretina de un pantalón occidental. En un acto de vestidura, se le ha despojado de su atuendo de 'hombre civilizado' para revestirlo como nativo" (p. 30). Situaciones de este tipo no son extrañas en la fotografía Fueguina y sin duda nos hablan de la relevancia que tuvo la mediación de los fotógrafos en la inscripción de una indigeneidad prístina e higieniza. También de las paradojas que se presentan al pretender extraer una imagen pre-moderna a partir de una tecnología moderna, con actores que posan y demandan su espacio en la artificialidad.

Sobre esto último, es relevante destacar que, no obstante la fotografía fuese -en este contexto- una herramienta al servicio del fotógrafo, y con esto, del "hombre blanco", hay intereses de los propios fotografiados presentes en ella. Fiore (2013) ha señalado reiteradamente la multiplicidad de agentes y valores en juego en esta clase de registros fotográficos. En este sentido, es importante entender la producción fotográfica como un proceso de negociación y de doble sesgo, en el que cada sujeto selecciona aquellos aspectos que quiere destacar y evidentemente, evita o desecha aquellos que no quiere que sean mostrados. En el caso de los fotógrafos es bastante patente. En el de los fotografiados es menos claro pero también porque muchas veces ha sido ignorado (Fiore, 2013). En este sentido, la fotografía no se les apareció a los pueblos fueguinos, y en especial a los Selk'nam, como una técnica neutral. Por el contrario, fue reconocida como un procedimiento que implicaba consecuencias específicas para la vida social, en algunos casos consecuencias negativas. Bien conocido es el episodio en que Martin Gusinde recibió profundas represalias por intentar fotografiar a un hombre Selk'nam vistiéndose para el Hain (Gusinde, 1982: 868) pues se conocía la amenaza que la difusión de esta fotografía podría haber representado para el "secreto".

De esta manera, las fotografías fueguinas y étnicas en general, además de mantener un doble sesgo y en realidad, a partir de este mismo, se nos presentan como un doble objeto de conocimiento. En este sentido, no solo nos permiten conocer aspectos de la vida material de los pueblos fotografiados, sino que también de quienes se encargaron de retratarlos. Son "fotografías culturales" pues intentan dar cuenta de la cultura de un grupo, pero en este mismo proceso de búsqueda/instalación de un horizonte étnico específico, a través de procedimientos concretos, muestran aspectos propios de la cultura del antropólogo o fotógrafo. O, como diría Maturana (2013), es un tipo de fotografía "doblemente etnográfica" (p. 49).

Las fotografías del Hain

Las famosas fotografías a las que hacemos referencia cuando hablamos de las imágenes del Hain son aquellas producidas por Martin Gusinde entre mayo y junio de 1923 (Palma, 2014), correspondientes al archivo de registros de la ceremonia secreta de iniciación masculina Selk'nam y Haush (Chapman, 2017)², el Hain, en el marco de sus estudios etnográficos en el extremo sur de Chile. Estos registros visuales, elaborados por el sacerdote y etnólogo alemán, emergen en un contexto etnológico que estaba guiado por el paradigma de la extinción y el rescate de elementos auténticos y puros de los pueblos aborígenes, que, como hemos dicho, pudiesen dar cuenta de la *realidad* previa a las marcas de la colonización (Palma, 2014). En ese sentido, las fotografías se constituyen como un mecanismo para capturar la diversidad 'étnica' antes de su desaparición, particularmente producto de la 'homogeneización' y 'aculturación'.

En este escenario, para Gusinde los Selk'nam figuraron como una raza bella y exótica, misteriosa y primitiva, y sin duda más evolucionada que sus vecinos Kawésqar y Yaganes. Se plantea así el relato de un salvajismo idílico que está destinado a caer en la precariedad cultural, abandonando lentamente su posición de cimiento de la humanidad. Por cierto, este modelo de observación debe entenderse en un marco teórico general que empezaba a experimentar el paso de un paradigma racial a uno del tipo cultural (Menard, 2012). Esto explica, en parte, la admiración que este contacto generó en Gusinde (Palma, 2014). Por otro lado, si bien la fascinación y curiosidad que despertó el Hain fue compartida por múltiples cronistas, historiadores y etnólogos del S. XIX y principios del S. XX, es Gusinde quién, de manera notable, logra armar la puesta en escena fotográfica que inmortalizaría a las imágenes de los espíritus de esta ceremonia por siempre.

El gran despliegue y la posibilidad de generar estas producciones visuales se da en un contexto de negociación, agencia e invención por parte de ambos sujetos -fotógrafo y fotografiados-. Sobre todo considerando que esta ceremonia no se practicaba hace casi 30 años (Palma, 2014) y que el grupo Selk'nam estudiado estaba lejos de representar el imaginario del indígena sin contacto previo. De hecho, en ese entonces, utilizaban casi solo ropa europea y la pintura corporal estaba prácticamente dejada de lado (Palma, 2014). En este sentido, los retratos del Hain presentan una estética singular en su composición fotográfica; hay una disposición específica de personajes, escenarios y parafernalias concretas que expresan un *motivo indígena*, es decir, una construcción del sujeto. Esto se refleja en los desnudos, los adornos, las pinturas corporales y los artefactos culturales que se les añade, transformándose en una puesta en escena que se establece como referente fundamental de la identidad étnica del grupo (Alvarado y Giordano, 2007). Así mismo, las fotografías, con énfasis en el cuerpo humano y sus disposiciones exóticas, vendrían a reemplazar la ausencia de la cultura material concreta (Palma, 2014) cuya tarea era ilustrar y condensar la identidad étnica intangible.

Maturana (2013) ha señalado que el interés de Gusinde por capturar las creencias y rituales de los Selk'nam se vio enfrentada a la drástica disminución de la población, y, por tanto, a la supuesta pérdida de las tradiciones. De ahí que el etnólogo realizara frecuentemente recreaciones o puestas

² Es importante mencionar que, como plantea Chapman (2017), Gusinde no habría hecho una distinción muy precisa entre los Selk'nam y Haush. Más bien, los habría tomado como dos variantes de un mismo pueblo.

en escena, con el propósito de reproducir el pasado o bien, aquello que estaba en vías a extinguirse. En efecto, gran parte de las *puestas en escena Selk'nam* articuladas por Gusinde parecen provenir de imaginarios que circulaban en la época; como aquellas fotografías de Nordenskjöld en 1905, Wellington en 1907-1908 y Carlos Gallardo en 1910 (Maturana, 2013:57). Pero esta popularidad y circulación de ciertas poses fueguinas no se aplica enteramente a las fotografías del Hain. Especialmente porque estas últimas prácticamente no habían sido retratadas. De hecho, las pocas fotografías del Hain previas a las producidas por Gusinde se vieron implicadas en curiosos y complejos procesos de producción. Hay que tener en consideración que obtener imágenes de este acontecimiento era poco probable, sobre todo considerando que la pintura corporal fue una de las primeras prácticas prohibidas por los misioneros (Palma, 2014) y que la ceremonia era de carácter privado y se realizaba en lugares alejados.

Lucas Bridges (1948) fotografió grupos Selk'nam (que él denominó Onas) en la última fase de la misión Ushuaia, específicamente en 1903. Estas corresponden a los archivos visuales más tempranos del Hain. Durante los mismos años, otros fotógrafos se interesaron en el registro de alteridades culturales y corporales, en ocasiones, llevando estas pretensiones hasta el extremo. Tal es el caso de Carlos Gallardo, quién habría tomado fotografías de supuestos "Selk'nam" en su paso por Haberton, dibujando la pintura encima de la imagen, cortando y retrabajando los originales. Por cierto, con la intención de recrear su ficción general sobre las "razas salvajes" (Gallardo, 1910; Palma, 2014).

Ahora bien, volviendo a las fotografías de Gusinde, la serie que retrata a los espíritus del Hain es bastante completa, a pesar de que no existe ninguna que muestre el proceso de producción de las pinturas corporales, a diferencia del caso Yámana (Fiore, 2004a). Si recordamos la anécdota que arriesgó la vida de Gusinde, se hace evidente que esto no fue accidental, desinterés o descuido del etnólogo. En este caso, el sesgo proviene de los intereses de los propios Selk'nam fotografiados.

Los espíritus del Hain: motivos y diseños

Cómo se ha mencionado, el Hain, ceremonia de iniciación masculina a la adultez Selk'nam y Haush, fue observado por Lucas Bridges, y posteriormente por Martin Gusinde. Hubo también un misionero salesiano, Belza, quién supuestamente lo habría presenciado en 1914 (Fiore, 2005). Anne Chapman (1982) nunca pudo observar la ceremonia, no obstante, agregó información importante a partir de extensas entrevistas a personas pertenecientes a este pueblo.

Durante el transcurso del Hain, se presentaron una serie de espíritus masculinos y femeninos. Gusinde fotografió un total de 8 espíritus en el Hain de 1923, sin contar las diferentes representaciones que se hacían en el caso de algunos, lo que explica que hayan más fotografías de un mismo espíritu que tiene diseños distintos -por ejemplo, en el caso de los Shoort, se presentaron los 7 Shoort principales y al menos 9 subordinados (Chapman, 2017). Lo mismo ocurre el caso de Koshménk y Matan-. En su investigación, Fiore (2005) identificó 14 pinturas corporales. Posteriormente, Anne Chapman (2017) se encargó de categorizar y caracterizar a cada espíritu, su

diseño específico, personalidad y circunstancia de aparición, integrando la información proporcionada por Gusinde (1982) con la que ella misma pudo recopilar de las memorias de los descendientes con los que trabajó. Por cierto, no todos los espíritus fueron fotografiados por Gusinde y no todos los espíritus fueron representados mediante la personificación. A continuación presentamos la lista total de los espíritus del Hain de los que se tiene conocimiento, independiente de su registro fotográfico o de su personificación en 1923³:

1. Los 7 Shoort principales; Shenu (viento) Shoort del oeste, Telil (flamenco) Shoort del norte, Keyáishk (corcomorán) Shoort del noreste, Páhuil (de origen Haush, por lo que se desconoce su significado) Shoort del este, Wechúsh (de origen Haush, por lo que se desconoce su significado) Shoort del sudeste, Shéit (lechuza) Shoort del sur y Joichik (de origen Haush, por lo que se desconoce su significado) Shoort del sudoeste. Además, al menos 9 Shoort subordinados, mensajeros de los primeros.
2. Xalpen, mujer de Shoort.
3. Hashé, emisario de Xalpen.
4. Wakús, mujer de Hashé.
5. Los Hayilán.
6. K'terrnen, hijo de Xalpen y los Kloketén (iniciados del Hain) (Chapman, 2017).
8. Koteix o Halaháches.
9. Tanu.
10. Ulen.
11. Olum, el restaurador de vida.
12. Kulan.
13. Koshménk, marido de Kulan.
14. Matan.

Para dar vida a los diferentes espíritus, se utilizaban colores, patrones y elementos específicos. La estructura general de las pinturas consistía en diseños que cubrían el torso, abdomen, caderas, pelvis, muslos y parte superior de los brazos. Los antebrazos y las pantorrillas eran pintados habitualmente de blanco. Cada diseño específico se articulaba a través de motivos hechos de líneas, puntos y bandas de colores ubicados en posiciones y orientaciones particulares, pintados sobre un fondo de color contrastante y continuados en las máscaras. Los diseños, los gestos y el comportamiento de los 'actores' permitían la identificación visual de cada espíritu (Fiore, 2005). Para todos los diseños se utilizaban los colores negro, blanco y rojo (y las distintas tonalidades de estos colores). Además, en lo que a las máscaras respecta, se reconocen dos tipos: Asl y Tolon. La primera era una especie de capucha de cuero, que cubría la cabeza y se amarraba por atrás. La segunda tenía una forma cónica, hecha de corteza o piel de guanaco y rellena con hojas y pasto - se usaban especialmente para encarnar a los espíritus del cielo, Kulan, Koshménk y Matan-. El espíritu Ulen llevaba una máscara diferente a todas las demás, posiblemente porque en el Hain de

³ Existen algunas discrepancias entre Gusinde (1982) y Chapman (1982) acerca del género de ciertos espíritus, particularmente Matan y Tanu.

1923 fue sugerido por un Selk'nam del norte (Chapman, 2017). Gusinde retrató a los Shoort principales y subordinados, Hashé, Ulen, K'ternnen, Koteix o Halaháches, Tanu, Matan y Koshménk, cuyas fotografías disponemos a continuación.

Shoort del Norte (izquierda) y Shoort de Oeste (derecha)



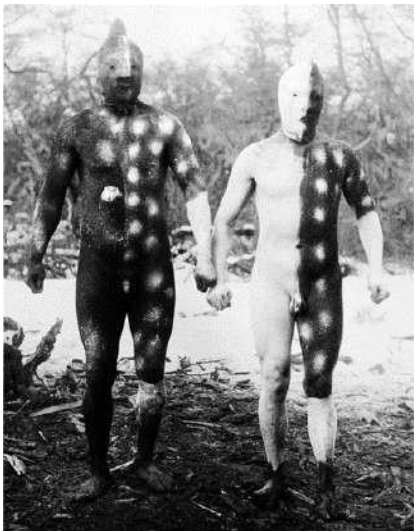
Nota. Adaptado de *Hain* (p. 85), por A. Chapman, 2017, Pehuén Editores.

Shoort del Sur



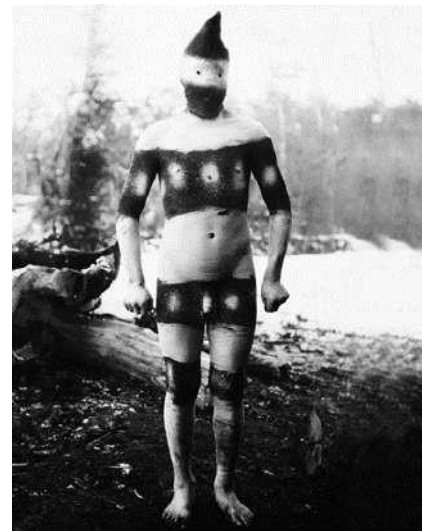
Nota. Adaptado de *Hain* (p. 84), por A. Chapman, 2017, Pehuén Editores.

Shoort del Noreste (izquierda) y Shoort del Sudoeste (derecha)



Nota. Adaptado de *Hain* (p. 87), por A. Chapman, 2017, Pehuén Editores.

Shoort del Este



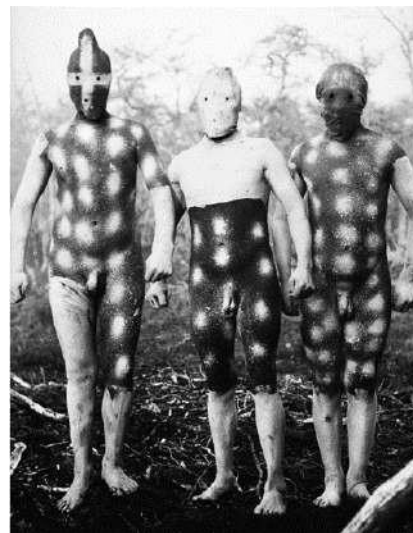
Nota. Adaptado de *Hain* (p. 86), por A. Chapman, 2017, Pehuén Editores.

Shoort subordinado (izquierda) y Shoort (derecha) posiblemente del Sureste



Nota. Adaptado de *Hain* (p. 88), por A. Chapman, 2017, Pehuén Editores.

Los Shoort subordinados



Nota. Adaptado de *Hain* (p. 93), por A. Chapman, 2017, Pehuén Editores.

Los Shoort subordinados



Nota. Adaptado de *Hain* (p. 94), por A. Chapman, 2017, Pehuén Editores.

Los Shoort subordinados



Nota. Adaptado de *Hain* (p. 95), por A. Chapman, 2017, Pehuén Editores.

Hashé



Nota. Adaptado de *Hain* (p. 104), por A. Chapman, 2017, Pehuén Editores.

Ulen



Nota. Adaptado de *Hain* (p. 128), por A. Chapman, 2017, Pehuén Editores.

K'ternnen



Nota. Adaptado de *Hain* (p. 111), por A. Chapman, 2017, Pehuén Editores.

Halaháches o Kotaix



Nota. Adaptado de *Hain* (p. 115), por A. Chapman, 2017, Pehuén Editores.

Tanu



Nota. Adaptado de *Hain* (p. 131), por A. Chapman, 2017, Pehuén Editores.

Matan



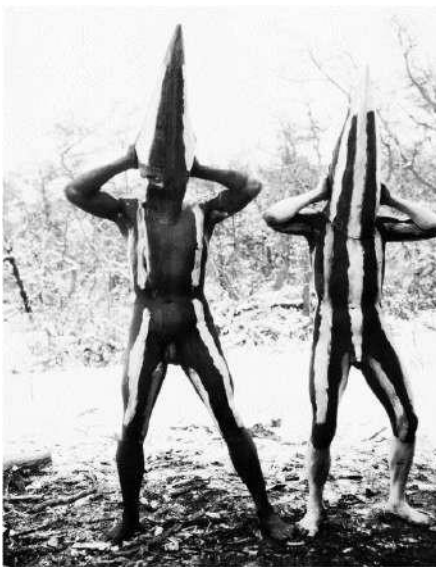
Nota. Adaptado de *Hain* (p. 120), por A. Chapman, 2017, Pehuén Editores.

Matan



Nota. Adaptado de *Hombres primitivos en la Tierra del Fuego: de investigador a compañero de tribu* (p. 321), por M. Gusinde, 1951, Escuela de Estudios Hispano-Americanos.

Dos Koshménk



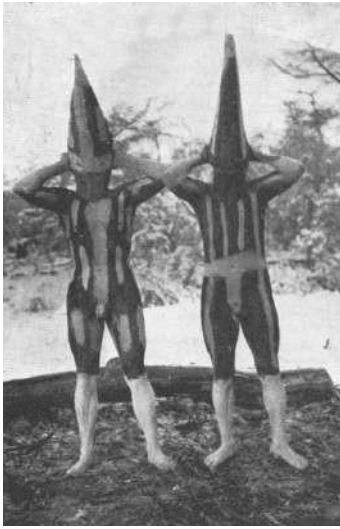
Nota. Adaptado de *Hain* (p. 123), por A. Chapman, 2017, Pehuén Editores.

Dos Koshménk junto a la choza del Hain de 1923



Nota. Adaptado de *Hain* (p. 124-125), por A. Chapman, 2017, Pehuén Editores.

Dos Koshménk



Nota. Adaptado de *Hombres primitivos en la Tierra del Fuego: de investigador a compañero de tribu* (p. 321), por M. Gusinde, 1951, Escuela de Estudios Hispano-Americanos.

Koshménk, Hain de 1923



Nota. Adaptado de *Dos Koshménk, Hain de 1923* [Fotografía], por Martin Gusinde, 1923, Memoria Chilena. (<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-74859.html>).

Dos Koshménk



Nota. Adaptado de *Tres espíritus del hain, fotografiados por Martin Gusinde en 1923. Anthropos Institute* [Fotografía], por Helena Okón, 2012, Este País. (<https://archivo.estepais.com/site/2012/espíritus-en-la-nieve/>)

Difusión y circulación de las imágenes del Hain

Para Marisol Palma (2014) las fotografías tomadas por Gusinde en los años 20' emergen con fuerza en contextos no especializados a partir de los años 70'. Hay varios hitos que marcan esa especie de boom de las hoy famosas imágenes del Hain. En primer lugar, se destaca el libre acceso a la colección de fotografías del autor a partir de su muerte y, por tanto, el paso de una colección privada a una de carácter público en manos del instituto Anthropos. En segundo lugar, la traducción de las monografías de Gusinde al español en 1982 por el Centro Argentino de Etnología Americana (CAEA) que, por cierto, contenía todos los archivos fotográficos de la edición original, fue clave en la difusión sudamericana de las obras, y posteriormente, de las imágenes. Sobre todo considerando que la ubicación de estas traducciones en universidades, bibliotecas y museos daría paso al fenómeno de reproducciones piratas de las imágenes del Hain en contextos diferentes y no solamente académicos (Palma, 2014).

Finalmente, la creación por parte de la Armada Chilena del Museo Martin Gusinde en Puerto Williams en 1975, como parte de una estrategia político-militar para ganar un laudo arbitral con Argentina, también generó una mayor difusión de las imágenes. Con el objetivo de impresionar a los afuerinos, esta disposición museográfica giraba en torno a los Yaganes, y, por tanto, una sección estaba dedicada a su vida espiritual. No obstante, se expusieron fotografías del Hain con el objetivo de reflejar mayor "autenticidad" étnica, teniendo plena consciencia del error y haciendo uso de este (Palma, 2014). Estas tres situaciones abrieron paso a una exuberante difusión no especializada de las imágenes del Hain.

De esta forma, con el tiempo, las fotografías han adquirido el poder de representar diferentes imaginarios sobre lo Selk'nam, llegando a convertirse en prácticamente un ícono pop en Chile (y sudamerica) que se ve envuelto en disputas, discursos, usos e imaginarios que a veces generan tensiones y dirigen las problematizaciones sobre la categoría de lo indígena hacia la discusión cotidiana. Sin duda, resulta un fenómeno interesante el hecho de que ciertas fotografías de grupos indígenas se comiencen a transformar en referentes fundamentales de identidad étnica en las sociedades en las que circulan. Es aún más curioso cuando estas se vuelven emblemas indiscutibles inclusive en los grupos fotografiados (Masotta, 2011). Las imágenes étnicas, difundidas fuera de su contexto particular de producción muchas veces terminan constituyendo paradigmas iconográficos: trascienden "hacia el terreno de la imaginación. Instalándose como presencia más o menos activa en nuestra consciencia" (Alvarado, 2001, p. 14).

Lo anterior no impide que aquellos imaginarios se multipliquen, adquieran nuevos sentidos, se adapten, se superpongan e intervengan o construyan otras políticas de identidad. Cómo se ha mencionado insistentemente, las imágenes del Hain y sus usos en diferentes contextos se nos presentan como un ejemplo bastante ilustrativo de estos procesos. En este sentido, Báez (2004), por ejemplo, ha estudiado la inserción de estas imágenes -junto con otras fotografías fueguinas- en textos escolares en Chile. En su investigación se destaca la forma en que, en este contexto, las fotografías de la ceremonia del Hain han pasado a convertirse en ícono de lo fueguino como

concepto general. Otro elemento particularmente interesante es el proceso de construcción de sensaciones y motivos que opera en la utilización de estas imágenes en los libros escolares de historia:

Sus cuerpos pintados nos llevan a un mundo extraño, primigenio, inspirador de las más numerosas fantasías hasta el día de hoy. El estudiante percibe, entonces un doble discurso: desnudez -carencia y desnudez- fascinación. Nuevamente Gusinde al servicio de la construcción de un nativo de la Tierra del fuego en sus ritos de iniciación. (p. 92)

A su vez, Margarita Alvarado sugiere que una de las características principales de las fotografías fueguinas -y, por tanto, las del Hain- es que opera una transferencia o bien, un desplazamiento, de la imagen hacia nuevos contextos de circulación que los recargan de significados nuevos. Así, la plástica y las artes visuales serían los lugares en que estas imágenes transitan con fuerza, modificándose, invirtiéndose, reproduciéndose, entre otras alteraciones posibles (Carreño y Bajas, 2012). En verdad, este desprendimiento y tránsito se ha presentado en una infinidad de otros soportes, ámbitos y lugares cuyos usos e imaginarios justamente investigaremos. En la reproducción de estas fotografías pareciera residir una potencia compleja, inexacta y discutible. Menard (2005) ha señalado ya el carácter trágico que se esconde en las imágenes, o más bien, el cómo *la condición de extinción selk'nam* podría movilizar la resignificación e instalación de estas en diferentes soportes y contextos. Su poder se entendería a partir de la "luz de una tragedia sobre la que se echa a andar la potencia espectral y a veces milagrosa de un recuerdo que rápidamente se va arrepollando y a la vez cargando de temporalidades y memorias" (p. 34).

Es interesante, no obstante, reconocer que hay extinciones que convocan y otras que no lo hacen tanto. Sin duda la alteridad pintada (y con esto nos referimos al imaginario Selk'nam *bello y místico* del Hain) es más tristemente extinta y asimismo mayormente atractiva. Es el imaginario de la rareza. Allí donde la alteridad no ha sido pintada (aquel imaginario que carece de pruebas para demostrar su "complejidad"), su extinción se ha percibido como algo menos trágico. Su desaparición más aceptada. Pareciera que su posibilidad de existir ha sido menos justificable a los ojos de las categorías mediante las cuales los pueblos colonizados han sido clasificados. Aparentemente, no todo lo trágico reúne las características para ser *activamente trágico, potencial espectral y a veces milagroso*. Sino ¿Por qué las imágenes del Hain y no de los Yámana, Kawesqar o, sencillamente, Selk'nam 'sin pintar'?

Este tipo de interacción nos trae el recuerdo de una escena más lejana y primigenia: la mirada conmovida del misionero que encuentra en la virtud indígena una prueba convincente de la trascendencia humana a la materia bruta, animal, vergonzosa. El hombre blanco asombrado por la pintura corporal y ritual en un escenario brutalmente paupérrimo, el Hain como una flor en el desierto (o en este caso, estepa). Pero también, es la misma escena, ahora sí bastante más antigua, de la prueba del alma india. La satisfacción de encontrar una evidencia de la universalidad, la mirada inquisidora que busca objetos y situaciones -la pintura corporal, el canto, el monoteísmo (Gusinde, 1982), por poner algunos ejemplos- en *los otros*, con el objetivo de confirmar sus propias creencias.

Una reproducción de los dioses propios en lo ajeno. Es como si la relación fundante que da paso a la estructura colonial volviese a repetirse, una y otra vez, en diferentes momentos e imaginarios. El escenario anterior se puede ilustrar con el interesante comentario que hace Carlos Masotta (2011) sobre la circulación de una postal “étnica” de 1903. Curiosamente, la postal con la imagen de una niña mapuche, posiblemente fotografiada por Odber Heffer, es acompañada por el siguiente texto epistolar (enviado de una mujer a otra): “Tú que eres gran admiradora de la nobleza de los Araucanos y que has conocido al padre de esta india, te la mando para que admires que solo con su facha revela su valor. Flor”. Con respecto a esta carta y su circulación, Massota (2011) plantea que en el discurso racializador y clasificatorio que impregna a la fotografía indígena (en general) podemos además observar:

un acto de selección y apropiación de esa iconografía, orientado por su inclusión en relaciones interpersonales e historias de vida vinculadas a las comunidades indígenas y que se refuerzan en su elogio (...) la fotografía que, tradicionalmente, cargaba sobre el cuerpo indígena como la fuente absoluta de su autorepresentación realiza aquí el corrimiento hacia una operación alegórica. Lo primitivo es conducido al origen mítico de occidente. En efecto, en la niña araucana se ha encarnado Atenea. (p. 20)

Operaciones de este tipo podrían estar nutriendo, por ejemplo, el interés contemporáneo en las imágenes del Hain. Sin ir tanto más lejos, por ejemplo, Farías y Urrutia (2019) señalan la existencia de una relación clave entre extinción y posterior proliferación de las imágenes. El hecho de que a la desaparición y exterminio de un grupo humano en el marco de la expansión colonial en los siglos XIX y XX le siga una revalorización de aspectos visuales de una “cultura ritual” no sería otra cosa que la expresión de un colonialismo simbólico y fetichista, supuestamente. Esta última lectura, que, con aires platónicos denuncia la identidad fetichizada “detrás de la forma no habría más que goce estético” (párraf. 26) se ha vuelto bastante popular para explicar este tipo de fenómenos y sin duda será, más adelante, motivo de análisis.

Las diferentes lecturas que pudiesen hacerse de esta problemática abren el camino a muchas más preguntas que respuestas y hacen aún más evidente la potencia o agencia que emana de las imágenes del Hain, pero también, de los imaginarios y discursos que se desprenden en su circulación. Pareciera que las imágenes participan en relaciones sociales rastreables más bien en calidad de sujetos que de objetos. Si, como menciona Carlos Masotta (2011), es el exotismo de los cuerpos pintados en las fotografías del Hain lo que las habilita estética y simbólicamente para poder ser reproducidas en contextos iconográficos diferentes pues se “reproducen en diferentes materialidades (...) poblando nuestros imaginarios con una visibilidad propia del siglo XIX, donde el *arcaísmo* de la imagen es lo que la habilita como referente de identidad étnica” (p. 10, destacado propio), ¿Cómo se explica que estas sigan proliferando en los contextos menos decimonónicamente pensables? O más bien, ¿Cuál es la relación que opera en este uso? ¿Qué elementos se toman y cuáles se desechan para construir un imaginario singular? Y, por cierto, la gran pregunta, ¿Por qué estas imágenes en particular?

2.2 Planteamiento del problema

Hemos dicho que a partir de los años 70' comienza la difusión extensa de las imágenes del Hain más allá de contextos especializados. De esta forma, se trasladan desde un contexto de producción particular a otro más general, pasando a formar parte de múltiples imaginarios sobre lo étnico, lo exótico, lo artístico e incluso lo mercantil. Tal como plantean Alvarado y Giordano (2007) con relación a la difusión de fotografías étnicas:

Publicadas en diversos contextos iconográficos como textos de historia y antropología, folletos de turismo, campañas publicitarias, por nombrar algunos, pueden ser leídas desde un interés que va mucho más allá de lo documentalista, asumiendo también una función a veces exotizante, en tanto muestran lo extraño y desconocido. Así, estas imágenes tuvieron una vida muy diferente al contexto iconográfico en que su productor como fotógrafo las presentó originalmente. (p. 23)

A su vez, Marisol Palma (2014) también sugiere que las imágenes de Hain, desarticuladas de su referencia de origen, comienzan a representar íconos apropiados y reapropiados en procesos identitarios múltiples, algunos de ellos, asociados a la construcción de la memoria local. Otros, circulando libremente en redes mercantiles más amplias: circuitos de turismo, prensa, artesanías y museos. De esta manera, aquello que desde nuestra perspectiva se posiciona como un problema atractivo para los estudios sociales tiene que ver con el cómo ciertas políticas de representación devienen en “procesos de prácticas materiales institucionalizadas visualmente, que, al tiempo, atribuyen identidades que limitan, regulan y disciplinan” (Alvarado y Giordano, 2007:32) a su vez que constituyen nuevas formas de comprender la alteridad y vincularse con esta.

Las imágenes étnicas, específicamente las fotografías fueguinas, ya han sido usadas como referentes visuales de realidades étnicas “pasadas”, instalando por sí mismas imaginarios de extinción (Alvarado y Mason, 2005). En la actualidad, el uso de estas imágenes, específicamente de las imágenes del Hain, se ha masificado y por lo tanto es de esperarse que los imaginarios sobre las realidades étnicas que supuestamente representan también lo hayan hecho. En este sentido, junto a la diversificación de estas políticas de representación podemos encontrar nuevos horizontes identitarios que tarde o temprano se convertirán (si no lo han hecho ya) en prácticas normativas, reguladoras e inscriptoras de la etnicidad. Por lo anterior, el estudio de las imágenes del Hain se presenta como un tema relevante a estudiar.

De esta forma, los procesos de apropiación de las imágenes, es decir, los imaginarios, los contextos de circulación y por cierto, los sujetos y artefactos que generan los usos de las imágenes o que se desprenden de ellas, serán estudiados en la presente investigación. En otras palabras, nuestro problema de investigación se corresponde con la pregunta: ¿Cuáles son los discursos que giran en torno a los usos de las imágenes de los espíritus del Hain a partir de los años ochenta?

Para insertarnos en la problemática planteada tomaremos como punto de partida la primera vez que estas imágenes salieron de su dispositivo-fotografía, con la exhibición de una escultura de Halaháches (espíritu del Hain) en la exposición “Chilebiogeográfico” organizada por el Museo Nacional de Historia Natural de Santiago, inaugurada en 1982. Desde ahí en adelante, revisaremos diferentes casos de usos de las imágenes del Hain en nuevos soportes, tomando en cuenta aspectos estéticos y discursivos. En este sentido, ya sea en la confección de uniformes de equipos deportivos con “motivo” Selk’nam (Club Magallanes, 2020) o en el uso estético y discursivo de las imágenes del Hain en la escena chilena del Black Metal, por poner algunos ejemplos que revisaremos, es posible distinguir discursos asociados a la producción de estas imágenes-artefactos, así como también, elementos visuales que sugieren o evocan imaginarios concretos. De la misma manera, ciertos usos han sido inscritos en populares polémicas y discusiones mediáticas fundamentalmente asociadas al problema de la mercantilización cultural y la propiedad intelectual indígena, en este caso, propiedad intelectual Selk’nam. Sobre los imaginarios y discursos que emergen de los casos ‘polémicos’, se destacan aquellas declaraciones y denuncias que han realizado las actuales organizaciones de descendientes Selk’nam durante los últimos años.

Tomando en cuenta lo anterior, se nos presentan de forma clara tres ejes temáticos o problemas secundarios que se desprenden de la pregunta por los discursos inscritos en los nuevos usos de las imágenes del Hain. El primero tiene que ver con los elementos visuales que expresan y evocan los usos de las imágenes en su comportamiento repetitivo, el segundo se vincula a los discursos e imaginarios sobre lo étnico -sobre lo Selk’nam- que se desprenden de los diferentes usos de las imágenes y el tercero, está asociado a los imaginarios sobre la propiedad de las imágenes del Hain y las disputas que existen en torno a sus usos. En el fondo, este último problema tiene que ver sobre todo con las prácticas normativas y las formas de regulación concreta de las identidades étnicas y los imaginarios sobre estas. De esta forma, vemos claramente como se esboza el problema de la imagen, el problema de la identidad (étnica) y el problema de la propiedad (indígena). Los tres problemas están además vinculados con los objetivos específicos de esta investigación, es decir, con la identificación y clasificación de los usos de las fotografías del Hain posteriores a la década de los 80’ (1), la caracterización de discursos que acompañen y justifiquen los usos de las imágenes del Hain posteriores a la década de los 80’ (2) y, por último, la identificación y descripción de los discursos que problematizan los usos de las imágenes del Hain posteriores a la década de los 80’ (3).

2.3 Metodología

Abordar el problema y sus objetivos: búsqueda y selección de casos.

Para llevar adelante nuestro estudio sobre el uso de las imágenes del Hain desde los años 80’ hasta la actualidad y los discursos sobre estos usos, se seleccionaron 37 casos en los que las imágenes fueron utilizadas. En general, los casos incluidos fueron ubicados a través de internet, aunque no exclusivamente. De esta forma, se navegó en diferentes redes sociales, sobre todo Facebook, Instagram, Twitter y Youtube. Así como en páginas de instituciones y servicios, por ejemplo, el catálogo virtual del Consejo de Monumentos Nacionales de Chile. Y por cierto, en los principales

motores de búsqueda. También se revisaron diversos archivos digitales, tales como resultados de postulaciones regionales y nacionales al Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes de diferentes años, catálogos de museos y sus exhibiciones pasadas, entre otros.

Por otro lado, la búsqueda digital de usos de las imágenes también implicó tener que integrarse en comunidades (o grupos) virtuales de Facebook en donde fuese probable encontrar información sobre nuevos casos, como por ejemplo el grupo cerrado “Selk’nam. Artesanías, productos y souvenirs para venta y difusión cultural”, creado el 23 de noviembre de 2020 y que cuenta con 283 miembros. También fue útil estar continuamente pendiente de páginas de redes sociales populares que hubiesen notificado de usos curiosos de las imágenes del Hain o de problemáticas asociados a estos usos, como por ejemplo, la página de Facebook “Redfueguina TV” o “Corporación Selk’nam Chile”. La primera corresponde a una plataforma de multimedia que sube contenido vinculado a Porvenir, Tierra del Fuego, y la segunda es la cuenta oficial de la Corporación Selk’nam Chile, instancia que representa legalmente a la Comunidad Covadonga Ona.

Ahora bien, con respecto a la selección de los casos, el primero de ellos (en términos temporales) fue considerado pues aparece como el primer caso registrado⁴ en el que se presentan las imágenes del Hain en nuevos soportes. De ahí en adelante, los 36 casos restantes se escogieron en base a cuatro criterios prioritarios: 1) innovación, 2) institucionalidad, 3) popularidad y 4) controversia. El criterio de innovación refiere a aquellos casos en que las imágenes aparecen en soportes particularmente distintos o desligados de las series originales, o bien, en imaginarios aparentemente distanciados de los contextos usuales en donde transitan las fotografías. A saber; el caso de los usos de las imágenes en la escena de Black Metal chilena o en “Tarot Selknam”, entre otros. El segundo criterio tiene que ver con aquellos casos que han sido promovidos, difundidos, financiados, albergados, mandatados o exhibidos por instancias públicas. Por ejemplo, monumentos mandatados por gobiernos regionales, exposiciones en museos públicos (nacionales, regionales y municipales) o bien, proyectos y obras financiadas por fondos públicos. El criterio de popularidad es más claro, sin embargo, puede presentarse como una cualidad potencialmente subjetiva. Al respecto, es posible dar cuenta de la popularidad de los casos en proporción con la cantidad y diversidad de archivos (notas de prensa, entrevistas, comentarios, entre otros) que den cuenta sobre ellos. Finalmente, el criterio de controversia se vincula a aquellos casos que se hayan visto envueltos en polémicas entre dos o más actores. Como el famoso caso de los Pijamas Selk’nam, o bien, Selk’nam Rugby, Mecha Selk’nam Sorren, etcétera. Estos cuatro criterios fueron pensados para poder escoger una muestra adecuada dentro del universo extenso y constantemente creciente de usos de las imágenes del Hain.

En todos los casos de estudio se revisaron aspectos visuales y discursivos. En este sentido, en cada uno de ellos se tomaron en consideración las imágenes de los artefactos u obras que hicieron uso de las fotografías del Hain, así como los discursos -verbales- que acompañaron sus usos y su

⁴ Evidentemente es posible que hayan existido usos anteriores o paralelos a este caso y que, por ejemplo, fuesen exhibidos en círculos más privados o bien, elaborados para uso personal. En cualquier caso, utilizaciones de este tipo serían difícilmente estudiables en la medida en que no fueron inscritas en ninguna clase de archivo rastreable.

circulación. Para lo anterior se organizaron dos corpus de información; un archivo visual y otro discursivo. Ambos fueron objeto de análisis y se construyeron de manera paralela.

Corpus de imágenes

En el caso del primer corpus, cuyo propósito fue organizar y categorizar las imágenes de los usos de las fotografías del Hain, se incluyeron 150 fotografías correspondientes a los 37 casos⁵⁵. Por cada caso se construyeron dos fichas, una general y otra técnica. La primera, tenía como tarea dar cuenta de los siguientes aspectos:

- a) Nombre del artefacto en el que se hace uso de las imágenes de los espíritus del Hain
- b) Tipo de artefacto (por ejemplo; pintura, performance, monumento, libro, etcétera)
- c) Año de producción
- d) Tiempo de circulación o exposición
- e) Autores
- f) País de producción
- g) Países de presentación o circulación (solo en caso de ser rastreable)
- h) Lugar de exposición u obtención del artículo y/o puntos de venta (por ejemplo; galerías, museos, tiendas, internet, entre otros)
- i) Soporte (por ejemplo; imagen, cuerpo, escultura, pintura, video, vestimenta, etcétera)
- j) Financiamiento del artefacto (privado en el caso que sea financiado por el autor/autores. Si no es el caso, especificar instituciones privadas o estatales, o bien, programas, fondos, colaboradores, etcétera)

En la segunda ficha se identificaron los siguientes aspectos del conjunto de imágenes escogidas para cada caso:

- a) Elementos de las imágenes de los espíritus del Hain utilizados (por ejemplo; espíritus utilizados, patrones de diseño, colores, máscaras, materiales, tipo modelos, poses.
- b) Diseños. Se consideran aspectos como: patrones, colores, paisajes, materiales y otras características distintivas.

De esta forma, en el corpus visual, los casos, es decir, sus imágenes con sus respectivas fichas se fueron ordenando de manera cronológica. Se partió categorizando el primer caso de uso de las imágenes en 1982 por parte de la exhibición "Chilebiogeográfico", hasta llegar al último caso que integramos a la investigación, "Tarot Selk'nam", que data de 2021. Ahora bien, es importante destacar que para completar la información de las fichas, específicamente de la ficha general, fue necesario consultar y revisar diferentes fuentes y medios, tales como notas de prensa, artículos, catálogos disponibles en línea, páginas web de artistas, marcas o agrupaciones, redes sociales y sus

⁵⁵ La mayoría de las obras o casos presentaron más de un uso, exhibiendo diferentes modelos en el caso de los productos o diferentes piezas en el caso de las obras artísticas, por ejemplo. Estos usos, no obstante, fueron entendidos como un conjunto que correspondía a un caso específico.

páginas y publicaciones, entre otras. Sin embargo, no todos los datos se encontraron disponibles pública o digitalmente.

En estos casos, también se obtuvo información clave sobre ciertas instalaciones y obras que hicieron uso de las imágenes del Hain a través de la Ley de Transparencia de los Servicios Públicos en Chile. De esta manera, se solicitó información al Consejo de Monumentos Nacionales de Chile (Orden 2580 de 2021, Consejo de Monumentos Nacionales de Chile) y a la Dirección de Obras Públicas Municipales de Punta Arenas (Dirección de Obras Municipales, 2010) a través de este medio. Específicamente para conocer más aspectos de los monumentos instalados durante los años 2000 en la región de Magallanes y la Antártica chilena. Por otra parte, también se solicitaron datos mediante los canales de comunicación de los museos que han albergado exposiciones u obras de nuestro interés. Por ejemplo, se corroboró información relevante sobre “Chilebiogeográfico” mediante comunicaciones sostenidas con el Museo Nacional de Historia Natural (comunicación personal, 6 de mayo de 2021). Finalmente, en los casos en los que más se carecía de información, se optó por realizar entrevistas, como detallaremos más adelante.

Corpus de archivos y discursos verbales

En el caso del cuerpo que reunió los diferentes archivos discursivos que acompañan el uso de las imágenes del Hain en los casos seleccionados, se integraron 70 archivos asociados a los 37 casos. Estos fueron ordenados de manera cronológica, siguiendo el orden del corpus de imágenes. Ahora bien, la gran mayoría de los archivos discursivos que seleccionamos se encuentran disponibles públicamente en formatos muy diferentes entre sí, a la vez que provienen de fuentes muy diversas. Entre ellos se cuentan sobre todo: notas de prensa, entrevistas escritas y audiovisuales (que fueron transcritas) presentadas en medios digitales o páginas web privadas de los autores, comunicados públicos expuestos en redes sociales y otros canales de comunicación masiva, comentarios que usuarios virtuales hicieron de los comunicados públicos, letras de canciones, guiones de programas de televisión, libros, tesis académicas, entre otros. Gran parte de estos registros se puede ubicar en internet.

Dentro de toda la diversidad de archivos que reunimos, es posible hacer dos distinciones importantes en cuanto a su clase. La primera tiene que ver con la separación entre aquellos registros que pertenecen a los autores de los usos de las imágenes y los registros de otros actores que comentan estos usos. En este sentido, por un lado, están los documentos que acompañan o explican la obra/artefacto que hace uso de las imágenes del Hain, es decir, aquel discurso que está vinculado a la producción o puesta en circulación del objeto. Por otra parte, están aquellos discursos que comentan la producción o circulación del caso; como denuncias y comentarios en redes sociales, notas de prensa, etcétera. Estos últimos provienen de otros actores, diferentes de los ‘productores’.

La segunda distinción tiene que ver con la construcción de la información. Ya mencionamos antes que, en usos específicos, la información disponible públicamente no era suficiente. En el caso de los archivos discursivos, hubo solo un caso de interés en que se necesitó realizar una entrevista por la

poca información disponible. Este es “Tarot Selk’nam”, que, si bien se encuentra disponible visualmente en su página de Instagram (Tarot.Selk’nam) no hay mayores registros de su producción, explicación o relación con las fotografías del Hain. Por este motivo, se realizó una entrevista presencial y semiestructurada a su productor Jaime Andrews el 13 de abril de 2021. Esta se estructuró bajo los siguientes ejes temáticos:

- a) Información personal
- b) Sobre el tarot y su vínculo con este (en qué consiste el tarot, cuál es su propósito y cómo se acercó a esta práctica)
- c) Sobre las fotografías del Hain (cómo llegó a estas, qué elementos le interesaron y qué nexo percibió entre ellas y el tarot)
- d) Sobre el Tarot Selk’nam (cómo fue el proceso de selección, confección y adecuación de las imágenes y otros datos específicos tales como; tiempos y fechas de trabajo, tiempos y fechas de circulación de su ‘producto’, creación de canales de venta y redes sociales, etcétera)
- e) Sobre la circulación de las imágenes (qué recepción tuvo el ‘producto’; lugares de venta, tipo de público interesado, datos de ventas y comentarios que ha recibido)

La entrevista se realizó con firma previa de consentimiento informado, en dónde se explicitaron los propósitos de la investigación y el lugar que la entrevista tendría en esta.

Categorización y análisis de la información

Finalmente, en el estudio se trataron 34 de los 37 casos seleccionados en un principio. El análisis se realizó en torno a los tres ejes temáticos de la investigación; el problema de la imagen, la identidad y la propiedad étnica. La delimitación de estos tres problemas se hizo en base a la información recolectada en los dos corpus de archivos y la bibliografía teórica. De esta forma, la información categorizada en las fichas generales y técnicas del corpus visual se ocupó sobre todo para tratar el problema de la imagen. Se observaron aquellos elementos comunes a dos o más casos, hallando de esta forma continuidades estilísticas (por ejemplo, la repetición de las formas cónicas y triangulares, la abstracción de patrones y formas de las imágenes del Hain, el uso de soportes femeninos y feminizados, entre otros), continuidades temporales (reproducciones más fieles de las características visuales de las fotografías originales en los usos de los años 80’, abstracción y monumentalidad en los 2000, etcétera) y continuidades de “autoría” (similitudes entre usos museográficos, similitudes entre monumentos públicos, similitudes entre grupos de Black Metal chilenos, utilización de cuerpos humanos en obras artísticas, entre otros).

Asimismo, el corpus de archivos y discursos verbales se utilizó para problematizar los capítulos sobre la identidad y la propiedad étnica. En el caso del problema de la identidad, se hizo mayormente uso de los registros asociados a la producción o puesta en circulación de los casos. En este sentido, los registros fueron categorizados en torno a continuidades discursivas presentes en los diferentes usos, aislando ejes temáticos repetitivos (como por ejemplo: extinción, biodiversidad, patrimonio

nacional, chilenidad, sensibilidad artística, precariedad, 'a pesar de', primitividad, ancestralidad, oscuridad, demoniaco, alienígena, fantasmal, universal, identidad regional, austral, folclor, humanidad, ecológico, cosmovisión, etcétera) y comparando casos en dónde estos se repetían. Lo anterior, daría posteriormente paso a la identificación de los diferentes imaginarios sobre lo Selk'nam inscritos en los usos. De esta manera, se encontraron y seleccionaron sobre todo tres tipos de discursos a problematizar: 1. Discursos que interpretan a las imágenes del Hain como una expresión de la primitividad artística, y por lo tanto, justifican los usos de estas imágenes en esa línea. 2. Discursos que identifican a las imágenes del Hain con lo sobrenatural, místico, secreto, monstruoso y ctónico, haciendo uso de las imágenes y de esas 'cualidades' inscritas en ellas. 3. Discursos de usos que tratan el problema de la relación de las imágenes del Hain con la chilenidad.

Este capítulo presenta además un apéndice (que vincula el problema de la identidad con el de la propiedad) que versa sobre las asociaciones políticas de los Selk'nam actuales y sus percepciones identitarias. La elección de situar este apartado al final del capítulo cuatro tiene que ver con, justamente, dejarlo a medio camino entre el problema de los imaginarios identitarios (que emergen de las imágenes del Hain) y los discursos sobre la propiedad cultural de las imágenes, sostenidos principalmente por estas mismas organizaciones. Así, en este apéndice revisamos principalmente anuncios, comunicados, intervenciones políticas y públicas que han realizado las dos principales organizaciones de Selk'nam en Chile. La mayoría de ellas está disponible en internet, en diferentes redes sociales o documentos públicos. De esta forma, desarrollamos un sondeo general de los grupos de descendientes Selk'nam en Argentina y Chile y sus discursos antes de entrar a problematizar la propiedad cultural y los imaginarios sobre patrimonio inmaterial indígena.

En el caso del problema de la propiedad étnica, se tomaron en consideración sobre todo aquellos registros que comentan el uso de las imágenes del Hain. Particularmente los discursos provenientes de las organizaciones actuales de descendientes Selk'nam que tratan sobre determinados usos, así como los comentarios de otros actores referidos a los casos de usos de las imágenes o a las denuncias o publicaciones hechas por las organizaciones que comentan primeramente ciertos casos de usos. Para categorizar y caracterizar estos discursos también se buscó la repetición de ejes temáticos claves, lógicamente de aquellos que tuviesen que ver con la propiedad cultural, pero también, con la idea de patrimonio indígena, patrimonio material, patrimonio inmaterial, sacralidad, representación política, cultura y mercantilización, principalmente.

Por otro lado, en algunos apartados de la investigación se conjugaron tanto los análisis visuales como los discursivos, particularmente en los casos en que se presentaban vínculos o continuidades entre ambos y esto permitía una reflexión más fundamentada. Por ejemplo, se dio el caso de la relación entre los aspectos visuales y los elementos discursivos de los usos de las imágenes del Hain que hicieron los museos -Museo Chileno de Arte Precolombino y Museo Nacional de Historia Natural- durante los años 80'. En estos casos, observamos una vinculación entre la reproducción más bien fiel de las fotografías originales y las motivaciones descriptivas, científicas y pedagógicas de las exhibiciones, asociadas a su intención de dar cuenta de la biodiversidad del país y la historia de los pueblos "australes". Otros ejemplos corresponden al uso del cuerpo femenino como soporte

de las imágenes del Hain en casos cuyos discursos, justamente, instalan imaginarios sobre la dimensión femenina del Hain o de *lo Selk'nam* en general.

Finalmente, es importante mencionar que el análisis de la información en base a nuestros tres problemas claves, entrelazados entre sí, se realizó en función de diferentes contenidos y reflexiones teóricas que tratan el problema de las imágenes, la identidad indígena, la propiedad cultural y la etnomercancía. En este sentido, tomamos la decisión de no separar nuestro marco teórico de los problemas concretos que estudiamos. Por lo mismo, este apartado no se encuentra como un apéndice de la investigación, sino que está enteramente incorporado a las reflexiones que dan vida al estudio y problematizan la información recopilada y analizada.

3. El problema de la imagen

Apenas entramos me sentí asfixiada por el calor y estaba como entre los muertos y creo que si me quedara sola en una sala de ésas me daría miedo pues me figuraría que todos los cuadros se me quedaban mirando y me daría una vergüenza muy grande y es como si fueras a un camposanto en donde todos los muertos estuvieran vivos o como si estuvieras muerta sin dejar de estar viva y lástima que no sepa contarte los cuadros ni tanta cosa de hace muchísimos siglos que es una maravilla que están como acabados de hacer ¿por qué las cosas se conservan más que las personas? Imagínate ya ni sombra de los que los pintaron y los cuadros están como si nada hubiera pasado y había unos muy lindos de martirios y degüellos de santas y niños pero estaban tan bien pintados que no me daban tristeza sino admiración los colores tan brillantes como si fueran de verdad el rojo de las flores el cielo tan azul y las nubes y los arroyos y los árboles y los colores de los trajes de todos los colores y había un cuadro que me impresionó tanto que sin darme cuenta como cuando te ves en un espejo o como cuando te asomas a una fuente y te ves entre las hojas y las ramas que se reflejan en el agua entré al paisaje con aquellos señores vestidos de rojo verde amarillo y azul y que llevaban espadas y hachas y lanzas y banderas y me puse a hablar con un ermitaño barbudo que rezaba junto a su cueva y era muy divertido jugar con los animalitos que venían a hacerle compañía venados pájaros y cuervos y leones y tigres mansos y de pronto cuando iba por él los moros me cogían y me llevaban a una plaza en donde había edificios muy altos y puntiagudos como pinos y empezaban a martirizarme y yo empezaba a echar sangre como surtidor pero no me dolía mucho y no tenía miedo porque Dios arriba me estaba viendo y los ángeles recogían en vasos mi sangre y mientras los moros me martirizaban yo me divertía viendo a unas señoras muy elegantes que contemplaban mi martirio desde sus balcones (...)

Octavio Paz en Cabeza de Ángel (2014)

El problema de la imagen corresponde a la primera dimensión de nuestro análisis. Por lo tanto, es importante disponer de ella como una distinción moderadamente operativa dentro de la investigación sobre el uso contemporáneo de las fotografías del Hain. Operativa en la medida en que aísla momentáneamente y por motivos prácticos una multiplicidad de otros problemas que interactúan entre sí. No tan operativa porque el problema de la imagen, como veremos a continuación, igualmente desborda los límites que los estudios formales de estética y fotografía podrían ofrecernos. Tampoco respeta el lugar al que la imagen ha sido relegada históricamente, este es, el de la representación inanimada; infértil (Mitchell, 2017).

El problema de la imagen constituye para nosotros un *problema* -y por lo tanto un horizonte pertinente de estudio antropológico- justamente porque las imágenes que resultan del uso de las fotografías del Hain sobrepasan todas las convencionalidades estilísticas mediante las cuales podrían clasificarse y los contextos habituales o pensables para su exposición.

Proliferan compulsivamente en soportes inimaginados -piernas, cuadros, portadas de CD, programas norteamericanos de televisión, abstractas obras de arte, pijamas, bocas de dirigentes indígenas y de dirigentes de las artes oscuras, disputas virtuales y campeonatos de Rugby; la lista es extensa- continuamente irritando a quienes buscan adjudicarse su autoría. También transitan a través de discursos poco habituales y contradictorios -criollos, nazis, feministas, ecológicos, paleolíticos, satánicos, ufológicos, entre otros-. En sus impredecibles viajes, aunque sería más apropiado decir posesiones, las imágenes del Hain pierden parte de sí mismas. Sufren transmuciones tecnológicas, colonizan cerebros, cuerpos y artefactos. Dejan de ser fotografías, dejan de ser “étnicas” y luego, vuelven a serlo como nunca, sin dejar un registro coherente e intencionado de sus multifacéticas presencias en la vida social. Antes que objetos, parecieran ser agentes.

Estudiar las imágenes del Hain entonces, supone recoger las pistas que dejan en sus recorridos y también poner atención a sus pasarelas. En este sentido, el punto de partida de nuestro *problema de la imagen* se vincula con la cuestión sobre cómo algunas imágenes no son solo imágenes. Responden a un orden social y político bastante más complejo. De esta manera, una cuidadosa observación de sus operaciones y movimientos podrían darnos luces para entender ciertas relaciones sociales, políticas y étnicas que se dan en la actualidad, tanto en esta región como en otras.

3.1 LA IMAGEN ÉTNICA

Como hemos dicho, la singularidad de las imágenes del Hain recae en su curiosa vitalidad. Por alguna razón su composición permite que estas se reproduzcan compulsivamente en diferentes escenarios y soportes que, a primera vista, están considerablemente desvinculados de su contexto de producción. Este es, el contexto fotográfico fueguino y su consecuente construcción de imaginarios indígenas a principios del S. XX. Es importante volver a retomar este punto inicial pues si bien la desvinculación de su soporte fotográfico ocurre a mediados de los 70', nos parece que es justamente su condición de fotografía étnica aquello que permitirá este desvío. Será esto entonces el primer fundamento para su reproductividad serial y orgánica.

En este sentido, las imágenes del Hain son ante todo la exposición de una mirada, pero también la expresión de un acontecimiento: un encuentro, una ruptura y una herida. Son el residuo de una de las grandes operaciones de la máquina de poder colonial; el ser clasificado, clavado en la pared o metido en un agujero (Deleuze y Parnet, 2004) étnico. Pero también un vestigio de cierta nostalgia y admiración trágica. O sea, la óptica a través de la cual el modernismo etnológico -con los últimos destellos del romanticismo alemán- contempla la extinción una cultura *auténtica*. Así, los Selk'na m “primitivos” deberán morir en el lente de la cámara para poder entrar en el salón de las razas prístinas, junto con sus rituales y pinturas exóticas. Serán estas fotografías la atestiguación del punto más noble al que una raza puede llegar en el marco del atraso cultural. O en todo caso, uno de los indicadores diferenciales más admirables en la tabla de clasificación de las razas. En este sentido, la admiración será directamente proporcional a la diferencia cultural.

En el mundo de la imagen mágica, la vida de la imagen puede depender de la muerte del modelo y aquí podrían ser igualmente relevantes las leyendas sobre "robar el alma" del modelo atrapando su imagen en una cámara o mediante la producción manual. (Mitchell, 2017, p. 96)

Siguiendo a W. J. T. Mitchell, nuestras imágenes mágicas del Hain serán ante todo mágicas producto de la muerte de los modelos. Muerte física -las víctimas del exterminio real- y muerte figurada -la cultura "auténtica": las prácticas sagradas, las técnicas, saberes e idiomas que ya no estarán en los supervivientes-. Como una especie de jeroglífico⁶, las fotografías acarrearán toda esta información. No por nada Gusinde fue el Mankacen de los Selk'nam, es decir, el cazador de sombras (Palma, 2014).

Por supuesto que, desde nuestra perspectiva, ni la muerte física ni la muerte figurada son argumentos suficientemente convincentes para hablar de la extinción efectiva de un pueblo -los Selk'nam actuales bastante han dicho sobre el asunto- o bien, para seguir alimentando las fantasiosas ideas sobre la *autenticidad cultural*. Ambas cuestiones serán ampliamente discutidas en el cuarto y quinto capítulo. Lo importante, no obstante, es comprender el discurso inscrito en las fotografías y ese es el discurso de la muerte. La muerte que da vida a la imagen. Si admitimos que este proceso mortífero está impregnado en la mayoría de las "imágenes étnicas" (Masotta, 2011) entonces, como decíamos, resulta clave reconocer que la condición "étnica" incide directamente en la vida de la imagen. O sea, de la imagen mágica, la imagen que tiene vida. O que en todo caso actúa como si estuviese viva (Mitchell, 2017).

A este respecto, las imágenes étnicas comparten mucho con las imágenes votivas estudiadas por Didi-Huberman (2013). Si es que no son ellas mismas, en parte, votivas. Pues en ambas:

Nos es muy difícil acceder de manera instintiva a los secretos de las "representaciones primitivas", aunque *influyan en nuestra propia actualidad*. Son representaciones cosificadas, o más exactamente, objetos constituidos psíquicamente por un nexo votivo. Lo que depositamos en los santuarios en forma de gratitud votiva es *siempre un objeto influido por un acontecimiento superior, por un síntoma: bien la desgracia sufrida, o bien una conversión súbita de la desgracia en milagro, de la enfermedad en cura*, etc. Resumiendo, se trata casi siempre de objetos-residuo (...). (p. 15-20, destacado propio)

La idea anterior refuerza nuestra propuesta de entender a las imágenes étnicas como síntomas de acontecimientos "interétnicos" que estuvieron plagados de discursos ambivalentes. La tragedia, la

⁶ "[Walter] Benjamin propone dos «imágenes» para comprender la escritura: el jeroglífico y la ruina. Imágenes que refieren a una ausencia, a una pérdida; «umbrales», lugares o signos en los que lo otro se hace presente (sin ser presencia). Tanto en el jeroglífico como en la ruina, el contenido está envuelto «como si lo ocultara entre los amplios pliegues de un manto soberano» y «resulta desproporcionado, vehemente y extraño a su propia esencia», operando ambas desde una significación que se da en lo otro de sí, que se oculta enigmáticamente." (Pinardi, 2005, p. 92)

culpa y la veneración se mezclan hasta crear un nexo votivo que se inscribe en la imagen. Esto es especialmente claro en el caso de las fotografías de los Selk'nam y Haush tomadas por Gusinde. Ahora bien, lo curioso es lo que viene después: como la imagen toma vida a partir de lo que Didi-Huberman caracteriza como una conversión súbita de la desgracia en milagro, de la enfermedad en cura.

Es esta operación de transmutación aquello que hemos distinguido tempranamente en las imágenes del Hain. Es decir, la capacidad que estas tienen para expandirse de forma viral y adaptarse a diferentes necesidades sociales de la actualidad, suplir ciertas carencias, como veremos en los casos de estudio. En otras palabras, es lo que permite que las fotografías del Hain sean, en primer lugar, imágenes. En segundo lugar, fotografías. Como ha propuesto W. J. T. Mitchell (2017) en sus investigaciones sobre el poder de las imágenes: “puedes colgar una *picture*⁷ pero no puedes colgar una imagen” (p. 11). La *picture* es el conjunto completo, físico o tangible en dónde encontramos la imagen. En este caso, las fotografías originales tomadas por Gusinde. La imagen es el resultado de una operación psíquica, de la abstracción de la *picture*, que, por cierto, permite que una misma imagen tomada de un soporte concreto pueda trasladarse a otras *pictures*. Ahora bien, esta duplicidad entre *picture* e imagen (Mitchell, 2017) explica la maleabilidad que presentan las imágenes del Hain, así como su aparente estabilidad a través del tiempo. En dónde sea, es posible reconocer su pertenencia, inclusive en los soportes más alejados u en las interpretaciones menos apegadas a la *picture* original.

Curiosamente, esta es una característica que también comparten las imágenes votivas: “Comprenderemos, creo, que el tiempo “inmóvil” o “resistente” (hablando estilísticamente) de las formas votivas es simplemente la otra cara de una utilidad que se presenta permanentemente abierta, disponible, móvil” (Didi-Huberman, 2013 p. 25). En este sentido, las imágenes votivas intentan sanar, transfigurar o devolver a un estado anterior al síntoma a través de una doble operación de representación y conjuración.

Es decir, a la vez que reviven el acontecimiento, construyen un plano o plataforma en que este puede ser negado, reformado o bien, recreado en situaciones alternativas que “llamen” a la conversión de la tragedia. De cualquier tragedia u acontecimiento. La situación fundante no tiene por qué ser la única razón de transfiguración. Esa misma imagen fundante puede ser utilizada para otros nexos votivos, pues lo importante es la reproducción de su estructura. La estructura deseante (Mitchell, 2017): en nuestro caso, el deseo por evitar que desaparezca aquello que es distinguido como exótico. Aunque esto implique la permutación de la vida activa por una vitalidad de tipo fantasmal. Ese es el código o estructura al que debemos prestar atención, como veremos a continuación.

3.2 EL DESEO Y LA VIRULENCIA

⁷ Hacemos uso de la palabra en inglés pues la traductora de Mitchell, Isabel Mellén, la ha conservado en la traducción de “Qué quieren las imágenes” (2017) en la medida en que, según ella, *picture* implicaría un concepto que no tendría una traducción específica en español (Mitchell, 2017, p.11).

Hemos dicho que la singularidad de nuestras imágenes de estudio reside en su estructura votiva, la que a su vez responde a cierto estatus de imagen “étnica”. En esta doble condición vemos florecer la dimensión deseante, crucial para entender la vida de las imágenes del Hain. Pero antes de profundizar en este aspecto (el deseo) es importante clarificar a qué nos referimos cuando hablamos de la vida de las imágenes. O, como hemos dicho anteriormente, de las imágenes mágicas, vivas u orgánicas.

Desde perspectivas más clásicas, el problema con las imágenes vivas -una aparente contradicción dado el estatus ontológico del concepto “imagen”⁸- casi siempre se ha planteado al revés: el tratar a las imágenes como seres animados ha sido objeto de análisis, antes que una *manera* de analizar el objeto. En otras palabras, si bien se ha optado por estudiar a los adoradores de imágenes, particularmente desde la antropología, pocas veces las imágenes han sido estudiadas por medio del camino que los adoradores dejan. En este sentido, nuestra investigación se aleja, momentáneamente, de los estudios sobre fetichismo e idolatría para adentrarse en otro campo epistemológico bien conocido para las ciencias y la filosofía. Este es, el problema de Prometeo, antiguo y moderno (Martín y Pichel, 2007). Por un lado, el retorno (o llegada) a la vida de la sustancia inerte (Mitchell, 2017) y por otro, la capacidad -prohibida- de lo creado artificialmente para crear vida.

Esta antigua problemática continúa resurgiendo a través de los años en el estudio de las imágenes, los simulacros y las copias. Sin ir muy lejos, en las últimas décadas, el estatuto de la imagen como réplica de seres animados se ha puesto en entredicho producto de nuestros propios entendimientos y concepciones sobre lo vivo, particularmente en términos científicos. La figura del clon como el simulacro orgánico viable de un ser vivo ha terminado por poner en verdadera tensión aquellos límites entre lo vivo y lo muerto, aquello que crea y lo creado. Como sostiene W. T.J. Mitchell (2017):

El clon vuelve imposible la negación de las imágenes vivas, girando el concepto de ícono animado sobre su propio eje. Ahora vemos que no es sólo el caso de algunas imágenes que parecen cobrar vida, sino que las cosas vivas en sí mismas desde siempre han sido imágenes de una u otra forma. (p. 36)

De un modo similar, aunque en un terreno ligeramente diferente, Bruno Latour (2007) ha problematizado el misterio de nuestras creaciones artificiales en la era de la tecnología. El viejo problema de la adoración y la atribución de vida a cosas aparentemente inertes se manifiesta *modernamente*, a través del orden mundial de los *factiches*: la síntesis de la racionalidad técnica y el fetichismo. “Los ordenadores, como sabemos, no son nada más que máquinas calculadoras. También son (como sabemos igualmente bien) nuevos organismos misteriosos, formas de vida

⁸ La imagen casi siempre ha sido pensada como una cualidad de lo vivo, antes que algo vivo en sí mismo (Mitchell, 2017).

exasperantemente complejas que se llegan a completar con parásitos, virus y sus propias redes sociales” (Mitchell, 2017, p.51).

Ambas problemáticas ilustran la capacidad de los seres humanos para crear imágenes que posteriormente adquieren deseos propios, a su vez que la habilidad para provocarlos en otros. Es decir, artificios que luego se les devuelven. Es esta la cualidad fundamental de nuestras imágenes mágicas. De esta forma, se hace patente que al hablar de imágenes vivas no estamos necesariamente ocupando una terminología figurativa que sea funcional al análisis. En su lugar, remarcamos la capacidad de ciertas imágenes para abstraer el deseo humano y proyectarlo de vuelta hacia nosotros a través de inéditas formas y con nuevas condiciones. Ese es el orden de la imagen viva. La imagen que sintetiza deseos y esquematiza nuevas formas de desear (Mitchell, 2017). O bien, por ponerlo de manera más sencilla, la imagen que, siendo primeramente un objeto contenedor de deseos, se vuelve sujeto deseante.

Para el caso de las imágenes del Hain, hemos dicho que su estructura deseante está vinculada a las particularidades de su contexto de creación, es decir, su emergencia en un entorno etnológico. Sin embargo, en el tránsito de las imágenes por diferentes espacios, otros motivos, deseos y acontecimientos han sido puestos en marcha, generando capas de nexos que replican la misma estructura fundante. Es así como, en términos visuales, observamos que en el uso de las imágenes del Hain se presenta la marcada tendencia de replicar ciertos aspectos aislados de las fotografías originarias. Estos mismos elementos se reproducen de manera viral en diferentes soportes y contextos, y, por cierto, en manos de diferentes autores y en ocasiones, para los motivos más desconcertantes.

La obsesión por lo cónico

Un elemento que despierta bastante interés en los usos es la estructura cónica, triangular, alargada y/o puntiaguda de los espíritus retratados en las fotografías originales. Lo más curioso de este aspecto es que su sola inserción en un soporte provoca el inmediato reconocimiento o asociación con las imágenes del Hain, aun cuando muchos de los otros aspectos que originariamente las conforman estén ausentes. Esta tendencia por abstraer la forma cónica de la imagen y transformarla a su vez en una imagen por sí sola la vemos aparecer por primera vez en los monumentos públicos levantados por el gobierno regional de Magallanes y la Antártica Chilena, en la primera década de los 2000.

La imagen de la figura 1 corresponde a un conjunto escultórico instalado en la ciudad de Porvenir (en la intersección de las calles Jhon Williams con teniente Merino) en 2004. La autoría es de Richard Yasic Israel y fue financiado por Gobierno Regional de Magallanes, junto a un Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes (Consejo de Monumentos Nacionales de Chile [CMN], s.f.).

Además del uso de ciertos patrones y colores de las pinturas corporales de los espíritus, cuestión que abordaremos con mayor precisión en el próximo apartado, la estructura cónica se erige como

protagonista de la imagen. No vemos ni brazos ni piernas ni torsos. Nada que nos indique que estas estructuras podrían corresponder a una figura humana. Y, sin embargo, el soporte permite que se manifiesten las imágenes del Hain, es decir, que sean reconocibles.

Figura 1



Nota. Adaptado de *Plaza Selknam* [fotografía], por Tripadvisor, 2016, (https://www.tripadvisor.cl/Attraction_Review-g1488698-d10050219-Reviews-Plaza_Selk_nam-Porvenir_Tierra_del_Fuego.html#/media-atf/10050219/216424073:p/?albumid=-160&type=0&category=-160).

Figura 2



Nota. Adaptado de *Catastro de Monumentos de la Ciudad de Punta Arenas (Plano Regulador Punta Arenas)* (p. 61), por Dirección de Obras Públicas Municipales, 2010.

Este mismo fenómeno ocurre de manera aún más clara en la figura 2, monumento público bautizado “Al espíritu Selknam”. De autoría desconocida (Consejo de Monumentos Nacionales de Chile, 2021, Ord. 2580) fue mandado por la municipalidad de Punta Arenas el año 2005. Además del uso de los colores originales de los espíritus del Hain y la utilización de ciertos patrones y diseños (líneas y puntos), se observa sobre todo un énfasis en la forma cónica de las máscaras de los espíritus del Hain. Las figuras triangulares y puntiagudas son lo más llamativo de las esculturas. Los fierros alargados también aportan a esta visualidad.

6 años después, en 2011, el reconocido artista visual chileno oriundo de Pto. Montt, Rubén Schneider, presenta su trabajo “Selk’nam, símbolo de una historia no aprendida...?” en una Exposición en la sala Hardy Wistuba de la Casa del Arte Diego Rivera (Puerto Montt, Chile). Esta colección de pinturas, financiadas por el Consejo Regional de la Cultura y las Artes de la Región de Los Lagos, nos son llamativas por diferentes razones. Entre ellas, por los colores, diseños e imágenes que ocupa. Sin embargo, uno de los aspectos más rápidamente perceptible es el protagonismo que tiene la forma. En las tres pinturas presentadas (figura 3, 4 y 5) es posible dar cuenta del uso de las imágenes del Hain en términos más abstractos. Lo que destaca no son ni los personajes concretos ni los colores originales de las pinturas, sino más bien las formas: tanto de los espíritus del Hain y sus máscaras como de los patrones presentes en las pinturas corporales que darían vida a los espíritus. Entonces, existe una preponderancia de las formas cónicas y triangulares, además de los patrones de puntos, líneas verticales y horizontales.

Figura 3



Nota. Adaptado de *SELK’NAM: UNA HISTORIA NO APRENDIDA..? mi nueva serie en exposición en la Casa del Arte Diego Rivera* [fotografía], por R. Schneider [Rubén Alejandro Schneider Weisser], 2011, Facebook (<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.2969570438069&type=3>).

En la figura 3 y 4 es posible percibir siluetas humanas. Aunque de todas maneras se resaltan excesivamente las figuras alargadas y puntiagudas, imitando fundamentalmente a los espíritus Koshménk, aunque ese tipo de estructura también la comparten los espíritus Ulen, Tanu, K’terrne y Matan. Inclusive algunos Shoort (Por ejemplo, los Shoort del oeste, del sur, del este y del sudeste).

La figura 5 es prácticamente pura forma y patrones. Tal como en el segundo monumento presentado (figura 2) no se percibe relación con la “encarnación” humana de los espíritus, dispuesta en las fotografías originales, sino, sobre todo, una interpretación de la forma.

Figura 4



Nota. Adaptado de *SELK'NAM: UNA HISTORIA NO APRENDIDA..? mi nueva serie en exposición en la Casa del Arte Diego Rivera* [fotografía], por R. Schneider [Rubén Alejandro Schneider Weisser], 2011, Facebook (<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.2969570438069&type=3>)

Figura 5



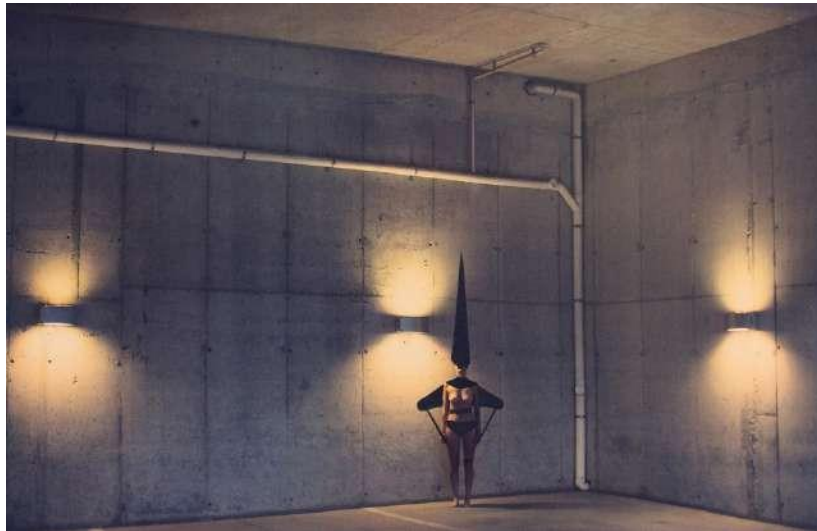
Nota. Adaptado de *SELK'NAM: UNA HISTORIA NO APRENDIDA..? mi nueva serie en exposición en la Casa*

En el año 2017 registramos una especie de *boom* en la utilización de las imágenes del Hain. De entre todas las llamativas obras y artefactos en los que se inscribe esta peculiar estructura visual, destaca la performance e instalación artística llevada a cabo por la actriz Josefina Dagorret y el artista visual Sebastián Escalona (ambos de nacionalidad chilena) en el Watermill Center (ubicado en la ciudad de Nueva York, Estados Unidos). “Rito extinto” (Watermill Center, s.f.) es quizás la expresión más evidente de la proliferación virulenta de las formas cónicas y triangulares. A través de una visualidad híbrida, para ellos, una mezcla de la estética Bauhaus y el ritual del Hain (Farías y Urrutia, 2019), el proyecto nos presenta una serie de imágenes que, en estricto rigor, comparten muy poco con las series originales. Sin embargo, las máscaras o estructuras que se observan en la cabeza de la performer se pueden relacionar con ciertos espíritus. En la fotografía de la figura 6, la estructura alargada y puntiaguda inserta en la parte superior de la cabeza de Dagorret recuerda a la máscara Tolon (Chapman, 2017), propia de los espíritus del cielo. Por tanto, podría estar inspirada en las imágenes de Matan o Koshménk, los espíritus de aspecto más *puntiagudo*.

Hay otros elementos igualmente llamativos, en especial por su aparente inconexión con las fotografías del Hain. Los espacios cerrados y grises que se presentan en las figuras 6 y 7 parecen contrastar casi totalmente con los paisajes “naturales” capturados por Gusinde. Los fierros, cuerdas

y estructuras incrustadas en el cuerpo de la performer (figuras 6, 7, 8 y 9) están presentes en todas las fotografías y pues parecen más bien una escenificación de cierta estética sadomasoquista que del “rito extinto”.

Figura 6



Nota. Adaptado de *Rito extinto* [fotografía], por J. Dagorret, 2017, (<https://josefinadagorret.com/Rito-Extinto>).

Figura 7



Nota. Adaptado de *Rito extinto* [fotografía], por J. Dagorret, 2017, (<https://josefinadagorret.com/Rito-Extinto>).

Figura 8



Nota. Adaptado de *Rito extinto* [fotografía], por J. Dagorret, 2017, (<https://josefinadagorret.com/Rito-Extinto>).

Figura 9



Nota. Adaptado de *Rito extinto* [fotografía], por J. Dagorret, 2017, (<https://josefinadagorret.com/Rito-Extinto>).

Pero a su vez, justamente la verticalidad de las cuerdas y los fierros, junto con las estructuras de metal que se presentan sobre o en la cabeza y las extremidades de Dagorret acentúan este uso de formas triangulares, alargadas, cónicas y puntiagudas que pareciera ser un motivo central en la obra.

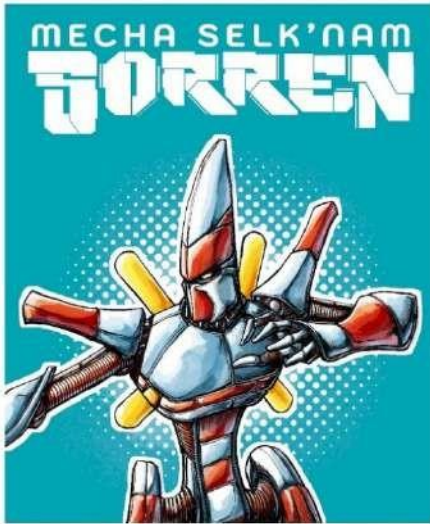
En este sentido, este trabajo reinterpreta -estéticamente- de manera mucho más insistente esta dimensión (dejando de lado, por ejemplo, los patrones y formas de la pintura corporal).

Finalmente, llama también la atención la construcción que está detrás de la performer en la figura 8. Ya sea un contenedor de agua o una edificación de otro tipo, su relación con las fotografías del Hain podría ser de dos tipos: por un lado, la estructura ancha y puntiaguda recuerda a ciertas formas que se presentan en los espíritus fotografiados. Especialmente la estructura que da vida al espíritu Tanu. Por otro lado, presenta cierta similitud con la choza del Hain capturada en una de las imágenes en que se presentan los 2 Koshménk (Chapman, 2017, p. 124-125).

Continuando con los ejemplos, recientemente, en 2020, el escritor Daniel Leal y el dibujante Fabián Todorovic lanzaron una novela gráfica (comic) titulada “Mecha Selk’nam: Sorren” a través de la editorial chilena Arcano IV, especializada en narrativa gráfica. Los dibujos creados nos revelan un soporte bastante peculiar para las imágenes del Hain: la obra construye un relato de ciencia ficción en donde los espíritus Selk’nam y Haush son robots gigantes, máquinas biológicas que luchan en un universo distópico. Esta estética busca incorporar el género Meka, propio del manga japonés (El Mostrador Cultura, 2020). Pero más allá de su contenido y las implicancias que este ha tenido (asunto que discutiremos en el próximo capítulo) la visualidad de los dibujos nuevamente nos hace volver a la cuestión de las formas cónicas, triangulares y puntiagudas. Incluso se repite otra vez la idea de las estructuras metálicas, que evocan imágenes de artefactos mecánicos, fabricados o fabricantes (presentes en el monumento regional de 2004, en Punta Arenas y en la obra “Rito Extinto” exhibida en el Watermill Center en 2017).

En las figuras 11 y 12 vemos personajes gigantes, robóticos, con múltiples engranajes y piezas mecánicas, acompañados de armas y tecnologías de control. En este caso se readaptan las figuras y diseños de las imágenes de los espíritus del Hain para construir las ilustraciones ficticias anteriormente mencionadas. Particularmente destaca el uso de los espíritus Koshménk, su figura alargada, su máscara cónica y sus rayas de color rojo. Se hace uso de tonos rojizos y metálicos. En la figura 10, el afiche de presentación del Comic se observa un “Meka Selknam” anguloso, mecánico y puntiagudo. Diferente a cualquier soporte que hayamos visto y, sin embargo, extrañamente conocido, perteneciente, como ya hemos revisado, a un imaginario prototípico, por decirlo de alguna forma.

Figura 10



Nota. Adaptado de LANZAMIENTO MECHA SELKNAM SORREN, V.1 SOBREVIVE [Ilustración], por FIC Santiago - Transmisión Día 1, 2020, Arcano IV (<https://arcanoiv.cl/lanzamiento-meca-selknam-sorren-v-1-sobrevive/>).

Figura 11



Nota. Adaptado de LANZAMIENTO MECHA SELKNAM SORREN, V.1 SOBREVIVE [Ilustración], por FIC Santiago - Transmisión Día 1, 2020, Arcano IV (<https://arcanoiv.cl/lanzamiento-meca-selknam-sorren-v-1-sobrevive/>).

Figura 12



Nota. Adaptado de LANZAMIENTO MECHA SELKNAM SORREN, V.1 SOBREVIVE [Ilustración], por FIC Santiago - Transmisión Día 1, 2020, Arcano IV (<https://arcanoiv.cl/lanzamiento-meca-selknam-sorren-v-1-sobrevive/>).

El soporte que revisaremos a continuación se desmarca un poco de las imágenes que venimos analizando pues, contrario a los 5 casos anteriores, aquí no vemos incorporaciones estilísticas de las imágenes del Hain a creaciones particulares, sino más bien una acentuación visual de ciertos

aspectos de las imágenes del Hain. Incluimos este caso en el apartado pues señala de manera muy clara y abierta el interés por las formas cónicas alargadas.

“Destination Chile”, episodio de la serie norteamericana “Ancient Aliens” emitido por primera vez en 2020 y producido por Kevin Burns, utiliza las imágenes originales de los espíritus del Hain con el objetivo de relacionar este pueblo y en particular la ceremonia del Hain con ciertas teorías ufológicas y conspiradoras asociadas a los pueblos indígenas. Su intención es demostrar que entre “la representación de los cráneos alargados y los trajes de aspecto muy extraño que tienen (...)” hay “una conexión con una visita extraterrestre” (Tsoukalos en Burns, 2020). Para esto, se recortan y amplían las imágenes, enfatizando la zona superior de los espíritus (torso y máscara), dejando de lado, por tanto, el resto del cuerpo y el paisaje de las fotografías (figura 13, 14, 15, 16 y 17).

Es posible reconocer el uso de las imágenes de los espíritus Shoort del norte y Shoort del Oeste (figura 13), dos de los Koshmének (figura 14), Matan (figura 15), K'terrnen (figura 16) y Halaháches (figura 17). Además, en todos los casos, se les agrega digitalmente el color rojo, no presente en las originales. Asimismo, destaca el uso comparativo de la fotografía de Halaháches con la imagen del famoso "Gigante de Tarapacá" (figura 17), geoglifo de 86 m de alto y de 3.000 m² de superficie ubicado en el cerro Unita en la comuna de Huará, al noreste de Iquique, en la región de Tarapacá (Ministerio de Bienes Nacionales, 2022). Curiosamente, al mostrar la imagen del geoglifo no se menciona en ningún momento la procedencia o nombre de este y de hecho, la edición en los colores y la forma en que se presenta la fotografía (desde arriba y recortada) hacen poco reconocible su materialidad y su tamaño. Al presentar la figura de esa manera, sin ninguna otra referencia y junto a las imágenes del Hain, pareciera que se pretende hacer pasar por una especie de petroglifo fueguino. Además, sin duda el objetivo principal de su exhibición es marcar algún tipo de similitud con la fotografía de Halaháches.

Figura 13



Nota. Adaptado de ALIENÍGENAS ANCESTRALES – Misterios antiguos y modernos [imagen], por History Latinoamérica, 2020, Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=zslv0C37CAE&list=LL&index=1>).

Figura 14



Nota. Adaptado de *ALIENÍGENAS ANCESTRALES – Misterios antiguos y modernos* [imagen], por History Latinoamérica, 2020, Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=zslv0C37CAE&list=LL&index=1>).

Figura 15



Nota. Adaptado de *ALIENÍGENAS ANCESTRALES – Misterios antiguos y modernos* [imagen], por History Latinoamérica, 2020, Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=zslv0C37CAE&list=LL&index=1>).

Figura 16



Nota. Adaptado de *ALIENÍGENAS ANCESTRALES – Misterios antiguos y modernos* [imagen], por History Latinoamérica, 2020, Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=zslv0C37CAE&list=LL&index=1>).

Figura 17



Nota. Adaptado de *ALIENÍGENAS ANCESTRALES – Misterios antiguos y modernos* [imagen], por History Latinoamérica, 2020, Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=zslv0C37CAE&list=LL&index=1>).

¿Qué es lo que hace que los seis casos anteriormente presentados compartan tanto a pesar de pertenecer a ámbitos tan disímiles y formar parte de imaginarios tan distanciados? ¿Por qué desde el 2003 hasta la fecha ciertos aspectos de las series originales del Hain se instalan de manera tan

repetitiva, por sobre otros? Y, finalmente, ¿Qué especie de encanto, atractivo o deseo encarnan las formas cónicas del Hain?

Curiosamente, es el último caso el que nos entrega una de las pistas más valiosas para responder las interrogantes planteadas. Particularmente porque nos devuelve nueva y explícitamente a la dimensión étnica, votiva y deseante que revisamos anteriormente. De esta forma, sostenemos que el atractivo que generan las formas cónicas, a la vez que su impresión repetitiva en los diferentes soportes responde a un deseo por lo exótico vinculado a las imágenes étnicas. Ahora bien, este deseo por lo exótico no ha sido otra cosa que la expresión de una impotencia, una imposibilidad, la ausencia de una lupa. La noción misma de lo *exótico* se erige como aquella categoría interna (del observador) que intenta emular un exterior inaccesible (Laclau, 2012) ocultando justamente esta inaccesibilidad. En otras palabras, ocultando “la dislocación inherente a aquello que se presenta a sí mismo como identidad cerrada (...) acto de ocultamiento [que] consiste en proyectar en esa identidad la dimensión de cierre de la que ella carece”⁹ (Laclau, 2002, p.19) ya sea porque esconde un secreto que se perdió -la idea del Hain como “rito extinto” o como ritual de contacto alienígena- o por las condiciones mismas que se presentan en las relaciones con la alteridad: “lo que despierta la imagen es nuestro deseo de ver, como podría haber dicho Jacques Lacan, exactamente lo que no se puede mostrar. Esta impotencia es lo que le da el tipo específico de poder que tiene” (Mitchell, 2017, p. 67).

Así, la repetición de las imágenes del Hain permite, paradójicamente, la expansión de una realidad inaccesible o bien, de un orden no del todo conocido pues siempre se intentó entrar al revés (Gusinde con una cámara *demasiado* activa). Esta carencia, desafortunada para el ojo occidental que todo lo ve (Haraway, 1995¹⁰) es constitutiva del deseo y alienta la necesidad de coleccionar lo ininteligible en forma de exotismo. En palabras de W. T. J. Mitchell “la imagen nace del deseo, es (...) una traza fantasmática y espectral del deseo de retener al amado, de mantener algún trazo de su vida mientras dura” (2017, p. 95). El deseo se posiciona entonces como síntoma y resultado de la creación de imágenes e incide, además, en la tendencia de las imágenes a generar deseos. Es como si ambos conceptos se entrelazaran en un circuito generativo: el deseo creando imágenes y las imágenes creando deseo (Mitchell, 2017).

Desde otra óptica, Michel de Certeau (2007) ha expuesto también sobre este gesto de “rusticofilia” en sus estudios sobre la literatura popular francesa durante finales de S. XVIII y mediados del S. XIX,

⁹ O más claro aún “En tal caso, de lo que se trata es de la presencia de una ausencia, y la operación ideológica por excelencia consiste en atribuir esa imposible función de cierre a un contenido particular que es radicalmente inconmensurable con ella” (Laclau, 2002, p. 19)

¹⁰ “En 1758, Linneo legitimó la relación de los seres humanos con los animales en la categoría que llamó Primates. La taxonomía de Linneo era una lógica, un instrumento, un esquema para ordenar las relaciones mediante nombres. Linneo puede haberse considerado a sí mismo como el ojo de Dios, el segundo Adán que construyó la ciencia, el conocimiento creíble, al anunciar por fin los nombres correctos de las cosas” (Haraway, 1995, p. 134) y más adelante: “Cualquier perspectiva da lugar a una visión infinitamente móvil, que ya no parece mítica en su capacidad divina de ver todo desde ninguna parte, sino que ha hecho del mito una práctica corriente. Y como truco divino, este ojo viola al mundo para engendrar monstruos tecnológicos. Zoe Sofoulis (1988) lo llama el ojo caníbal de los proyectos masculinistas extraterrestres para un segundo parto excrementicio” (Haraway, 1995, p. 325)

explorando así la forma en que las élites ilustradas idealizaron, a la vez que objetivizaron y oprimieron aquel conjunto de expresiones distinguidas como “populares” o bien “folclóricas”. En este sentido, la operación que De Certeau define como “exotismo de lo interior” (p. 49) estaría asociada a la necesidad por coleccionar y catalogar aquello que se necesita recluir o higienizar. En el fondo, esa actitud de conservación que, habíamos dicho, está motivada por una necesidad de aprehender *eso* que se presenta como radicalmente diferente, opera también por un temor primario al crecimiento descontrolado y desorganizado de lo otro: “El interés del coleccionista es correlativo de una represión que exorcisa el peligro revolucionario (...)” (p. 53). En este sentido, el deseo de retener aquello que ya murió, cuya belleza es sólo observable en su forma cadavérica, se presenta a la vez como la huella misma del asesinato. Reside ahí el gesto violador del “ojo caníbal” (Haraway, 1995, p. 325) que desarticula lo mismo que le obsesiona tener, conservándolo entonces solo cuando ya es registrado en su falta o incompletitud.

El poder que las imágenes ostentan se manifestaría entonces como carencia. Así, las fotografías del Hain nacen como producto de una observación que siempre estuvo mediada por la experiencia de la alteridad (la producción de imágenes étnicas) y esta estructura deseante se replica en su proliferación, dotándola de poderes misteriosos y desconocidos en cada uso. O al menos, convocando la aparición de estos poderes. En otras palabras, la experiencia de la alteridad como carencia pareciera ser una forma de creencia secundaria (Mitchell, 2017). Esto es, una representación colectiva de las creencias de *los otros*; por ejemplo, una estructura de creencias sobre las creencias de los pueblos indígenas, que devuelve, en su práctica, cierta potencia. Al devolver cierta potencia o poder, la creencia secundaria se convierte además en una doble consciencia que rodea a las imágenes: la distinción de una cualidad en los otros -exotismo- que en su impotencia sirve. *Sé que las imágenes no están vivas, pero actúo como si de hecho lo estuvieran* (Mitchell, 2017, p. 29-32). El saber y la praxis se contradicen. Al creer que los “idólatras” creían que sus imágenes y personajes son sagrados y están vivos, algo de ese poder podría rebotar.

Sin embargo, como bien ha advertido Octave Mannoni (1990) en su revisión sobre la operación de desmentida que se genera en la creencia: si es que hay un *pero aun así* es precisamente a causa del *ya lo sé* (“ya lo sé pero aun así”): “No hay fetiche por ejemplo, sino porque el fetichista ya sabe que las mujeres no tienen falo” (p. 12). Esto nos reafirma entonces que, en la experiencia de la alteridad, la doble (doble) consciencia que se gesta contiene en sí la marca del ocultamiento, en este caso: *Sé que los “idólatras” son desconocidos e inaprehensibles, pero aun así... su identidad... su exotismo.... Su idolatría.*

En síntesis, el exotismo se constituye como una manera de distinguir la alteridad, en un proceso de inscripción que está marcado de antemano por la carencia (imposibilidad de dar cuenta de lo categorizado en ese doble gesto de conservación y reclusión que señalamos anteriormente). Por lo mismo es el motor del deseo en las imágenes del Hain. A la vez, es una forma de creencia secundaria que ha recaído sobre los Selk’nam. Podemos corroborar visualmente lo anterior fijándonos en el remarcado interés, énfasis y repetición del componente cónico, triangular y puntiagudo de las fotografías del Hain que prolifera en las nuevas imágenes. También está impregnado en el silencio

de los monumentos públicos completamente deshumanizados, en el homenaje artístico a la forma y a la abstracción, en la “utopía intemporal entre la prehistoria y la modernidad” (Dagorret, 2017), en la distopía de ciencia ficción en que los espíritus Selk’nam y Haush son enormes máquinas biológicas con capacidades que van más allá de nuestro entendimiento y por supuesto, en el poder mágico otorgado por seres superiores de otros planetas.

En el primer y segundo caso tenemos la alteridad de la forma: figuras alargadas y puntiagudas que no solemos asociar al mundo mamífero *siempre* físicamente redondeado. En el tercer caso está la alteridad del tiempo: los espíritus que vienen supuestamente desde la prehistoria. El cuarto caso corresponde a la alteridad de lo humano: robots o máquinas biológicas con cualidades sobrenaturales que fueron creadas por el ser humano (nuevamente se nos aparece el problema del Prometeo moderno). Finalmente, el quinto caso nos presenta quizá la alteridad más grave de todas: la alteridad respecto de lo imaginable, lo conocido y lo terrestre. En este lugar se juntan todas las anteriores alteridades como posibilidades. En el peor de los casos, todas podrían presentarse en una. O sea, en la figura del OVNI.

Todos los casos revisados convocan deseos a la vez que replican una estructura deseante. Esperan recibir algo suplementario de las creencias de *los otros* (o al menos, de las creencias atribuidas). En este sentido, funcionan también como fetiches en el entendido de que:

El fetichismo como teoría, es el culto extranjero que se condena queriendo explicarlo y como práctica es el culto extranjero del que se apropia sin entenderlo. En resumen, el fetichista sería siempre otro, y el fetichismo sería propiamente lo ininteligible, lo no pensable. (Pouillon, 1974, p.4)

De esta manera, nuestras imágenes; nuestros cínicos fetiches, no toman realmente una vida de sujetos soberanos, sino la vitalidad de cuerpos que están “marcado(s) por el estigma de la diferencia” (Mitchell, 2017, p. 72) y la subalternidad, operando como mediadores o chivos expiatorios de las relaciones sociales y étnicas presentes en la realidad visual. Esta última condición es fundamental para introducirnos en el caso de la feminización de las imágenes del Hain.

Hain Dentata

En el estudio de los usos de las imágenes del Hain nos encontramos con otro fenómeno bastante interesante, particularmente por su repetición a lo largo de diferentes soportes en los últimos años. Estamos hablando del uso del cuerpo femenino como soporte de recreación de las imágenes del Hain. Como sabemos, el hecho de que los espíritus del Hain hayan sido encarnados por corporalidades masculinas en las series originales no es producto del azar. Gusinde (1982) entendió el Hain como una ceremonia de iniciación masculina que, entre otros propósitos, habría servido para legitimar el orden patriarcal. En ese contexto, la personificación de los espíritus era una labor

que competía a los hombres, quiénes *supuestamente*¹¹ resguardaban el secreto ante los niños y las mujeres. Teniendo en cuenta lo anterior, es evidente que la aparición virulenta de soportes femeninos o feminizados pasa difícilmente desapercibida.

Así, el primer caso corresponde a una exposición artística presentada el año 2017 en Chile y Argentina. A cargo de Ximena Quiroz (productora y fotógrafa) y Tania Roitman (artista plástica y maquilladora) “Hain: interpretación de un rito” es una obra conformada por fotografías de cuerpos pintados, máscaras de papel maché y un registro audiovisual que construye un relato a partir de las fotografías tomadas. Fue financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes Regional de 2016 (Fernández, 2017).

Uno de los aspectos más llamativos de esta obra es la ya mencionada utilización del cuerpo femenino como soporte de las imágenes del Hain. Visualmente, el *concepto Hain* se expresa principalmente en la pintura corporal, aunque no estrictamente en los patrones y diseños, sino en el “bodypainting” (La Prensa Austral, 2017), en las poses y las máscaras, como podemos ver a continuación.

Figura 18



Nota. Adaptado de “HAIN, interpretación de un rito” - Video Arte [fotografía], por Pupa Studio Creativo, 2017, Vimeo (<https://vimeo.com/209795933>).

¹¹ Posteriormente Chapman (2017) haría hincapié en que el rol de la mujer en el desarrollo del Hain era activo y en ocasiones ambivalente. Un tránsito constante entre actitudes performáticas y cónicas, y recepciones de tipo más pasivo.

Figura 19



Nota. Adaptado de “HAIN, interpretación de un rito” - Video Arte [fotografía], por Pupa Studio Creativo, 2017, Vimeo (<https://vimeo.com/209795933>).

Figura 20



Nota. Adaptado de “HAIN, interpretación de un rito” - Video Arte [fotografía], por Pupa Studio Creativo, 2017, Vimeo (<https://vimeo.com/209795933>).

Figura 21



Nota. Adaptado de “HAIN, interpretación de un rito” - Video Arte [fotografía], por Pupa Studio Creativo, 2017, Vimeo (<https://vimeo.com/209795933>).

Figura 22



Nota. Adaptado de “HAIN, interpretación de un rito” - Video Arte [fotografía], por Pupa Studio Creativo, 2017, Vimeo (<https://vimeo.com/209795933>).

Guiándonos por aspectos netamente visuales, es posible identificar las imágenes de diferentes espíritus. Entre los registros escogidos vemos una clara recreación de Ulen (figura 18) y Halaháches (figura 21). Además, la figura 19 también reinterpreta de manera más o menos reconocible a uno de los Koshménk, fundamentalmente por la máscara. En los otros casos resulta difícil reconocer los espíritus que se recrean a partir de continuidades estilísticas. A pesar de esto, en la exposición de la obra se le añadió nombre e información a cada espíritu (HAIN, interpretación de un rito, 2019) de manera que fue posible constatar que la figura 12 es una representación del Shoort del Sur y que, curiosamente, se decide personificar al espíritu Kulan en la figura 20 (no existen fotografías de este último espíritu, solo descripciones).

Es en este mismo año que se presenta la obra “Rito Extinto”. Sacamos este trabajo nuevamente a colación pues, si bien en el apartado anterior se profundizó en su dimensión cónica, no podemos dejar de destacar el uso del cuerpo de Dagorret (2017) como soporte principal. En este caso, la corporalidad femenina no está cubierta por pinturas ni diseños, sino por fierros, alambres y estructuras que rodean y aprietan la piel. Estos elementos contribuyen a que el foco se asiente aún más en el cuerpo destapado.

El año 2018, la fotógrafa española Laura Nicoletta presenta su colección de fotografías artísticas en Chile y España. Su obra, titulada “El regreso de Kreeh” fue financiada por el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes de 2017 (Premagallania, 2019). A continuación, presentamos las imágenes seleccionadas.

Figura 23



Nota. Adaptado de *El regreso de Kreeh* [fotografía], por L. Nicoletta, 2018, (<http://www.lauranicoletta.com/>).

54

Figura 24



Nota. Adaptado de *El regreso de Kreeh* [fotografía], por L. Nicoletta, 2018, (<http://www.lauranicoletta.com/>).

Figura 25



Nota. Adaptado de *El regreso de Kreeh* [fotografía], por L. Nicoletta, 2018, (<http://www.lauranicoletta.com/>).

Figura 26



Nota. Adaptado de *El regreso de Kreeh* [fotografía], por L. Nicoletta, 2018, (<http://www.lauranicoletta.com/>).

Figura 27



Nota. Adaptado de *El regreso de Kreeh* [fotografía], por L. Nicoletta, 2018, (<http://www.lauranicoletta.com/>).

Figura 28



Nota. Adaptado de *El regreso de Kreeh* [fotografía], por L. Nicoletta, 2018, (<http://www.lauranicoletta.com/>).

En esta obra es posible reconocer, en términos estrictamente visuales, a los siguientes espíritus del Hain: Tanu (figura 25), uno de los Koshménk (figura 26) y por la pintura corporal, probablemente el Shoort del Sudoeste (figura 27), aunque en el caso de la imagen original, la pintura oscura (roja según las descripciones) está en el lado derecho del cuerpo, sobre el que se exponen los círculos. El lado izquierdo es el blanco. Además, hay múltiples elementos llamativos. Lo principal es que la indumentaria de las imágenes de los espíritus (pintura corporal y máscaras) se recrea en cuerpos femeninos. Pero además se utiliza fotografía en blanco y negro (figura 24, 25, 26 y 27), así como a color (figura 23 y 28). Por otro lado, es evidente que hay una reinterpretación de las fotografías de los espíritus del Hain, no sólo por el hecho de ser encarnados por mujeres, sino también en términos estéticos.

Las plumas blancas y negras en la parte superior o bien, a los lados de las máscaras (en el caso de la figura 23 y 27) también son añadidas en esta recreación. Curiosamente, en algunos casos se opta por cubrir a las mujeres fotografiadas con pieles y no con pinturas (como en el caso de la figura 23 y 28). En el caso de la figura 23, el espíritu que se busca personificar no es claro, difícilmente se puede asociar la indumentaria a un caso concreto, por más que se utilizan los puntos blancos y rojos reconocibles en los patrones del espíritu Tanu o también, de la pintura corporal Tari -adornos Selk'nam que se utilizaron en el Desfile Kéwanix de 1923 (Chapman, 2017)-. En el caso de la figura 28 es posible reconocer en la máscara una similitud con la de los espíritus Koshménk. La máscara del lado, igual a la de la fotografía de la figura 24, podría corresponder a una interpretación del espíritu Matan. No obstante, tanto en su exhibición (sujetada por encima con las dos manos) como en su forma (no es del todo triangular), recuerda a la máscara del espíritu Yincihahua de origen Kawésqar (Palma, 2014). Esto no parece ser intencional, conforme al propósito de la autora de la obra (Premagallania, 2019). Finalmente, los paisajes corresponden a espacios "naturales", tales como lagos o mares (figura 23, 25, 26 y 28) o bien, estepas (figura 24 y 27).

En el mismo año, la coreógrafa y artista visual belga Alessia Wyss expondría la performance artística "Beautiful Alien Object. Projet Selk'Nord". Esta obra fue y sigue siendo presentada en Bélgica, Francia y Chile. Se financió a través de diferentes instituciones y residencias artísticas, entre las que se cuentan el Charleroi Danse, WBI (Wallonie-Bruxelles International), WBTD, ILES asbl (France Morin), la Universidad de Chile, el estudio Chez Georges, el taller L'Ad hoc, La Maison de Amérique Latine, el teatro Marni, el Knustfestival, el festival Moment, la Rotonde, el BAMP y el Teatro de Lieja (En Archipel, 2020).

La performance Selk'nord es una propuesta de baile documental que gira en torno a las temáticas de lo exótico y lo desaparecido en Chile y el resto del mundo, a través de la combinación de "dos prácticas populares chilenas" (Fintdaz, 2020): "la Cueca sola y la imagen Selknam" (Diario Uchile, 2019). Así, Alessia Wyss persigue la "superposición del mestizaje musical, compuesto por el ritmo de los pueblos gitanos y moros (durante la primera colonización) y la base musical de los pueblos indígenas" (En Archipel, 2020, p. 1). Más allá del argumento o contenido que justifica a la obra, esta se presenta como un soporte para las imágenes del Hain en la vestimenta de la danza performática, que es lucida en cuerpos siempre femeninos.

Figura 29



Nota. Adaptado de *Beautiful Alien Object. Projet Selk'Nord* [fotografía], por A. Wyss, 2018, En Archipel (<https://enarchipel.org/es/selknord/>).

Figura 30



Nota. Adaptado de *Beautiful Alien Object. Projet Selk'Nord* [fotografía], por A. Wyss, 2018, En Archipel (<https://enarchipel.org/es/selknord/>).

Figura 31



Nota. Adaptado de *Beautiful Alien Object. Projet Selk'Nord* [fotografía], por A. Wyss, 2018, En Archipel (<https://enarchipel.org/es/selknord/>).

Figura 32



Nota. Adaptado de *Beautiful Alien Object. Projet Selk'Nord* [fotografía], por A. Wyss, 2018, En Archipel (<https://enarchipel.org/es/selknord/>).

Así, es posible identificar el uso del espíritu Halaháches (solamente por los cuernos de la vestimenta) (figura 29, 30 y 32). También, se observa cierta relación del primer vestuario de izquierda a derecha (figura 31) con la pintura corporal de uno de los Koshmék (una línea vertical y cuatro horizontales).

En términos estéticos, es difícil dar cuenta de muchos aspectos comunes de la obra con las fotografías de los espíritus del Hain originales, además de los ya mencionados cuernos de

Halaháches y las líneas negras que simulan la pintura corporal de uno de los Koshménk. Ni los colores, ni las poses o movimientos parecieran tener relación con lo descrito por Gusinde (1982). Es llamativo el uso del cuerpo femenino (bailarinas/performer) y también la confección de vestimentas como soporte o recreación de las imágenes originales.

De todas las observaciones anteriores es posible constatar que, en términos visuales, cada obra se toma libertades (intencionadas o no) que se traducen en la incorporación de aspectos culturalmente femeninos. Sea esto en el ámbito de las tradiciones Selk'nam y Haush del Hain, como, por ejemplo, la recreación del espíritu Kulan¹² en el trabajo de Ximena Quiroz y Tania Roitman. O pues, en ciertas prácticas más generales de estos pueblos, como el uso de pieles para vestir y su incorporación en la obra de Laura Nicoletta. En el caso de las últimas dos obras, las innovaciones están mayormente relacionadas con el uso del cuerpo y lo que lo cubre (la vestimenta con sus adornos, el pelo y la cara descubiertas en "Selk'Nord"; los calzones, el sujetador y las ligas de metal en "Rito Extinto" [figura 6 y 9]).

Asimismo, en la mayoría de los casos presentados se desarrolla una justificación por parte de las autoras que explica el uso del cuerpo femenino como soporte de las imágenes (con excepción de "Rito Extinto"). Tanto en la obra "Hain: interpretación de un rito" como en "El regreso de Kreeh" el interés gira en torno al mito de la existencia de un matriarcado anterior a la instalación del Hain masculino (Chapman, 2017). Sin embargo, en el primer caso la argumentación parece ser producto de una confusión -desconocemos si intencional o inconsciente- entre la mitología de los Selk'nam y Haush y sus prácticas sociales efectivas:

(...) porque, aunque es un rito de iniciación masculina, tiene sus orígenes en la creación femenina, cuando las mujeres tenían el dominio sobre los hombres. Por eso estamos trabajando esta experiencia con mujeres, un poco para atravesar el rito para llegar al mito y generar un registro artístico autoral, que plasme el mito desde la visión femenina. (La Prensa Austral, 2017)

En el caso de "El regreso de Kreeh", usar mujeres como soportes se argumenta como una operación de reversión intencionada. Es decir, se busca incluir a la mujer en un espacio que fue esencialmente masculino e indagar en "La historia oficial versus la historia silenciada; el vínculo con el territorio y la historia de las mujeres, doblemente olvidada" (Alarcón, 2018). Por otro lado, "Selknord" justifica el uso del cuerpo femenino como soporte en un sentido diferente. A pesar de que en el vestuario difícilmente se puede adivinar, uno de los motivos fundamentales de la obra tiene que ver con el folclore y el lugar de las mujeres en él. En este sentido, la autora se interesa por la práctica de la Cueca sola como un fenómeno de denuncia femenina, mezclándolo con la *estética Hain*, lo exótico (para ella) y la desaparición. "Chile es un país donde mujeres inocentes han sido torturadas, violadas y asesinadas después de dar a luz en prisión. Los hijos de estas mujeres fueron criados por la milicia Pinochet. Ahora tienen entre 30 y 40 años. Mañana tengo 30 años" (Fintdaz, 2020).

¹² Uno de los pocos espíritus en los que no hubo dudas sobre su pertenencia al género femenino (Chapman, 2017).

Ya habíamos dicho, anteriormente, que las imágenes toman una vida que acarrea el estigma de la carencia. Que son, ante todo, existencias subalternas que desean a partir de una falta. Partimos, en primer lugar, con las imágenes étnicas marcadas por la tragedia de la *etnicidad* y sus implicancias coloniales. En segundo lugar, nos detuvimos en las imágenes étnicas y cónicas (ya doblemente) marcadas por el exotismo, la diferencia, la alteridad; ¿Y las imágenes feminizadas del Hain? Nuestra proposición es, pues, que las imágenes feminizadas re-marcan, al igual que las imágenes cónicas, a las imágenes del Hain con una doble condición de subalternidad, pues se le suma el problema de la opresión femenina. Están deseando duplicadamente, por ponerlo de algún modo. Inclusive, en el tercer caso estaría inscrita una tercera figura de la opresión asociada a la persecución política y la tortura en la dictadura militar chilena.

Las imágenes del Hain operarían entonces como una especie de esponja de subalternidades y tragedias que buscan de algún modo ser subsanadas. Emergen para ser la imagen de una imagen, en el entendido de que la imagen surge siempre de algún deseo. Como lo propone W. T. J. Mitchell (2017), las imágenes buscan:

Cambiar su lugar con el espectador, subyugar o paralizar al espectador, convirtiéndole a él o a ella en una imagen para la mirada de la pintura, en lo que puede ser denominado "el efecto Medusa". Este efecto es, quizá, la más clara demostración que tenemos de que el poder de las imágenes y de las mujeres está modelado el uno sobre el otro, y que es un modelo abyecto, mutilado y castrado tanto para las imágenes como para las mujeres (p. 62-63)

En este sentido, tanto la Medusa paralizante como la Vagina Dentata emasculadora (Raitt, 1980) se presentan como proyecciones de poder del mismo sujeto subalternizado. Poder que, como ya se ha mencionado, emerge desde lo más profundo de la carencia, equilibrando la falta. En este sentido, creemos que las imágenes feminizadas del Hain responden a este tipo de estructura; carencia/deseo/potencia, pero con algunas traslaciones que no son tan evidentes a primera vista. Uno podría perfectamente preguntarse, por ejemplo: si en las imágenes del Hain ya está inscrita la condición de subalternidad a partir de las relaciones étnicas, ¿Por qué se experimenta una acentuación de este "recurso" en los últimos años? Una de las posibles respuestas es que el poder que ostentan ciertas imágenes, a partir de su vida como sujetos subalternos, siempre está en peligro. En la actualidad, por ejemplo, ya no se distinguen socialmente sólo uno o dos tipos de dominación. Y las combinaciones pueden ser profundamente problemáticas. En este sentido, los procesos de feminización de las imágenes del Hain parecieran buscar un equilibrio suplementario o reparativo para *el indígena que se despoja, en parte, de su condición de subalterno al subyugar a las mujeres*. En otras palabras, se busca la anulación de las contradicciones que pudiesen incidir en la

disminución de la eficacia de la imagen. La pérdida de poder debe ser resuelta, por más que siempre queden los rastros de estas contradicciones o incluso, sean abiertamente cuestionadas¹³.

Volvemos nuevamente así a las imágenes votivas y a su poder para convertir súbitamente la desgracia en milagro o bien, la enfermedad en cura (Didi-Huberman, 2013). La estructura votiva siempre está abierta a la modificación e incorporación de todo “aquello que le hace sufrir y aquello que desea que se transforme, se alivie, se sane, se convierta” (p. 28) y bien sabemos que los sufrimientos y deseos de hoy no son los mismos de antes. De hecho, en “Rito Extinto” es muy clara la voluntad que tienen las imágenes del Hain de insertarse en la actualidad y sus consecuentes problemáticas. Dagorret (2017) nos dice que la obra busca devolverle “memoria instintiva al cuerpo para producir vínculos con las prácticas performativas contemporáneas”. Ella está probablemente pensando en su cuerpo, nosotros, en el cuerpo de la imagen. En el cuerpo-lienzo de ese organismo *no orgánico* que permite la inscripción incesante de memorias e instintos socioculturales.

En este sentido, nuestras imágenes del Hain operan como representaciones cosificadas, trabajadas, abiertas y disponibles (Didi-Huberman, 2013) para la inscripción de diferentes conflictos y sus resoluciones simbólicas, necesarias. O como dijimos anteriormente, se articulan como chivos expiatorios de las relaciones sociales, almacenando capa tras capa problemas de antaño, soluciones para el futuro y dramas de la actualidad.

3.3 SOPORTES, SERIES Y ABSTRACCIONES

En los apartados anteriores nos hemos dedicado a examinar la dimensión deseante de las imágenes del Hain. Revisamos cómo esta condición se expresa a partir de cuestiones como la etnicidad, el exotismo y la subalternidad. De esta forma, dimos cuenta tanto de las relaciones sociales que *fundamentan* la realidad visual *Hain*, como de aquellas expresiones sociales que se ponen en marcha *a partir* de la realidad visual del *Hain*. En otras palabras, profundizamos en el proceso generativo que permite la vitalidad y permanencia de nuestras imágenes de estudio más allá de su contexto de producción hace prácticamente 100 años.

Una vez despejada la interrogante sobre la estructura que permite la reproducción y proliferación de nuestras imágenes, falta examinar en mayor profundidad la manera concreta en que se va dando este proceso. Para esto es clave el reconocimiento de los movimientos, las expresiones y las instalaciones que se erigen como hitos determinantes en la virulencia visual de las imágenes del Hain. De esta manera y tal como se mencionó en los antecedentes, el punto de partida de esta investigación corresponde a la primera vez que las imágenes aparecieron en un nuevo soporte. Esto ocurrió en la exposición “Chilebiogeográfico” presentada por primera vez en 1982, en el Museo

¹³ Por ejemplo, a través de los discursos feministas que se inscriben en las nuevas imágenes del Hain, como es el caso de “Hain: interpretación de un rito” (2017) y “El regreso de Kreeh” (2018).

Nacional de Historia Natural de Santiago (MNHN)¹⁴. Chile Biogeográfico reconstruye un recorrido general de la flora, fauna y los “pueblos originarios” de Chile desde el norte al sur (Museo Nacional de Historia Natural Chile, 2021):

En 1982, bajo la dirección de Hans Niemeyer, se preparó la exposición Chile Biogeográfico, que daba cuenta de la biodiversidad natural y cultural de nuestro país a través de dioramas y vitrinas con objetos de la colección. Esta exposición tenía un enfoque basado en los procesos productivos que se llevaban a cabo en distintos lugares de Chile en su momento (Chile Biogeográfico, s.f.)

La exposición había formado parte de las exhibiciones permanentes del museo de manera ininterrumpida hasta el 2010. Ese año el MNHN tuvo que cerrar sus puertas producto de los daños que dejó el terremoto del 27 de febrero (Museo Nacional de Historia Natural Chile, 2012). Luego de una ausencia de dos años, el edificio reabrió y una renovada exhibición de Chile Biogeográfico fue presentada en 2012, contando con la incorporación de nuevos servicios, tecnologías e incluso piezas arqueológicas originales (Chile Biogeográfico, s.f.). Ahora bien, enfocándonos en el uso que se hace de las imágenes del Hain, hay una sección de la exposición denominada “Zona Austral” que está dedicada a los “pueblos cazadores” de la Patagonia y Tierra del Fuego. Allí se encuentra una infografía que relata la exhibición de los pueblos indígenas en los zoológicos humanos y su exterminio (Moraga, 2018). Junto a la infografía “existe una vitrina con un maniquí que emula a un indígena en la ceremonia del Hain junto a uno vestido con pieles” (Moraga, 2018, p. 54).

Figura 33



Nota. Adaptado de Viejos actores, nuevas relaciones, nuevas prácticas. El niño del cerro El Plomo en el Museo Nacional de Historia (p. 57), por C. Moraga, 2018.

¹⁴ Hay que tener en cuenta que, si bien a partir de 1975 se exhibieron fotografías del Hain de manera permanente en el Museo Martín Gusinde de Puerto Williams, estas correspondieron a reproducciones idénticas de las series tomadas por Gusinde. Es decir, no implicaron una salida de su soporte original, sino más bien una réplica de este (Palma, 2014).

En la figura 33 podemos observar la recreación de la imagen del espíritu Halaháches en un soporte con volumen. La escultura se caracteriza por el uso de los colores que habrían distinguido a este espíritu en la ceremonia presenciada por Gusinde (1982) pero que no se perciben en la fotografía en blanco y negro. Tal como indica Moraga (2018) junto a la figura de Halaháches se encuentra la réplica de un hombre, quién sería un miembro de “los pueblos cazadores de Tierra del Fuego” vestido en su cotidianidad. Si bien en los últimos años se ha agregado más información y otras cuantas réplicas de los espíritus a la exhibición, es el soporte que se observa en la foto aquel que fue presentado durante las exhibiciones de los años 80’ (Museo Nacional de Historia Natural, comunicación personal, 6 de mayo de 2021).

En este sentido, con respecto a nuestra propuesta, la exposición “Chilebiogeográfico” inaugura en 1982 el paso de la *fotografía Hain* a la *imagen Hain*. En la medida en que las imágenes se desvinculan de su *picture* original, se ven impulsadas a “moverse, a hablar, a disolverse y a repetirse a sí misma(s)” (Mitchell, 2017, p. 103).

Unos años después, específicamente en 1987, el Museo Chileno de Arte Precolombino realiza una exhibición bautizada como “Hombres del sur”, a cargo de Mauricio Massone (Museo Chileno de Arte Precolombino, s.f.), cuyo propósito es dar a conocer la historia de “Los aonikenk (tehuelche), selknam (ona), kaweshkar (alakaluf), y yámana (yagán)” (Museo Chileno de Arte Precolombino, 1987, p.11). De esta forma, “Hombres del sur” recopila y expone información sobre estos “pueblos cazadores y pescadores que dan testimonio de la grandeza del hombre, capaz de habitar y domesticar todos los rincones del globo provistos de las más magnífica de las herramientas: la cultura, propia y consubstancial a nuestra especie. (...) Hoy ya han desaparecido de sus antiguas moradas, sus lenguas se han callado para siempre. Sólo sobreviven algunos descendientes de los antiguos pescadores” (Museo Chileno de Arte Precolombino, 1987, p.11).

Ahora bien, lo que nos interesa mayormente de esta exhibición es el uso de las imágenes del Hain a través de nuevos soportes. En este caso, se presentan esculturas de madera de algunos espíritus del Hain y, además, una serie de ilustraciones encargadas a José Pérez de Arce. Como menciona en el libro *Rostros de Chile Precolombino* (1997):

La exposición “Hombres del Sur” de 1987 fue un hito. Además de dibujos, hicimos reconstrucciones de cinco de los espíritus del kloketen, la ceremonia de iniciación masculina selknam. Durante meses viví inmerso de estas ceremonias a través de los minuciosos escritos de Martín Gusinde. La potencia de estas tierras australes del fin del mundo y la capacidad de esos hombres para transformar su vida en un gigantesco ritual teatral, musical y escénico, me sedujeron de modo irresistible. Este dibujo es el resultado de ese maravillarme. Representa a los cinco principales espíritus del panteón selknam, habitantes del cielo o de las profundidades de la tierra. Cada uno correspondiente a un prototipo humano. (Museo Chileno de Arte Precolombino, 1997, p. 82)

Figura 34



Nota. Adaptado de “*Rostros de Chile Precolombino*” (p. 83), por Museo Chileno de Arte Precolombino, 1997.

Figura 35



Nota. Adaptado de “*Rostros de Chile Precolombino*” (p. 81), por Museo Chileno de Arte Precolombino, 1997.

Figura 36



Nota. Adaptado de “*Rostros de Chile Precolombino*” (p. 89), por Museo Chileno de Arte Precolombino, 1997.

En la fotografía de la figura 34 podemos ver la recreación en volumen de los espíritus Kótaix, K'ternnen, uno de los Matan y lo que parece ser el Shoort del Noreste. La figura 35 muestra dibujos de las fotografías de Kótaix, K'ternnen, posiblemente el Shoort del Noreste, Tanu, Ulen, Koshménk y un quinto indistinguible, pero por la pose probablemente pueda ser otro Koshménk. En la figura 36 hay dos Koshménk.

Como mencionábamos anteriormente, la figura 34 destaca por su soporte en volumen, además por recrear los colores que no están presentes en las fotos. En las ilustraciones de la figura 35 y 36 también se puede observar una recreación de los espíritus más o menos fiel, aunque con la inclusión de los colores. Lo llamativo es el fondo con el que se acompañan los espíritus: paisajes inhóspitos y estepas similares a las de la región. Se incluyen, por ejemplo, dibujos de las formaciones rocosas del cerro de los Onas en Tierra del Fuego en la figura 3 (Museo Chileno de Arte Precolombino, 1997).

Este último aspecto denota un punto en común con la exhibición “Chilebiogeográfico” y es que, a pesar de que ambas exposiciones provienen de instituciones que tienen discursos museográficos distintos y que, por cierto, se presentan con cinco años de diferencia, los dos usos están ligados a un interés por las condiciones geográficas y ambientales de la zona en la que habitó el pueblo Selk'nam. La biodiversidad natural es uno de los ejes principales al que está ligado el uso de las imágenes del Hain en la primera exposición, que sirven como demostración del ecosistema de la “zona austral”. Un discurso en que “la flora, la fauna y los pueblos originarios” se entienden como tres partes de un solo conjunto (Museo Nacional de Historia Natural Chile, 2021).

Por otro lado, el tema del exterminio también es transversal al discurso de ambas obras. Es la temática principal de la infografía que acompaña a la reproducción de Halaháches en “Chilebiogeográfico” (Moraga, 2018) y también un tema recurrente en la exhibición “Hombres del Sur”. En palabras de José Pérez de Arce:

Cuando terminé este dibujo (figura 35) sentí la extraña sensación de añadir un eslabón en la serie de hechos que jalonan la terrible historia de este pueblo, *hasta su total exterminio*. De alguna forma este dibujo continúa con su recuerdo y reproduce el sentir y expresar del mundo selknam, notable por sus valores y su arte. (Museo Chileno de Arte Precolombino, 1997, p. 83, destacado propio)

En los dos casos, las características discursivas que señalamos se relacionan con la forma de utilizar las imágenes del Hain, en términos visuales. Los soportes implican una reproducción más bien fiel de las características visuales presentes en las fotografías originales. Hay una motivación sobre todo descriptiva de las formas de vida, casi científica y evidentemente pedagógica. Esto se traslada incluso a las posibilidades de libertad interpretativa que el uso de ilustraciones usualmente permite. Sin embargo, se opta por una imagen más higienizada, acompañada de paisajes naturales propios de la zona (en el segundo caso, figura 35 y 36) y de recreaciones de la vida cotidiana, con sus vestimentas, armas y herramientas (en el primer caso, figura 33). Incluso en el uso de las imágenes específicamente del Hain, los colores, formas y poses son bastante precisos, en ambas expresiones.

Lo anterior nos sugiere que ambas obras, en tanto únicas utilidades “públicas” de las imágenes del Hain a lo largo de la década de los 80’, representan un horizonte visual concreto asociado a una reproducción más bien fiel de las características visuales de los espíritus, un interés por la biodiversidad del país y una orientación pedagógica sobre la historia de los pueblos “australes”. En este sentido, esta *etapa* comparte mucho aún con el contexto original de las fotografías del Hain. No obstante, de igual manera, permite el “tránsito” de la fotografía a la imagen a través de la creación de nuevos soportes, esculturas y dibujos que van marcando nudos de interés, surcos muy pequeños como para ser evidentes -por ejemplo, el uso de colores y de volumen- pero que contienen y dan vida a la *visualidad hain*. Tal vez por lo mismo no debería tomarnos por sorpresa que el siguiente horizonte visual que hemos distinguido se exprese de manera tan diferente.

Revisamos ya el caso de los monumentos públicos mandatados por el gobierno regional de Magallanes y la Antártica chilena, pero con un énfasis en la cuestión de lo cónico. Ahora debemos darle importancia también al uso de los patrones, los colores y, por cierto, las formas de las imágenes de los espíritus del Hain. En este sentido, tanto “Plaza Selk’nam”, instalada en 2004 en Porvenir (figura 1 y 37 y 38), como “Al espíritu Selknam” inaugurada en Punta Arenas el año 2005 (figura 2 y 39) conforman un horizonte característico de la década de los 2000, siendo los dos únicos

casos de usos “públicos” o visibles¹⁵ a lo largo de estos años. En este sentido, no solo comparten su calidad de monumento público y su pertenencia regional, sino que además hay una forma visual común asociada a la abstracción de ciertos elementos de las fotografías de los espíritus del Hain y su instalación en soportes completamente nuevos.

Figura 37



Nota. Adaptado de Plaza Selknam [fotografía], por Tripadvisor, 2018, (https://www.tripadvisor.cl/Attraction_Review-g1488698-d10050219-Reviews-Plaza_Selk_nam-Porvenir_Tierra_del_Fuego.html#/media-atf/10050219/332555370:p/?albumid=-160&type=0&category=-160).

Figura 38



Nota. Adaptado de Plaza Selknam [fotografía], por Tripadvisor, 2017, (https://www.tripadvisor.cl/Attraction_Review-g1488698-d10050219-Reviews-Plaza_Selk_nam-Porvenir_Tierra_del_Fuego.html#/media-atf/10050219/294184617:p/?albumid=-160&type=0&category=-160).

Por ejemplo, en el primer caso, las bancas de concreto de las figuras 37 y 38 utilizan ciertos diseños o patrones de formas y colores atribuibles sobre todo al espíritu de Tanu. Sin embargo, no es del todo claro. La figura 1 captura bancas de concreto por la parte de atrás. En estas últimas se hace uso de diseños propios de los espíritus Koshménk y tal vez de Ulen. Estas construcciones son particularmente interesantes pues sería la primera vez que un monumento público en honor a los Selk'nam utiliza solamente el patrón de la pintura corporal de los espíritus del Hain, dejando de lado una reproducción más fiel de las imágenes originales.

¹⁵ Desde el uso en la exhibición “Hombres del sur” (1987) hasta la instalación de “Plaza Selk'nam” (2004) encontramos solo un caso de utilización de las imágenes, asociada a la revista IMPACTOS durante los años 1989 a 1998 (Palma, 2014). No fue incluido en este apartado pues no reúne las condiciones suficientes para plantearse como un tipo de visualidad transversal a la década de los 90'. Sin embargo, se revisará en el próximo apartado vinculado al problema de la identidad.

Figura 39



Nota. Adaptado de *AL ESPÍRITU SELKNAM* [fotografía], por Consejo de Monumentos Nacionales de Chile, s.f., (<https://www.monumentos.gob.cl/monumentos/monumentos-publicos/espiritu-selknam>).

En el segundo caso, las esculturas que se observan en la figura 2 y 39 utilizan las imágenes de los espíritus del Hain de manera bastante abstracta, por lo que es difícil relacionarlos con los personajes concretos. A simple vista, podría relacionarse la forma cónica de la parte de arriba de las esculturas (especialmente visibles en la figura 39) con la parte superior del espíritu de Tanu. También por el uso de puntos pequeños en ese lugar. Lo mismo en la gran escultura de fierro rojo en la figura 2. Además del uso de los colores originales de los espíritus del Hain y la utilización de ciertos patrones y diseños (líneas y puntos), se observa sobre todo un énfasis en la forma cónica de las máscaras de los espíritus del Hain, como se analizó en el apartado anterior.

Este tipo de expresión de las imágenes del Hain, en el cual las formas, colores y patrones son abstraídos de la imagen del cuerpo humano que encarnó cada espíritu para fines específicos, hoy es tremendamente popular en la visualidad cotidiana. Sin embargo, es una forma de expresión que, desde nuestra perspectiva, no se ordena a partir de una continuidad temporal. Es observable por primera vez en los monumentos públicos de la región de Magallanes y la Antártica chilena, pero de ahí adelante se presenta en momentos y circunstancias no predecibles (al menos en términos “evolutivos”), como veremos a continuación.

Hain Fashion: círculos, puntos y líneas en diseños pop

La abstracción de nuestras imágenes parece presentarse en forma de un ciclo que no sigue continuidades u órdenes pero que, sin embargo, generará diseño a partir del caos (Blackmore, 2000). Esto en la medida en que es posible ubicarlas o reconocerlas en ciertos soportes a pesar de que presentan patrones prácticamente irreconocibles de descomposición de las imágenes originales de los espíritus Selk’nam. Es decir, que, aunque solo se exhiban círculos negros y rojos en una obra

cualquiera -patrón de descomposición de las imágenes del Hain que no tiene realmente ningún sentido- igual esta nos remitirá inmediatamente a la visualidad Hain, como veremos más adelante con ejemplos concretos. En este sentido, es posible pensar en la imagen *Hain* a partir de la idea del meme.

La psicóloga Susan Blackmore (Blackmore et al, 2000), una de las principales defensoras de la teoría de la memética y la imitación biocultural entre los seres humanos, ha entendido el concepto de meme como “una idea, comportamiento, estilo o uso que se extiende de persona a persona dentro de una cultura. Cada vez que das un apretón de manos, cantas ‘Feliz Cumpleaños’ o depositas tu voto en una elección, estás dando vida a memes” (p. 65). En el fondo, refiere a formas de información -códigos- que son almacenadas culturalmente, tanto en el cerebro como en la materialidad, en nuestro caso, tanto en una forma común de reconocimiento visual como en soportes concretos; en “pintura, píxeles o un lugar donde ser vistas” (Mitchell, 2017, p. 103). Revisemos a continuación los casos más evidentes en donde esto ocurre.

En el año 2014 Delight Lab, asociación artística compuesta por los artistas chilenos Germán y Andrea Gana, presentó su obra de Videomapping “Ritual Hain” en el cuarto festival internacional Circle of Light, organizado en Moscú, Rusia. Este evento es considerado uno de los más relevantes para la exhibición de técnicas de iluminación contemporánea y nuevos medios en espacios públicos, entre los que se encuentra el Videomapping (Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio del Gobierno de Chile, 2014). Esto es, “espectáculos pirotécnicos, luz láser y las instalaciones lumínicas interactivas” (Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio del Gobierno de Chile, 2014).

“Ritual Hain” se llevó el premio asociado al reconocimiento del público. Este presenta una interpretación del “rito de iniciación del pueblo originario selk’nam, que habitó Tierra del Fuego y fue exterminado por los europeos colonizadores” (Fajardo, 2014) a partir de una serie de proyecciones de colores, diseños y patrones asociados a los diferentes espíritus. Como se observa en las imágenes dispuestas, en la puesta en escena de Delight Lab es posible reconocer las pinturas corporales de los siguientes espíritus fotografiados: Ulen (figura 40), Tanu (figura 41) y combinaciones propias de los Shoort (figura 42 y figura 43).

Figura 40



Nota. Adaptado de *Delight Lab (Chile)*. *Art Vision Classic 2014* [fotografía], por Kпыр Света/The Circle of Light, 2014, Youtube (https://www.youtube.com/watch?v=7zakMbxZ5s&ab_channel=RomanOlegovichCheRomanOlegovichChe).

Figura 41



Nota. Adaptado de *Delight Lab (Chile)*. *Art Vision Classic 2014* [fotografía], por Kпыр Света/The Circle of Light, 2014, Youtube (https://www.youtube.com/watch?v=7zakMbxZ5s&ab_channel=RomanOlegovichCheRomanOlegovichChe).

Figura 42



Nota. Adaptado de *Delight Lab (Chile)*. *Art Vision Classic 2014* [fotografía], por Kпыр Света/The Circle of Light, 2014, Youtube (https://www.youtube.com/watch?v=7zakMbxZ5s&ab_channel=RomanOlegovichCheRomanOlegovichChe).

Figura 43



Nota. Adaptado de *Delight Lab (Chile)*. *Art Vision Classic 2014* [fotografía], por Kpyr Cвepa/The Circle of Light, 2014, Youtube (https://www.youtube.com/watch?v=7zakMbxZ5s&ab_channel=RomanOlegovichCheRomanOlegovichChe).

Figura 44



Nota. Adaptado de *Delight Lab (Chile)*. *Art Vision Classic 2014* [fotografía], por Kpyr Cвepa/The Circle of Light, 2014, Youtube (https://www.youtube.com/watch?v=7zakMbxZ5s&ab_channel=RomanOlegovichCheRomanOlegovichChe).

La particularidad del uso de las imágenes en este caso reside en el descarte de las figuras humanas; poses, artefactos y paisajes que componen las tomas originales. Se opta solo por proyectar los patrones de formas y colores que presentan los espíritus en las imágenes, seguramente apoyándose en las descripciones de los colores. En este sentido, hay un uso más bien libre de las pinturas, en la medida en que no es posible identificar algunas de ellas con espíritus concretos. Por ejemplo, en el caso de la figura 44. En el caso de la figura 42 y 43 se pueden reconocer atributos de los Shoorts, pero no especificar a que casos concretos corresponde.

Unos años después, en 2017, año del *boom Hain*, Federico Vladimir Strate Pezdirc (argentino) y Pablo Esbert (español) produjeron en Chile un documental expandido (120') titulado "Cantos del Hain". Financiado por una beca de Creación Artística en el extranjero del Museo de Arte Contemporáneo Fundación Gas Natural Fenosa (A Coruña), NAVE (Santiago de Chile) y Museo de la Solidaridad Salvador Allende, ha sido presentado también en Inglaterra, España, Alemania y Francia. "Cantos del Hain" es un conjunto de imágenes y registros audiovisuales sin un hilo narrativo claro, en dónde aparecen diferentes personajes, paisajes, sonidos y estéticas que se vinculan visualmente a las fotografías del Hain tomadas por Gusinde. En palabras de Federico Strate (2017):

Cantos del Hain es un documental ampliado sobre el pueblo Selknam, una de las comunidades nativas de la Isla Grande de Tierra del Fuego (la isla más grande en el extremo sur de Chile y Argentina) que casi fueron extinguidas por los colonos europeos a principios del siglo XX. (...) En este Hain no hay hombres disfrazados ni mujeres aterrorizadas. Hay dos rubias falsas, dos coreógrafos coloniales asistidos por todo un equipo de espíritus. Las

máscaras se convierten en píxeles, la pintura en filtros y las voces en codificadores de voz. Los espíritus se transforman en escenarios, en efectos, en realidad virtual, en MP3.

A continuación, disponemos de una selección de las imágenes más llamativas presentes en esta obra:

Figura 45



Nota. Adaptado de *Cantos del Hain* [fotografía], por F. Vladimir y P. Esbert, 2017, Vimeo (<https://vimeo.com/241846232>).

Figura 46



Nota. Adaptado de *Cantos del Hain* [fotografía], por F. Vladimir y P. Esbert, 2017, Vimeo (<https://vimeo.com/241846232>).

Figura 47



Nota. Adaptado de *Cantos del Hain* [fotografía], por F. Vladimir y P. Esbert, 2017, Vimeo (<https://vimeo.com/241846232>).

Figura 48



Nota. Adaptado de *Cantos del Hain* [fotografía], por F. Vladimir y P. Esbert, 2017, Vimeo (<https://vimeo.com/241846232>).

Figura 49



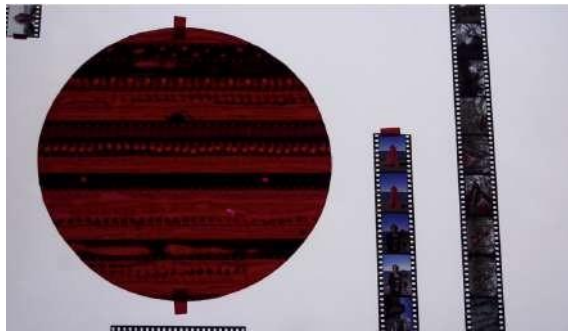
Nota. Adaptado de *Cantos del Hain* [fotografía], por F. Vladimir y P. Esbert, 2017, Vimeo (<https://vimeo.com/241846232>).

Figura 50



Nota. Adaptado de *Cantos del Hain* [fotografía], por F. Vladimir y P. Esbert, 2017, Vimeo (<https://vimeo.com/241846232>).

Figura 51



Nota. Adaptado de *Cantos del Hain* [fotografía], por F. Vladimir y P. Esbert, 2017, Vimeo (<https://vimeo.com/241846232>).

Figura 52



Nota. Adaptado de *Cantos del Hain* [fotografía], por F. Vladimir y P. Esbert, 2017, Federico Vladimir (<https://www.federicovladimir.com/following/federicovladimir.com/CANTOS-DEL-HAIN>).

Figura 53



Nota. Adaptado de *Cantos del Hain* [fotografía], por F. Vladimir y P. Esbert, 2017, Federico Vladimir (<https://www.federicovladimir.com/following/federicovladimir.com/CANTOS-DEL-HAIN>).

Figura 54



Nota. Adaptado de *Cantos del Hain* [fotografía], por F. Vladimir y P. Esbert, 2017, Federico Vladimir (<https://www.federicovladimir.com/following/federicovladimir.com/CANTOS-DEL-HAIN>).

Figura 55



Nota. Adaptado de *Cantos del Hain* [fotografía], por F. Vladimir y P. Esbert, 2017, Federico Vladimir (<https://www.federicovladimir.com/following/federicovladimir.com/CANTOS-DEL-HAIN>).

Figura 56



Nota. Adaptado de *Cantos del Hain* [fotografía], por F. Vladimir y P. Esbert, 2017, Federico Vladimir (<https://www.federicovladimir.com/following/federicovladimir.com/CANTOS-DEL-HAIN>).

Figura 57



Nota. Adaptado de *Cantos del Hain* [fotografía], por F. Vladimir y P. Esbert, 2017, Federico Vladimir (<https://www.federicovladimir.com/following/federicovladimir.com/CANTOS-DEL-HAIN>).

Figura 58



Nota. Adaptado de *Cantos del Hain* [fotografía], por F. Vladimir y P. Esbert, 2017, Federico Vladimir (<https://www.federicovladimir.com/following/federicovladimir.com/CANTOS-DEL-HAIN>).

Figura 59



Nota. Adaptado de *Cantos del Hain* [fotografía], por F. Vladimir y P. Esbert, 2017, Federico Vladimir (<https://www.federicovladimir.com/following/federicovladimir.com/CANTOS-DEL-HAIN>).

Como se puede observar, en la obra de Strate y Esbert hay una adaptación bastante libre de las imágenes de los espíritus. Sin embargo, es posible reconocer a los espíritus Shoort o bien, elementos propios de estos personajes en la figura 46, 47, 50, 53 y 55. El espíritu Tanu se distingue en las figuras 52 y 54. Halaháches está presente en la figura 45 y 57. Finalmente, se construye un personaje que podría ser Ulen en la figura 55 y 56 (junto al “Shoort”).

“Cantos del Hain” es especialmente llamativa por el uso que hace de las imágenes del Hain, pues se utilizan elementos y estéticas de situaciones, objetos y temporalidades muy dispares. En este sentido, lo primero a destacar es que el uso de las imágenes es bastante versátil. En algunos casos los personajes presentados parecen ser espíritus híbridos: resultado de la mezcla de distintos elementos separados de sus contextos de origen. Por ejemplo, en el caso de la figura 48, un hombre joven (al parecer miembro del Colectivo Lemebel) posa con su jockey de The North Face en la terraza de un edificio mientras sobre su piel se proyectan los colores usados en las pinturas corporales del Hain. O bien, en la figura 58, la cara de una persona se ve alterada con colores y estructuras rectangulares identificables con ciertos patrones, formas y colores de las pinturas de esta ceremonia. No obstante, esta figura no conforma la réplica de algún espíritu concreto. Más bien evoca un cierto “motivo Selk’nam”. Igual es el caso de la figura 59, en donde se mezclan alteraciones digitales a la imagen, con los colores rojo y negro.

La mezcla de la tecnología y la contemporaneidad es otro elemento destacable en esta obra. En la figura 45 se presenta una máscara luminosa de Halaháches encima de unas zapatillas deportivas. En la figura 46, una pantalla que proyecta el cielo y sobre esta descansa una máscara -que podría hacer referencia tanto a los Shoort como a la lucha libre mexicana- de color fucsia neón. La figura 49 mezcla todos los elementos descritos anteriormente (pantallas, zapatillas deportivas y colores de pintura corporal del Hain). Por su parte, la figura 57 proyecta a una Espíritu Halaháches digital, tirando el arco en un campo tridimensional. En ciertas imágenes también se mezclan tonalidades y ambientes; embarcaciones, playas y fotografías en blanco y negro, espíritus Shoort que llevan flores

en sus trajes o capas rojas que simulan ser la estructura del espíritu Tanu (figura 50, 52, 53, 54, 55 y 56). Finalmente, también se observa el uso de los patrones de formas y colores desarraigados de corporalidades o trajes, como el círculo que cuelga junto a las secuencias de rollos fotográficos en la figura 51.

Durante el mismo año, en un contexto completamente distinto al anterior, la empresa chilena Condenado Snowboard lanzó su colección de Snowboards (tablas para para esquiar en la nieve) “2017 Selk’nam Collection”. Curiosamente, se utilizaron las imágenes del Hain en el diseño de las diferentes tablas hechas de fibra de vidrio, según la marca, en forma de homenaje:

En la cosmovisión Selk’nam, Ulen era un espíritu rápido y ágil como el viento visible sólo parcialmente, debido a su increíble velocidad. Esta primera colección de Condenado, es un homenaje a esta ancestral etnia y al poder que ellos le asignaban a las cordilleras invisibles del infinito, rescatando en cada tabla las *singulares formas y riqueza gráfica*, de esta mágica cultura de Tierra del Fuego. Condenados a la libertad! Stock disponible (Condenado Snowboard, 2017, destacado propio).

Como se observa, en la “2017 Selk’nam Collection” se utiliza fundamentalmente la imagen del espíritu Ulen (figura 60 y 61). El diseño de las tablas de Snowboard mezcla diversos colores, no obstante, en algunos de ellos destaca el uso estricto del rojo, negro y blanco, los colores de las pinturas corporales del Hain (figura 61 y 62).

Figura 60



Nota. Adaptado de Condenado Snowboard [imagen], por Condenado Snowboard Snowboard, s.f., Pinterest (<https://www.pinterest.cl/condenadosnowboard/condenado-snowboards/>).

Figura 61



Nota. Adaptado de *Condorado Snowboard* [imagen], por Condorado Snowboard Snowboard, s.f., Pinterest (<https://www.pinterest.cl/condadosnowboard/condenado-snowboards/>).

Figura 62



Nota. Adaptado de *Condorado Snowboard* [imagen], por Condorado Snowboard Snowboard, s.f., Pinterest (<https://www.pinterest.cl/condadosnowboard/condenado-snowboards/>).

Además, se recrea la fotografía del espíritu Ulen (figura 60 y 61) de manera más o menos fiel: se recorta la figura del personaje de la fotografía original y se delinea en blanco. Por otro lado, es posible observar el uso de figuras triangulares y líneas verticales y horizontales que se relacionan con los patrones y formas de las pinturas corporales del Hain, particularmente, del espíritu de Ulen.

Tres años después, en 2020, vemos la aparición de diferentes casos bastante demostrativos de usos abstractos de las imágenes del Hain asociados a la confección de vestimentas en diferentes marcas. Un ejemplo es la marca chilena de vestimenta e implementos deportivos *Celtry*, la cual estuvo a cargo de vestir al equipo de Rugby chileno *Selknam Rugby*. Este último fue fundado a finales de 2019, con el objetivo de formar parte de la Súper Liga Americana de Rugby, Proyecto sudamericano con apoyo económico de World Rugby (Gutiérrez, 2020). De esta forma, Celtry diseñó el uniforme que llevaría el equipo ese año, a su vez que un vestuario a la venta para el público en sus tiendas. Como sostiene el gerente de Celtry:

En el caso de Selknam, haber vestido a la primera franquicia chilena en su primer partido, creo que es un hito en la historia del rugby haber sido quienes vistieron al primer equipo profesional del rugby en Chile. Estamos muy orgullosos. Todo eso va a quedar en la historia. (Rugby Chile, 2021)

Respecto al uso del nombre y las imágenes del Hain por parte del Selknam Rugby, sólo se ha mencionado que es una forma de homenaje a esta cultura (Gutiérrez, 2020). Sin embargo, se han presentado disputas y situaciones controversiales en función de ciertos usos y dichos del equipo (Medio a medio, 2021) que revisaremos en el próximo capítulo. Ahora bien, con respecto a las imágenes seleccionadas de los productos de Celtry, a lo largo de todo el diseño de la indumentaria, se observa el uso de los colores de la pintura corporal y las estructuras de los espíritus del Hain, acorde a las descripciones de Gusinde (1982). Estos son, rojo, negro y blanco. Además, en todas las prendas se presenta una reconstrucción de la imagen del espíritu de Halaháches, a modo de emblema o escudo del equipo deportivo (está presente en todas las figuras).

En ambas camisetas con mangas es posible ver en la manga derecha otra recreación en miniatura de Halaháches en blanco y negro (figura 64 y 67). Finalmente, el estampado de la camiseta sin mangas (figura 63) simula la pintura del espíritu Tanu: la parte superior de color negro, la línea horizontal que da paso a una serie de líneas blancas verticales y puntos blancos ordenados también de manera vertical, bajo un fondo rojizo.

Figura 63



Nota. Adaptado de *Sudadera Selknam hombre* [fotografía], por Celtry, 2020, (<https://www.celtry.cl/sudadera-selknam-hombre>).

Figura 64



Nota. Adaptado de *Camiseta SELKNAM corte recto* [fotografía], por Celtry, 2020, (<https://www.celtry.cl/camiseta-selknam-corte-recto>).

Figura 65



Nota. Adaptado de *Short juego Selknam* [fotografía], por Celtry, 2020, (<https://www.celtry.cl/short-juego-selknam>).

Figura 66



Nota. Adaptado de *Short juego Selknam Rojo* [fotografía], por Celtry, 2020, (<https://www.celtry.cl/short-juego-selknam-rojo>).

Figura 67



Nota. Adaptado de *Camiseta SELKNAM corte recto Visita* [fotografía], por Celtry, 2020, (<https://www.celtry.cl/camiset-a-selknam-corte-recto-local-2>).

Otro caso que aconteció en 2020, bastante conocido por las polémicas que suscitó, es la colección de pijamas “Experiencia de sueño Selk’nam” lanzada a la venta por Carnaval, tienda chilena de cotillón y artículos de fiesta. En este caso, también se utilizaron elementos de las imágenes del Hain para la confección de pijamas. Más allá de las discusiones étnicas y políticas que esta marca generó con sus productos, en términos visuales se vuelve a recurrir al uso de patrones abstraídos de las pinturas corporales de ciertos espíritus.

Figura 68



Nota. Adaptado de *Acusan a marca nacional de apropiación cultural: vende trajes "inspirados" en los Selknam* [fotografía], por Página 7, 2020, (<https://www.pagina7.cl/notas/redes-sociales/2020/09/05/acusan-a->

Figura 69



Nota. Adaptado de *Acusan a marca nacional de apropiación cultural: vende trajes "inspirados" en los Selknam* [fotografía], por Página 7, 2020, (<https://www.pagina7.cl/notas/redes-sociales/2020/09/05/acusan-a-marca->

El diseño de las imágenes que exhiben y hacen propaganda a los pijamas de la empresa Carnaval utiliza los patrones y formas de la pintura corporal de los espíritus Halaháches, Ulen y el Shoort del Sudoeste (figura 68 y 69). Los recrea en los colores descritos por Gusinde (1982), no presentes en las series originales en blanco y negro. En la fotografía de la figura 58 se exhiben los pijamas en los cuerpos de tres modelos (un hombre y dos mujeres jóvenes), en lo que parece ser el balcón de un departamento. En la figura 69, los mismos modelos que visten los pijamas sostienen el paquete en el que vienen los productos delante de sus caras. Los tres posan sentados sobre una cama.

Como hemos podido revisar, durante los últimos dos años diversas marcas y empresas han ocupado las imágenes del Hain a modo de iconografía o diseño de sus productos. También la marca chilena Selk'n, dedicada al diseño y la confección de vestuario técnico de montaña y deportes al aire libre, ha lanzado diversos artículos que implican la utilización de nuestras imágenes. Un ejemplo de sus confecciones es una "Magnesera Escalada Selk'n Modelo Tnu Negro" (Selk'n, 2020) lanzada al mercado en 2020.

El diseño de este producto se caracteriza fundamentalmente por no recrear ninguna figura o personaje (espíritu del Hain) respectivamente, sino que utilizar solo las formas, patrones y colores de la pintura de, en este caso, Tanu (figura 70). Así, los puntos blancos, las líneas rojas y blancas son los elementos que destacan en este trabajo.

Figura 70



Nota. Adaptado de MAGNESERA ESCALADA SELK'N MODELO TNU NEGRO [fotografía], por Selk'n, 2021, (<https://www.selkn.cl/collections/primeras-capas/products/magnesera-escalada-selkn-modelo-tanu-negro>).

La marca Monomito igualmente ha lanzado productos similares, vinculándose explícitamente a diseños étnicos:

Conectamos con tus orígenes por medio de productos llenos de diseño, narrativa y valor. Para ilustrar nuestras telas nos inspiramos en los pueblos ancestrales que vivieron y viven en Chile y su mítica visión del mundo, siempre con un gran respeto, entregando un poco de magia a nuestro camino. (Monomito, 2021)

Figura 71



Nota. Adaptado de *Mensajera Negra Selknam* [fotografía], por Monomito, 2021, (<http://www.monomito.cl/producto/mensajera-negra-selknam/>).

La particularidad del diseño de este bolso (figura 71), es que se adapta solamente el patrón de formas del espíritu Tanu, ningún otro elemento de la fotografía original. Incluso, los colores característicos son readaptados: en vez de rayas verticales blancas se opta por usar rayas negras, lo mismo con los puntos (originalmente de color blanco, pero en este caso son negros).

Como último ejemplo de esta situación, volvemos nuevamente al equipo de Rugby chileno *Selk'nam Rugby*. Recientemente (en 2021) la compañía deportiva inglesa Umbro se asoció con el equipo en pro de convertirse en el patrocinador técnico oficial durante un período de tres años (Ossom, 2021). De esta forma, la marca ha confeccionado y puesto a la venta la indumentaria del equipo, “inspirada en los inigualables diseños de las pinturas corporales utilizadas por el pueblo originario de Tierra del Fuego” (Ossom, 2021). En el diseño de la indumentaria, se observa el uso de los colores de la pintura corporal y las estructuras de los espíritus del Hain, acorde a las descripciones de Gusinde (1982), estos son, rojo, negro y blanco. Además, el emblema del equipo es una adaptación de la imagen del espíritu Halaháches, siendo su máscara con cuernos lo más visible (presente en ambas figuras). El estampado de las mangas de una de las camisetas (figura 73) simula ciertos elementos de la pintura del espíritu Tanu: líneas blancas, rojas y negras junto a puntos blancos.

Figura 72



Nota. Adaptado de CAMISETA OFICIAL SELKNAM RUGBY LOCAL UMBRO HOMBRE NEGRO [fotografía], por Umbro, 2021, Coliseum (<https://www.coliseumstore.cl/camiseta-oficial-selknam-rugby-local-umbro-hombre-rugby-negro-96277u-uns/p>).

Figura 73



Nota. Adaptado de CAMISETA OFICIAL SELKNAM RUGBY VISITA UMBRO HOMBRE BLANCO [fotografía], por Umbro, 2021, Coliseum (<https://www.coliseumstore.cl/camiseta-oficial-selknam-rugby-visita-umbro-hombre-rugby-blanco-96283u-uns/p>).

En todos los casos presentados, propios de la década de los 2000' y 2010', ocurre un proceso que, a pesar de lo habituados que estemos visualmente, es bastante complejo. En este sentido, además de la instalación de la visualidad de los personajes del Hain en soportes nuevos y en contextos diferentes, es posible notar una selección y separación prácticamente arbitraria de algunos de sus elementos, tales como colores, formas y patrones. En la mayoría de los casos se hace esto con el propósito de decorar ciertos artefactos. Es curioso que aun en las obras y/o artefactos en que efectivamente se declara algún tipo de compromiso o vínculo con la cultura Selk'nam, siempre es la *imagen Hain* aquella que se adapta en forma de iconografía. Sea como espectáculo luminoso, obra de arte postmoderna o diseños de diferentes productos y marcas. Cada reconocimiento explicita un interés casi exclusivo por el Hain, específicamente en su dimensión estética o visual. Cabe destacar que, el registro fotográfico original del Hain (Gusinde, 1982) corresponde a una parte muy pequeña del registro fotográfico total del pueblo Selk'nam.

Decíamos que esta forma visual, reproducible y reproducida por doquier, es una especie de meme. El *replicador* Tanu, Halaháches y Shoort es repetido en diferentes combinaciones y a veces incluso aparece completamente diferente a su patrón originario. Aun así, se reconoce;

Podemos embellecer una historia, olvidar una palabra de la canción, adaptar una vieja tecnología o inventar una nueva teoría a partir de viejas ideas. De todas estas variaciones, algunas se copian muchas veces, mientras que otras desaparecen. Los memes son, por tanto, verdaderos replicadores, que poseen las tres propiedades (replicación, variación,

selección) necesarias para generar un nuevo proceso evolutivo darwiniano. (Blackmore et al, 2000, p. 65)

¿Qué tienen en común las máscaras de neón y las zapatillas luminosas rojas con el uniforme de un equipo de Rugby santiaguino y una controvertida colección de pijamas, por ejemplo? El sentido común nos permite ubicar todas estas imágenes inmediatamente en el mismo sitio, aunque no sea el color, ni la forma, ni el uso de puntos negros. En su lugar, es todo un conjunto de elementos que se replica de manera no idéntica y que aun así remite a lo mismo. Tampoco resulta necesariamente apropiado buscar el “común denominador” en los discursos de los productores de estas nuevas imágenes, pues, al igual que los memes, las imágenes podrían estar copiando información para su propio interés. Como vimos antes, las imágenes vivas desean al margen de lo que sus productores creen que persiguen o desean cuando las crean (Mitchell, 2017), ese es de hecho, el fundamento de su condición. Volvemos entonces al Factice (Latour, 2007). Sin embargo, como plantea Blackmore et al (2000) no cualquier meme tendrá éxito en replicarse: “Algunas amenazas y promesas son más efectiva, o virulentas que otras, y todas compiten por el limitado recurso de la atención humana frente a la experiencia o el escepticismo” (p. 66).

Exploramos anteriormente el tipo de estructura que acarrea la visualidad Hain. Sabemos entonces que la carga que arrastra una proyección lumínica en el pabellón central de VDNJ Moscú (caso Delight Lab) está vinculada con la violencia, la idea de extinción, lo exótico, lo étnico, lo auténtico, lo primitivo, lo subalterno, etcétera. Todas estas características en tanto productos de relaciones sociales concretas e imaginarios culturales atraviesan el meme Hain. Desde nuestra perspectiva, lo movilizan, lo atascan en los cerebros humanos de los productores y espectadores de imágenes. En este sentido, cada relación y objeto de deseo inscrito en la imagen no tiene por qué estar presente en el discurso de los autores de los casos que presentamos. Por ejemplo, es posible que la marca Condenado Snowboard, tomando en cuenta su publicidad, se haya interesado en el universo Hain producto de algún tipo de relación climática o geográfica que los productores percibieron entre las condiciones necesarias para practicar el Esquí y el ecosistema en el que ha habitado el pueblo Selk’nam. Lo mismo la Magnesera de Selk’n e incluso Selknam Rugby. Pero lo anterior no explica el porqué de este horizonte visual concretamente.

En este sentido, pareciera ser que, desde la perspectiva del meme, el humano es una máquina para hacer más memes (Blackmore et al). Tal como los diferentes soportes en que se despliegan las imágenes no son más que escenarios o pasarelas. Entonces nuestras imágenes podrían ser como un tipo de virus no biológico, colonizadoras de cerebros, materialidades y sentidos. Ahora bien, esto último no implica que la proliferación sea producto del azar. Por el contrario, pensamos que los replicadores Hain no están vaciados de sentido, no se instalan por mera casualidad en nuestro campo visual habituándonos a su presencia, cada día con más fuerza. Tampoco tendría sentido que solamente arrastraran viejos nudos a la actualidad. Por el contrario, codifican problemas contemporáneos, imaginarios étnicos y necesidades resolutivas.

En este sentido, el tipo de conflicto social que encarnan las imágenes del Hain y sus sucesivas instalaciones sigue siendo más o menos el mismo que hace 100 años atrás. Este es, como procesar la *diferencia*¹⁶ en un territorio intercultural.

¹⁶ Una diferencia que, por cierto, nos cuesta cada día más especificar y delimitar. Particularmente producto de la desaparición progresiva de mecanismos de racialización para organizar la alteridad, como ha planteado Menard (2012) y como veremos en el próximo capítulo.

4. El problema de la identidad étnica: tipología del sujeto indígena-Selk'nam en la actualidad

Comenzamos y concluimos el capítulo anterior con la idea de que las imágenes del Hain, en tanto que imágenes vivas, fetiches o memes, se han encargado de codificar relaciones y conflictos interculturales. Es decir que, básicamente, su presencia y circulación exponencial en la realidad visual y discursiva a partir de los años 80' se vincula con su capacidad para indicar nudos de problemas "étnicos", antiguos y contemporáneos, en un territorio concreto.

Como ya mencionamos, el momento fundante de estos nudos o surcos inscritos en las imágenes remite al contexto fotográfico fueguino. Entendimos así que las actividades etnológicas y fotográficas fueron formas predilectas para organizar discursos de visualización de la otredad, en el marco de procesos de consolidación territorial nacional en Chile y Argentina a principios del S. XX. Sin duda estas "políticas de representación" (Alvarado y Giordano, 2007) asociadas a imaginarios deseantes que se gestan en la relación y la diferencia entre pueblos -recordemos aquí las formas de deseo asociadas al exotismo, la alteridad y la subalternidad- terminan convirtiéndose en procesos y prácticas materiales que constituyen identidades. Ordenan, regulan y limitan la vida social, aunque no siempre de manera explícita. De esta manera, generan nuevas formas de comprender la etnicidad. En otras palabras, crean y procesan imaginarios múltiples que conviven e influyen en las relaciones sociales.

Las primeras políticas de representación asociadas a las fotografías del Hain han permitido la proliferación de diferentes imaginarios sobre lo *indígena-Selk'nam* en la posterior producción y utilización de la visualidad Hain. De hecho, ya hemos podido observar una parte de esos imaginarios en las imágenes revisadas anteriormente, aunque con el propósito de explorar la estructura que posibilita su proliferación; aquella que nos permite comprender su particularidad, diferencia y pertinencia antropológica.

En este capítulo, no obstante, nos dedicaremos a revisar detalladamente los diferentes imaginarios sobre las identidades étnicas y los roles que suplen las imágenes, siempre con relación a la estructura deseante revisada. Esta tipología de las *indigeneidades selk'nam* que construyen y acarrear las nuevas imágenes del Hain nos será útil para dar cuenta del panorama social, político y cultural del país, particularmente con relación al pueblo Selk'nam. También, de las disputas legales y étnicas en el marco del orden soberano moderno del multiculturalismo (Kymlicka, 2003) y su manifestación contextual, y, además, nos permitirá entrar a una discusión más general y contemporánea sobre la relación entre propiedad cultural, etnicidad y etnomercancía, propuesta para el próximo y último capítulo.

De esta forma, a partir de los casos de estudio, presentaremos tres escenarios distintos sobre lo *Selk'nam* en tanto identidad indígena asociada al uso de las imágenes del Hain. Como notaremos más adelante, estos imaginarios o construcciones identitarias nos hablan también de la percepción social sobre lo indígena de manera transversal en la actualidad. Finalmente, concluiremos con una breve exposición sobre la asociación política de los Selk'nam actuales, sus conflictos y su percepción identitaria. Si bien este apéndice no trata directamente el vínculo de los descendientes y organizaciones Selk'nam con las imágenes del Hain, si nos entrega los antecedentes necesarios

para poder avanzar a su problematización en el capítulo cinco. En este sentido, este último apartado se encuentra a medio camino del problema de la identidad y de la propiedad, aunque hemos optado por insertarlo en este capítulo en la medida en que nos presenta un imaginario concreto sobre lo Selk'nam, con sus respectivas problematizaciones, a partir de la óptica de quiénes se autoidentifican con este pueblo.

4.1 LAS IMÁGENES DEL HAIN COMO EXPRESIÓN DE LA PRIMITIVIDAD ARTÍSTICA

A partir de Kant, el canon moderno occidental situó la posibilidad de crear y apreciar arte como una cualidad fundamental de la humanidad civilizada, definiendo el arte como un fenómeno que se caracteriza fundamentalmente por su autonomía formal, entre otras cosas¹⁷ (Escobar, 2013). En este imaginario, las manifestaciones asociadas a usos rituales, económicos, políticos o de cualquier otro tipo, no reunirían las condiciones suficientes para ser catalogadas como artísticas. Sin embargo, ya para finales del siglo XIX (Kramer, 1987; Münzel, 1988 citado en Palma 2014) diferentes artistas y críticos de arte comenzaron a desarrollar discursos sobre el arte primitivo, poniendo en duda los criterios de calidad occidentales y dando valor a la producción ritual. Estas ideas impregnaron las investigaciones etnológicas del momento (Palma, 2014) y, por cierto, influyeron en la perspectiva de Gusinde con relación al Hain.

En este sentido, en la medida en que Gusinde (1982) reconoció la pintura corporal elaborada para el Hain en el campo del arte, distinguió una especie de valor añadido que le permitió situar a la cultura Selk'nam y Haush en un escalafón superior con relación a otros grupos humanos que había estudiado. Entre ellos, pueblos vecinos fueguinos. Esto abrió la posibilidad, como se comentó anteriormente, de encontrar un elemento que, escondido entre lo primitivo y lo precario y develado a través de la etnología, probaría cierta trascendencia humana a la animalidad; una sensibilidad especial a pesar del salvajismo. No hay que olvidar el vínculo con el idealismo alemán ni la vocación sacerdotal del etnólogo.

Ahora bien, esta perspectiva reconoció un valor *positivo* artístico cuya existencia está necesariamente mediada por una percepción de subalternidad. Es decir, que solo adquiere sentido con relación al reconocimiento de un atraso o primitividad de por medio:

Precisamente en esas combinaciones, observables ante todo en los espíritus durante las ceremonias del Klóketen, se expresa claramente *el gusto estético de estos indígenas*, aunque, y *conviene recordarlo, se presta poca atención a una simetría exacta, a una distribución uniforme del color y a una delineación precisa.* (Gusinde, 1982, p. 1101-1102 citado en Palma, 2014, p. 293, destacado propio)

Esa clase de reconocimiento o asombro que se identifica en el discurso de Gusinde forma parte de un imaginario concreto sobre lo Selk'nam vinculado a la idea del *indígena artístico* o bien, el *indígena sensible* que, generalmente, se acompaña explícita o implícitamente de un *a pesar de* (a pesar de las condiciones hostiles, a pesar de la precariedad material, a pesar de la primitividad, a pesar de la *indigeneidad*, etcétera). Esta fórmula justificativa solo aumentaría el valor "artístico" producto de

¹⁷ Genialidad individual, carácter único y original, renovación e innovación (Escobar, 2011).

una carencia primera. Además, se suele incorporar, en mayor o menor medida, el tema de la *extinción*. En este sentido, nos encontramos con un imaginario de identidad étnica Selk'nam que estaría prioritariamente sustentado en la existencia de un patrimonio artístico con valor de escasez o vulnerabilidad (Menard, 2017). Este tipo de valor se pondría en acción a partir de 1) Una precariedad prácticamente ontológica -asociada a la falta de desarrollo "cultural" y/o "material" propia de los pueblos fueguinos- y 2) El panorama de la extinción. Sobre este último, la idea de una extinción sería, curiosamente, más recalcada o lamentada en la medida en que los pueblos "extintos" fuesen más *artísticos* o expresasen una mayor sensibilidad. Es posible visibilizar este tipo de imaginario sobre lo Selk'nam en la ya revisada exposición "Hombres del sur" de 1987. Por ejemplo, en la presentación de la obra se sostiene que:

Para las mentes de Europa era difícil imaginar la existencia de pueblos que habitaran aquellas estepas heladas, costas e islas azotadas por el océano, sin poseer un bagaje tecnológico y una cultura material que les permitiesen sobrevivir y reproducirse en ese agresivo ambiente. Los aonikenk (tehuelche), selknam (ona), kaweshkar (alakiluf), y yámana (yagán) son los pueblos cazadores y pescadores que dan testimonio de la grandeza del hombre, capaz de habitar y domesticar todos los rincones del globo provistos de las más magnífica de las herramientas: la cultura, propia y consubstancial a nuestra especie. (Museo Chileno de Arte Precolombino, 1987, p.11)

Sumado a lo dicho por el autor principal de los dibujos y las obras expuestas:

Cuando terminé este dibujo (figura 35) sentí la extraña sensación de añadir un eslabón en la serie de hechos que jalonan la terrible historia de este pueblo, *hasta su total exterminio*. De alguna forma este dibujo continúa con su recuerdo y *reproduce el sentir y expresar del mundo selknam, notable por sus valores y su arte*. (Museo Chileno de Arte Precolombino, 1997, p. 83, destacado propio)

Este caso, bastante temprano por lo demás, es paradigmático del imaginario propuesto en la medida en que reconstruye cierta idea de cultura o identidad Selk'nam en base a la proposición de tres elementos fundamentales: *su notable arte, sentir y expresar*, sumado a la *ausencia de bagaje tecnológico y cultura material* en medio de un territorio paupérrimo y, finalmente, su *exterminio total*.

Hay otras obras que comparten esta forma de percibir y reconstruir a lo *Selk'nam* a partir del uso de elementos discursivos similares. Por ejemplo, la serie de fotografías de cuerpo pintado y utilización de máscaras "Selknam (yo/el otro)" del destacado artista argentino Juan Pablo Romero, exhibidas a partir del año 2010 en Buenos Aires y compiladas en su catálogo (Valent, 2014) ha sido acompañada de interesantes justificaciones por parte del autor. Como se lee en la entrevista hecha por Yaccar (2010) para el diario Página/12:

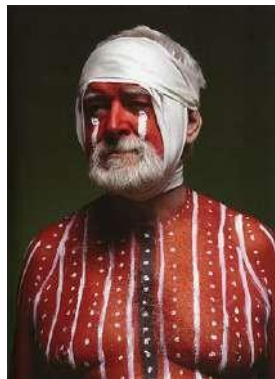
Porque el propósito de Romero fue *hablar de un exterminio*, el de los selk'nam (u onas), pobladores originarios de la Isla Grande de Tierra del Fuego, a la manera de *homenaje*. En una secuencia de tres fotografías, Romero aparece retratado con el cuerpo pintado imitando *ritos de la tribu extinta*. Es decir, escenifica una tragedia sin hablar directamente de ella, con el fin de 'rescatar esa cultura', explica a Página/12. Si la historia de las distintas comunidades indígenas confluye en una palabra –la *opresión*–, la de los onas es el *más crudo* ejemplo. Es que, producto de una gran masacre que comenzó a fines del siglo XIX, los onas desaparecieron completamente. Los responsables de su desaparición fueron tanto los buscadores de oro europeos como los estancieros argentinos que querían arrebatarles sus tierras, aptas para la cría de ovejas. (...) Pese a la potencia discursiva de esta obra, lo primero que le impactó de los onas fue su *estética*, a la que accedió a través del libro Hain, de Anne Chapmann (...) '*Eran artistas sin proponérselo*', desliza Romero. '*Y eran muy avanzados en relación con nosotros. Tenían otra concepción del mundo y de la vida. Estaban ligados a la naturaleza, por ejemplo, se ponían a prueba*'. (destacado propio)

Figura 74



Nota. Adaptado de *Serie Selknam (yo /el otro) II* [fotografía], por J. P. Romero, 2010.

Figura 75



Nota. Adaptado de *Serie Selknam (yo /el otro) VII* [fotografía], por J. P. Romero, 2010.

Figura 76



Nota. Adaptado de *SERIE SELKNAM [yo el otro] 2010* Juan Carlos Romero *ARTISTAS DEL SUR, Muestra colectiva. 2015* [fotografía], por C. Contreras [Claudia Contreras Artista], 2015, Facebook
<https://www.facebook.com/296527550479687/photos/a.757288294403608/75>

Como se lee en los dichos de Romero (Yaccar, 2010), el propósito de “imitar los ritos de la tribu extinta” a partir de la serie de fotografías presentadas (figura 74, 75 y 76) sería rendir homenaje a una cultura de *artistas innatos*. Es interesante que esta última proposición vaya ligada, por un lado, a la idea de una superioridad o avance cultural de los Selk'nam respecto a la cultura dominante y

por otro, al sufrimiento de una opresión “más cruda” en comparación con otros pueblos indígenas. Además, surge el tema del contacto con la naturaleza como un atributo positivo, lo que adelanta el estereotipo del “salvaje ecológicamente bueno” que veremos más adelante (Orlove y Brush, 1996: 334; Redford, 1990 citado en Greene, 2006).

En este sentido, pareciera que las cualidades artísticas y la superioridad en la forma de apreciar “el mundo y la vida” (asociado también a un vínculo con la naturaleza) van aparejadas. Incluso podría ser que la conjunción de estos elementos propiciara un ambiente óptimo para el padecimiento de una opresión más dura que la de otros pueblos fueguinos o indígenas en general. Es esperable que la realidad de la masacre -que en este imaginario habría llevado a una desaparición completa- se imponga y presente en cada discurso que se enuncie sobre lo Selk’nam, pues es un acontecimiento prácticamente ineludible por su nivel de destrucción y crueldad. Sin embargo, lo curioso de este caso es la forma en que el hecho se vincula a ciertas cualidades identitarias distinguidas en los sujetos subalternizados.

Es como si el alto nivel de sensibilidad Selk’nam, expresado en sus *obras artísticas*, hubiese dado paso a una mayor vulnerabilidad, a la vez que a una agudización de lo trágico de la situación. Es interesante, por ejemplo, que no se mencionen los exterminios sufridos por los otros pueblos fueguinos. Sobre todo si se tiene en cuenta que, a lo largo de la historia, estos últimos han sido constantemente catalogados como inferiores, más atrasados, insensibles y salvajes que los Selk’nam y Haush (Fiore, 2004b).

Retomando otros casos, creadores chilenos también han valorado y entendido la identidad Selk’nam en base al criterio artístico que hemos nombrado. Por ejemplo, Rubén Schneider, autor de la exposición “Selk’nam, símbolo de una historia no aprendida...?” presentada el año 2011, ha comentado en una entrevista realizada por la Municipalidad de Puerto Montt (2011) que:

Es indispensable que los chilenos aprendan a verse en las culturas originarias –como herederos de su raigambre–, reconozcan sus raíces y aprendan de lo vivido por los Selk’nam, ‘en un ejercicio de búsqueda en *la poética que ofrecen las pinturas y representaciones, dirigido hacia el mundo contemporáneo*’.

En este escenario, la “poética” de las pinturas y representaciones Selk’nam nos hablarían de una historia conocida que se repite en otros contextos, de hecho, le estaría hablando directamente al “mundo contemporáneo”:

Existe un sistema económico que subyuga y somete a tal nivel a la sociedad, que termina reemplazando el bien común, que es precisamente lo ocurrido con los Selk’nam: el interés de las empresas tiene hoy tanta prioridad que no permite el desarrollo de la comunidad, ya que esta no avanza y más bien involuciona. (Municipalidad de Puerto Montt, 2011)

En este sentido, la “extinción” de los Selk’nam y su estética vendría siendo prácticamente una alegoría de la extinción de la sensibilidad en general, producto de los intereses económicos: un desvío en la evolución de la sociedad, en la que el arte tendría un papel crucial y amenazado. Todos estos elementos que nos suenan profundamente conocidos -una especie de estereotipo Avatar¹⁸- se han vuelto claves de la percepción y autopercepción contemporánea de las identidades indígenas. Por lo mismo, vemos como se desprenden de discursos que rodean el uso de las imágenes del Hain.

Otro caso relevante es el de la ya revisada obra “Hain: interpretación de un rito” (2017) de Ximena Quiroz y Tania Roitman. Con relación a su proyecto y lo que lo sustenta, Quiroz a mencionado que:

Hay mucho sobre la *estética* del pueblo selknam, sobre estos cuerpos, estos espíritus, que *se exponen en muchos lados*, pero sentimos que hay *poca profundidad* de ver *qué hay más allá de ese diseño o pintura*. Poder llegar allá fue muy interesante, ver que en Chile hay un *pueblo indígena que tiene y desarrolla esta disciplina de épocas súper antiguas, en condiciones súper precarias e inhóspitas, con mucho frío, y aun así tenían una capacidad expresiva, artística y una riqueza creativa* para crear *casi una dramaturgia*, una puesta en escena a través de la cual podían develar o mantener el status quo social del patriarcado; poder vincular lo histórico con lo artístico para hacer un *rescate patrimonial (...)*. (La Prensa Austral, 2017, destacado propio)

Hay bastantes proposiciones significativas que se desprenden de la entrevista. En primer lugar, es posible identificar un interés por *develar la profundidad* de los diseños y la pintura corporal del Hain en contraposición a una exposición estética más popular y *poco profunda*. Sin duda, sería interesante conocer a qué se refieren las autoras con esa supuesta profundidad que identifican en las imágenes del Hain, cómo se expresaría en su obra y cómo esta última no correspondería a un uso que *no ve más allá*, asumiendo, por supuesto, la existencia de uno que *sí vea más allá*. Por otro lado, vemos como se repite el imaginario de la precariedad o carencia propia de los pueblos fueguinos -antigüedad y condiciones inhóspitas- y del *a pesar de* (en este caso, *aun así*) del que habíamos hablado anteriormente. En el fondo, se destaca la existencia de una capacidad expresiva artística mediada por una carencia.

Incluso cuando se menciona la creación de una dramaturgia es “casi una dramaturgia”: el Hain en su dimensión *artística* no alcanzaría para completar esta forma expresiva en un cien por ciento. Quizás esto último esté relacionado con la mención de que el objetivo funcional del Hain era mantener el “status quo social del patriarcado”, lo que nos hace pensar, en parte, en la violación de la autonomía formal propia del arte civilizado en Kant (Escobar, 2013). En este discurso, la condición

¹⁸ Nos referimos a la popular película de ciencia ficción Hollywoodense, dirigida por James Cameron y estrenada en 2009. Su argumento general se basa en los conflictos ‘territoriales’ que los humanos tendrían con una tribu extraterrestre humanoide, los Na’vi, pues en la luna (planeta) de estos últimos se encontraría un mineral muy cotizado por la humanidad. El drama nos muestra la lucha que lleva este grupo alienígena, aparentemente muy primitivo, por proteger su ecosistema de la explotación económica humana. En este sentido, la cinta revela que, en realidad, los Na’vi serían seres profundamente evolucionados espiritual y naturalmente, que viven en armonía con la biodiversidad de su territorio y que, por lo mismo, deben enfrentarse a la despiadada colonización terrícola que no comprende ni acepta sus formas de vida.

artística presente en el pueblo Selk'nam, identificable a partir de las fotografías del Hain, es profundamente sorprendente e improbable. Y esto lo volvería un *patrimonio* con valor de escasez que debe ser rescatado de la sobreexposición.

Un último ejemplo de este imaginario identitario lo podemos encontrar en la obra escultórica "Ainá: Una mirada al mundo Selk'nam", también del año 2017. Fue presentada en Chile y Argentina (Corporación Cultural de Viña del Mar, 2018; Sur54.com, 2019) y la autoría es de la artista plástica chilena Sonia Ubilla. Para esta exposición trabajó en conjunto con su hija, Montserrat Sagredo Ubilla (antropóloga de profesión), con quien posteriormente publicó la obra bibliográfica "Ainá, Una Mirada al mundo Selk'nam desde la Pintura Corporal de los espíritus del Hain".

La exposición consiste en una serie de 14 torsos masculinos hechos en fibra de vidrio, pintados según los patrones de diferentes espíritus. A continuación, disponemos de 3 fotografías ilustrativas de la obra.

Figura 77



Nota. Adaptado de *Esculturas* [fotografía], por S. Ubilla, 2017, (<https://www.soniaubilla.cl/galeria>).

Figura 78



Nota. Adaptado de *Esculturas* [fotografía], por S. Ubilla, 2017, (<https://www.soniaubilla.cl/galeria>).

Figura 79



Nota. Adaptado de *Esculturas* [fotografía], por S. Ubilla, 2017, (<https://www.soniaubilla.cl/galeria>).

La exhibición de las esculturas ha sido acompañada por un discurso más bien técnico, a partir del uso de reseñas e infografías sobre el pueblo Selk'nam y los detalles de la ceremonia del Hain (Corporación Cultural de Viña del Mar, 2018). No obstante, en diversas instancias la autora ha hablado sobre este proyecto, su propósito y sus apreciaciones a través de comentarios que nos parecen interesantes. Por ejemplo, en una entrevista concedida a la Radio Polar (Larraín, 2019) sostuvo que:

Este es un mensaje bien profundo, porque es acerca de esta cultura originaria que es *nuestro* pueblo Selk'nam u Onas que la verdad es que *fue trágicamente casi extinto*, porque todavía quedan sus descendientes, pero yo estoy dándole vuelta un poco porque ellos nos dejaron *un legado sumamente importante que es toda la parte artística, que con pocos colores, con pocas formas, como los círculos, las líneas, nos dejaron algo tan importante* y que se pueden hacer por siempre, por siempre pueden perdurar sus pinturas. (Larraín, 2019, 11m35s, destacado propio)

Asimismo, en una exposición llevada a cabo en 2018, en el Centro Cultural Yaganes en Río Negro, Sonia manifestó que: “Me enamoré de esta historia y quise conocer más, y me dije, tengo que hacer una representación y aquí estamos, quisimos *rescatar* el ritual del Hain porque es el *legado más importante que nos dejaron los Selk'nam*” (El Sureño, 2018). En ambas instancias se destaca la idea de un legado o patrimonio ligado a la parte artística. Además, es posible identificar la aparición conjunta del tema de la extinción (en este discurso una casi extinción) y de alguna *grandeza* a pesar de, o con relación a, una carencia. Particularmente cuando se hace hincapié en la precariedad de la técnica y los materiales; “con pocos colores, con pocas formas”. Dentro de este imaginario también es relevante la idea de que el “Hain es el legado más importante que nos dejaron los Selk'nam” pues nos indica la valorización de ciertas prácticas -en este caso identificadas dentro del ámbito artístico- por sobre otras. Esto último tiene directa relación con la idea del arte como expresión de la sensibilidad civilizada, discutida al principio del apartado.

Es así como a través de estos 5 casos podemos dar cuenta de la construcción de un imaginario identitario Selk'nam, desplegado a través de las imágenes del Hain, que gira en torno a un discurso sobre *la primitividad artística* y el valor de escasez de las *sensibilidades indígenas*.

4.2 LAS IMÁGENES DEL HAIN Y LO SOBRENATURAL, MÍSTICO, SECRETO, MONSTRUOSO Y CTÓNICO

Selk'nam Black Metal

Durante la segunda mitad del S. XVIII, el comandante británico J. Cook realizó expediciones científicas y logísticas a Tierra del Fuego. Acompañado por el naturalista Joseph Banks, mantuvieron contacto con diferentes poblaciones Fueguinas (Fiore, 2004b). Dentro de los registros que se encuentran sobre esta expedición, es posible encontrar algunas observaciones en torno a la pintura corporal de poblaciones Haush en bahía Buen Suceso. Por ejemplo:

Se pintaban la cara por lo general con líneas horizontales, justo debajo de los ojos, y algunas veces dejaban blanca toda la región alrededor de los ojos, pero estas marcas son tan variadas que no hay dos que viéramos iguales. No pude distinguir en absoluto si eran marcas de distinción o meros ornamentos. Parece que también se pintan con algo así como una mezcla de grasa y hollín en ocasiones particulares, pues cuando fuimos a su pueblo salieron a nuestro encuentro dos que *estaban manchados con líneas negras en todas direcciones*

para formar el semblante más diabólico imaginable. (Banks, 1769, p. 227 citado en Fiore, 2004b, destacado propio)

Sesenta años después, en medio de un viaje científico a Tierra del Fuego en 1832 (Fiore, 2004b), Darwin también se habría encontrado con nativos Haush habitantes de bahía Buen Suceso. Entre sus diferentes observaciones, se encuentran algunas dirigidas concretamente hacia la pintura corporal que habrían portado ciertos sujetos al momento del encuentro:

El anciano tenía un relleno de plumas blancas atado alrededor de su cabeza ... Su rostro estaba atravesado por dos barras transversales anchas; uno, pintado de rojo brillante, llegaba de oreja a oreja e incluía el labio superior; el otro, blanco como la tiza, extendido por encima y paralelo al primero, de modo que hasta sus párpados estaban coloreados de ese modo. Los otros dos hombres estaban adornados con rayas de pólvora negra, hechas de carbón. *La fiesta se parecía mucho a los demonios que suben al escenario en obras como Der Freischutz.* (Darwin 1845, p. 216 citado en Fiore, 2004b, destacado propio).

Evidentemente, no hay manera de constatar que durante el encuentro que sostuvieron las comunidades Haush con ambos científicos ingleses se estuviese desarrollando algún tipo de ceremonia similar al Hain. Sin embargo, tomando en cuenta las descripciones de las pinturas corporales que ambos hacen; los colores, las partes del cuerpo pintadas y las formas (las rayas transversales, paralelas, negras y rojas) y también la mención de cierta *fiesta* o evento, no nos es difícil evocar visualmente aquellas imágenes que tan bien conocemos: series hechas alrededor de 90 años después de la visita de Darwin, en un contexto completamente distinto. Curiosamente, 181 años tuvieron que pasar para surgieran nuevamente imaginarios que vinculasen *las ceremonias* en las que los nativos fueguinos se pintaban y adornaban con rojo, negro y blanco, con algún tipo de escenificación demoniaca.

Esto es sumamente interesante, pues si bien la idea del sujeto indígena como adorador del diablo no es en absoluto nueva en la historia del colonialismo, particularmente en su dimensión misional, sí es un imaginario llamativo para este siglo. Considerando además que su connotación, antes negativa, hoy ha sido invertida. En este apartado nos dedicaremos a explorar la manera en que las imágenes del Hain se han vuelto parte de un discurso que asocia lo Selk'nam a lo sobrenatural, lo místico, lo misterioso, lo poderoso, lo oscuro; el poder extinto y la *ancestralidad* que entrega potencia a partir de conjuros y adivinaciones. En base a esto, reflexionaremos sobre cómo ciertas identidades indígenas, o bien, dimensiones de la *indigeneidad*, en la actualidad, han sido emplazadas en una suerte de escenario mágico postmoderno, con el objetivo de ser usadas en razonamientos conspiradores y esotéricos.

Uno de los discursos más interesantes y característicos del imaginario propuesto proviene desde la escena chilena de Black Metal. Este género musical se viene desarrollando desde hace algunas décadas en Latinoamérica (Olson, 2008), incorporando ejes temáticos relacionados con los pueblos indígenas, y, por cierto, construyendo nuevas formas de entenderlos, en línea con las bases

clásicamente provocadoras de esta contracultura musical (Ayala, 2021). La oposición a los modelos de vida moderna, el rechazo al racionalismo y al progreso, el romanticismo, el ocultismo, el culto al satanismo, el interés por el paganismo y la muerte, la promoción del individualismo y la misantropía, la abyección corporal, la promoción del folklore nórdico, entre otros elementos (Sciscione, 2010; McWilliams, 2015; Ayala, 2021), han sido aspectos básicos para identificar este género en términos de contenido e ideologías.

En este sentido, los conjuntos adheridos a la escena musical han proclamado transversalmente una negación del orden civilizatorio a partir del resalte de aspectos marginales o bestiales de la condición humana, tales como la maldad, las artes oscuras y la guerra o destrucción (Shakespeare, 2010). Desde su aparición en Noruega durante los años 90' hasta la actualidad, este movimiento se ha visto envuelto en una serie de polémicas. No solo por su contenido ideológico y el uso de una estética extrema y macabra, sino también por la serie de crímenes y escándalos que han protagonizado sus exponentes más famosos, entre los que se cuentan suicidios, homicidios, autolesiones en espectáculos, sacrificios animales, quema de iglesias y adhesiones al nazismo, entre otros (Ayala, 2021). Con respecto a la dimensión estrictamente musical, el Black Metal se caracteriza por el uso de un sonido bastante rudimentario, asociado a constantes distorsiones instrumentales, la utilización de guitarras, tambores veloces y gritos agudos (McWilliams, 2015).

Ahora bien, concentrándonos en el panorama chileno, a lo largo de nuestra investigación nos hemos encontrado con un uso importante de la *estética hain* en tanto recurso visual y discursivo de diversos grupos de Black Metal desde el 2013 en adelante. El primer caso que llama nuestra atención corresponde al segundo álbum musical del conjunto "Throne of Evil", originario de Antofagasta y compuesto por cinco miembros chilenos¹⁹. El disco en cuestión, publicado en 2013 y bautizado como "Muerte por creencias", gira en torno al pueblo Selk'nam. En su portada original podemos observar una ilustración (figura 80) que recrea, en primer plano, la imagen del espíritu de Hala háches en una postura de "plegaria", mirando hacia el cielo. Luego, en segundo plano (de izquierda a derecha) se recrean diferentes espíritus Koshménk, también con las manos extendidas hacia el cielo o por sobre la cabeza. El último a la derecha podría ser una reconstrucción de Matan. El uso de los colores se restringe a blanco y negro y también destaca el dibujo de un paisaje "natural" (árboles, pasto, cielo y estrellas) que completa la escena.

Con respecto al contenido verbal del álbum, presentamos el siguiente extracto de la canción titulada "Selknam":

Donde la Tierra es de fuego,
Existían siete cielos
Gobernados por guerreros
Eran libres

¹⁹ Normalmente, los miembros de conjuntos de Black Metal ocultan su identidad bajo pseudónimos. Además, suelen mantenerse lejos de la difusión pública. Por estas razones resulta difícil identificar quiénes son.

En armonía con sus antepasados
Fauna y Flora ancestros eternos
Creencias en su estado puro
rituales ancestrales,
principios de libertad
Cuerpos pintados en el fin del mundo
Su extinción no olvidaremos
Recordaremos Venganza
El odio a cristo fue su legado
Mutilados Por la fe
En oposición a sus creencias y a sus doctrinas
Denigrar la importancia de un dios impuesto es nuestra misión
Su extinción no olvidaremos
Recordaremos Venganza
Mutilados Por la fe
El genocidio de un pueblo, no podrán olvidar
Agua, Tierra, Fuego y Aire.... Espíritu
El viento borró sus huellas
Mas no las heridas en la raza
El hombre antiguo no temía al sufrimiento, ni la muerte
Sus antihumanas sociedades las conocen bien
La cultura es inmortal. (Bandcamp, 2013)

Figura 80



Nota. Adaptado de *Selknam* [ilustración], por Throne of Evil [Tepoztli Achcaxtillanoc], 2014, Youtube (https://www.youtube.com/watch?v=tGbYqbeH0Vc&ab_channel=TepoztliAchtocaxtillanocTepoztliAchtocax)

Ambos elementos, imagen y letra, nos entregan claves cruciales para nuestro análisis. En primer lugar, podemos observar la importancia que la naturaleza adquiere en este escenario y como a su vez es vinculada al ámbito de lo espiritual y ancestral. Es el eje central de la ilustración, a partir de las figuras de la plegaria, los árboles, el cielo y las estrellas. Por otro lado, en la canción “Selknam” se expresa, por ejemplo, cuando se menciona a la “Flora y Fauna” como “ancestros eternos”. También en “Agua, Tierra, Fuego y Aire... Espíritu”. Además, se construye una idea del sujeto Selk’nam como “Hombre antiguo” que habita de manera natural, en “Estado puro” y, por lo tanto, es “guerrero”, “libre” y está en “armonía” con su espiritualidad y sus ancestros.

El imaginario que se construye a partir de las figuras mentales y estéticas evocadas recuerda a uno de los pilares conceptuales del Black Metal clásico: el romanticismo alemán en su vertiente neopaganista (Ayala, 2021). De acuerdo con Granholm (2011) el romanticismo, en tanto conciencia opositora a la ilustración y la racionalidad, posicionaría a la naturaleza como espacio prioritario de búsqueda espiritual. De esta manera, lo antiguo y lo nativo cobran relevancia, asociándose con las ideas de historia nacional, ancestralidad, espiritualidad y racialidad, en el marco de un interés por rescatar las raíces precristianas de diversas tradiciones. La síntesis se encuentra en la idea de “Volkgeist” del filósofo alemán Gottfried (Granholm, 2011, p.521).

La expansión global de este género musical ha permitido que diversos conjuntos alrededor del mundo opten por aplicar este paradigma, en un principio utilizado para tensionar lo “nórdico”, a la realidad contextual y territorial de sus países. De esta forma, en Latinoamérica y particularmente en Chile, el discurso romántico de la escena Black Metal se asocia, en primer lugar, con el mundo precolombino, que es pensado en términos místicos, naturales y salvajes. En segundo lugar, con la matriz colonial, también sumamente relevante pues representaría la opresión de los sistemas unificadores, racionales y civilizatorios. Esto nos lleva al segundo eje del discurso, vinculado con la denuncia de la opresión colonial y religiosa, y la promoción del satanismo. En frases como “Su extinción no olvidaremos”, “Recordaremos venganza”, “El odio a cristo fue su legado”, “Mutilados Por la fe” y “Denigrar la importancia de un dios impuesto es nuestra misión” es posible observar la construcción de una figura mítica del pueblo Selk’nam en base, por un lado, a una supuesta historia de resistencia frente cristianismo, y por el otro, a su efectiva extinción y “mutilación” por parte de la iglesia católica.

Asimismo, en la mención de conceptos y proposiciones tales como la “raza” y “El hombre antiguo no temía al sufrimiento, ni la muerte” en sus “Antihumanas sociedades” vemos reflejada la adherencia a visiones satanistas²⁰. De esta forma, a través de aquellos recursos teóricos, se constituye un tipo de sujeto Selk’nam que encarnaría los valores nobles propios de una raza superior. Esto último es interesante pues en este caso, contrario a otras posiciones que hemos analizado, la idea de superioridad provendría de una valoración positiva del salvajismo y todo lo que

²⁰ Clásicamente, el Black Metal se ha visto interesado en esta posición religiosa y filosófica, que a su vez toma como base la crítica Nietzscheana a la moral del esclavo, las ideas sobre el superhombre, el individualismo y el antihumanismo, entre otras (Ayala, 2021).

implica este concepto (guerra, obediencia a los impulsos, libertad, poca cohesión social, contacto con la naturaleza, paganismo, etcétera).

Una perspectiva similar, aunque con la adición de otros matices, nos presenta el grupo Laftrache en su álbum “Voces Ancestrales” del año 2014. Este conjunto originario de Villa Alemana, Valparaíso, no solo ha utilizado las imágenes del Hain como recurso estético para su propuesta (figura 81), sino que suele incorporar también elementos de otros pueblos indígenas del territorio, tal como lo indica su nombre artístico.

Figura 81



Nota. Adaptado de *El clamor Selknam* [fotografía], por Laftrache ([Tepoztli Achtocaxtillanoc], 2014, Youtube (https://www.youtube.com/watch?v=U8XgjmC6kEE&ab_c_hannel=TepoztliAchtocaxtillanocTepoztliAchtocaxtillanoc)).

En la portada del álbum “Voces Ancestrales” (figura 81) es posible reconocer el uso de imágenes de los espíritus Koshménk. Se utilizan dos imágenes originales que resultan alteradas a partir de su fusión digital. Con respecto a la incorporación de temáticas indígenas y Selk’nam en sus letras y visualidad, en una entrevista concedida a “Tinieblas Magazine” *Calcu-usurpador* (seudónimo del líder del grupo) ha planteado que:

Para mí el correcto entender de la cosmovisión o de los aspectos de culto de los indígenas tiene que ver estrictamente casi con algo *pagano o animista*, que eran concepciones que estaban opuestas al cristianismo. Por esencia. De hecho, los cristianos cuando llegaron acá, si tú lees libros de historia de Chile o, por ejemplo, memorias de soldados españoles que llegaron a Chile, ellos hablan de que el español sintió que el *indígena adoraba al demonio*. *Y todo lo que era indígena era demonio, era oscuridad*. Y si tu analizas la historia y los cuentos, las narraciones, la mitología por llamarlo de alguna manera, que no es la palabra

correcta, pero la mitología de los pueblos originarios es sumamente oscura. Hablan de espíritus de maldad, espíritus de humedad, espíritus de los bosques. Es todo un concepto que se puede trabajar con el Black Metal. Y que también está abandonado porque para el chileno promedio, lo que es *chileno es penca*. Entonces para mí, mi meta como músico es rescatar la amalgama de elementos que *son de la historia de Chile*. Y Laftrache trabaja eso. (Tinieblas Magazine, 2017, 37m50s, destacado propio)

En el extracto transcrito se observa como *Laftrache* inscribe a lo *indígena* en el ámbito de lo espiritual, elemento relevante sobre todo por su oposición al cristianismo. De esta forma, el rechazo a la religión dominante sitúa a la “mitología indígena”, en este discurso, en la vereda negativa del cristianismo, en la otra cara del mismo canon: en la oscuridad y la maldad demoniaca. Además, se presenta a lo indígena como un elemento que se ubica dentro de otra categoría más amplia, esta es, la de lo *chileno*. Como se observa en el siguiente fragmento:

Laftrache (...) apunta hacia *otro aspecto de la chilenidad*. Como músico mi meta es rescatar la chilenidad. Y Laftrache abarca lo que es la mitología, la cosmovisión de los pueblos indígenas, que para mí también *incluye el nacionalismo* porque somos chilenos. O sea, para mí el que se hace llamar nacionalista y quiere implantar un sistema alemán aquí me chupa los (...) Para mí el nacionalismo es *criollo, es mestizo*. Y por eso para mí es importante rescatar el origen y también el *aspecto histórico original* de los pueblos indígenas. Porque hoy en día *la temática indígena está politizada, está izquierdizada y está contaminada*. Yo no apoyo lo que hoy en día se entiende por indigenismo, que es lo que hablan los *comunistas haciendo unas falsas luchas*. (Tinieblas Magazine, 2017, 37m50s, destacado propio)

Lo sostenido en el párrafo anterior es sumamente valioso para nuestro análisis. En primer lugar, porque se presenta una forma de significar al sujeto indígena en términos socioculturales que es común en el imaginario *Metal Selk'nam*. En este sentido, es posible observar la influencia del pensamiento de Nicolás Palacios (Alvarado y Fernández, 2011) cuando se habla sobre el mestizaje y el criollismo chileno desde una perspectiva nacionalista, retomando ideas provenientes de *Raza Chilena* (Palacios, 1904). Inclusive, en la entrevista analizada, se menciona la importancia de la figura de Miguel Serrano (Tinieblas Magazine, 2017, 15m00s) en la construcción del contenido musical del conjunto. Tanto por sus ideas ligadas al nacional socialismo “chileno” como por su interés en el ocultismo y las filosofías místicas. En segundo lugar, es posible observar el atisbo de un razonamiento que será transversal a todo el imaginario distinguido -Hain místico, monstruoso, ctónico- y que profundizaremos más adelante con el caso “Ancient Aliens”. Este es, el razonamiento de lo conspiranoico y lo secreto: el imaginario de la sospecha (Santoro, 2004).

En términos generales, las teorías conspirativas han sido entendidas como nuevas formas de racionalizar e interpretar la totalidad del orden global, cada vez más impenetrable e irrepresentable, desde los ojos de la cultura popular masiva (Knight, 2001, p.21). De esta manera, se construye un modelo causal y agencial para explicar los acontecimientos sociales sustentado en un estilo paranoico de pensamiento político (Santoro, 2004). Es decir, se propone la existencia de un orden

oculto o una influencia secreta tras los acontecimientos que ocurren a nivel social (Knight, 2001). Es posible reconocer también este modelo de pensamiento en los recursos retóricos utilizados extensamente por los Estados modernos durante el S. XX e incluso a principios del S. XXI: “ya sea en la forma tradicional del contubernio judeo-masónico del franquismo, en la paranoia anticomunista de los años 50 en los Estados Unidos e incluso en la actual obsesión global por el terrorismo” (Santoro, 2004, p. 2).

En nuestro caso, es posible identificar la presencia de esta forma de interpretación histórica y social en el discurso de “Lafrache”, en la medida en que se distingue entre una historia verdadera o “aspecto histórico original” ocultado de los pueblos indígenas, asociada al nacionalismo criollo, en contraposición con una versión falseada, “contaminada” y “politizada” promovida por grupos “comunistas” que sostienen otros intereses y utilizan lo indígena como recurso. Además, la perspectiva paranoide está inscrita en la visión ocultista, romántica y satanista del Black Metal en general: sospecha de la espiritualidad dominante, sospecha de la ilustración, la civilización y la racionalidad y sospecha del humanismo y la moral judeocristiana, respectivamente.

Dentro de la escena metalera chilena que capta nuestro interés, se encuentra también el grupo Siaskel con su álbum “Promo advance” lanzado en 2014 y luego con “Haruwen Airen” publicado en 2016. Como se observa, en la portada de “Promo advance” (figura 82) se hace uso de las imágenes del Hain a partir de la recreación del espíritu Tanu. Esta utilización es peculiar en virtud de los elementos que se le agrega con relación a la imagen original: unos brazos y manos con dedos alargados, en tonos grisáceos, pies suspendidos en el aire y en la parte superior, en vez de los característicos cuatro círculos, se incrusta un ojo abierto. En el uso de esta imagen es posible constatar la reformulación estética del espíritu Tanu hacia una versión más tétrica, sombría y fúnebre.

En el caso de la portada de “Haruwen Airen” (figura 83) la ilustración nos muestra una escena onírica, en la que se recrea a los espíritus escogidos -Halaháches (cerca de la “fogata”) y uno de los Koshménk (tras Halaháches)- como parte de una procesión fantasmagórica o demoniaca. En este sentido, es posible identificar diversos elementos que le dan sentido a esta composición: los espíritus parecen emerger del “inframundo”, asociado con la fogata que se presenta atestada de caras fantasmales. Además, los espíritus son dibujados con rasgos demoniacos (como se observa en la cara del espíritu irreconocible que está en primer plano). Junto a ellos se apila un conjunto de calaveras y huesos. Por cierto, la escena transcurre en un paisaje natural, montañoso e inhóspito (con toda probabilidad es una recreación de la biogeografía de Tierra del Fuego). Finalmente, es posible observar como un torbellino celeste deja abierto un círculo en el cielo por el que se exhiben los astros y una especie de gran estrella.

Figura 82



Nota. Adaptado de *Hechuknhaiyin Yecna Shuaken Chima* [ilustración], por Siaskel [Tepoztli Achtocaxtillanoc], 2015, Youtube (https://www.youtube.com/watch?v=gyCqKamnSsk&t=134s&ab_channel=TepoztliAchtocaxtillanocTepoztliAchtocaxtillanoc).

Figura 83



Nota. Adaptado de *Hechuknhaiyin Yecna Shuaken Chima* [Haruwen Airen 2016] [ilustración], por Siaskel [Signal Rex], 2016, Youtube (https://www.youtube.com/watch?v=pc6Gx6gq6vw&ab_channel=SignalRexSignalRex).

En una entrevista dada para el portal digital *Cuarto Infierno*, el líder del grupo Siaskel explicaría las razones que sustentan el uso de la *estética Hain*:

Nos inclinamos en *esta cultura perdida*, porque queríamos hacer algo de acá, de *nuestro país*. Consideramos que existe material demasiado interesante y *poco explorado* en culturas *ancestrales* cercanas, no es necesario basarse en culturas del otro lado del mundo para desarrollar un concepto acorde al *metal ancestral*. (Pardo, 2015, destacado propio)

Nuevamente vemos aparecer la temática romántica de la “cultura perdida” y “ancestral”. Además, se expresa un interés asociado al carácter desconocido o “poco explorado” del Hain y lo Selk’nam en general. La idea de lo indígena como elemento fundacional de la nación también está presente. En la misma entrevista, frente a la pregunta de si se valora lo ancestral en Chile y si: “en lo que concierne al metal, acá se mira más hacia lo que se hace en Europa, con alusiones a dioses nórdicos o vikingos, que nada tienen que ver con nuestra cultura?” (Pardo, 2015) el líder de Siaskel manifiesta que:

No necesariamente no tienen que ver, existe un paralelismo cultural marcado por *cosmogonías, mitos y visiones de lo desconocido y temas transversales como el caos, la destrucción, la sangre y la muerte*, como también *la evolución del espíritu* a través de estos tópicos tan *negados por los cultos posteriores*. Elegimos esta cultura por el hecho de ser una de las *más antiguas y menos exploradas que conserva la sabiduría ancestral sin haber sido manipulada por invasores*. (Pardo, 2015, destacado propio)

En el párrafo citado se presentan elementos que ya hemos observado en otros casos similares, como, por ejemplo, la idea de una condición, visión o sabiduría humana alternativa y ancestral asociada a lo volitivo, destructivo e instintivo. Esta realidad oculta yacería en las profundidades de la humanidad, manifestándose tanto en la cultura nórdica como en la cultura ancestral indígena. Sin embargo, y aquí es posible observar la formulación de un nuevo razonamiento inscrito en este paradigma, los Selk’nam representarían un bastión privilegiado para adentrarse en este supuesto fondo humano oculto, en la medida en que no habrían alcanzado a ser “manipulados por invasores”. Resulta difícil interpretar con certeza a que se refiere el entrevistado con la aseveración anterior, pero lo más probable es que se esté haciendo alusión a la idea de la extinción. Si los Selk’nam están extintos, en este discurso, no alcanzan a *contaminarse racial y culturalmente*.

Esto último marcaría una distancia o ambivalencia con respecto al discurso fundacional, pues se estaría haciendo alusión a un ideal de pureza cultural y racial potencialmente opuesto a la idea del mestizaje. En este sentido, si es que la interpretación de la no “manipulación” asociada a la extinción es correcta, estaríamos frente a un imaginario que se interesa por la “sabiduría” Selk’nam en tanto esta es entendida como un recurso o tesoro atávico, secreto, en ruinas. Una suerte de Atlántida. De manera que la idea de la extinción resultaría un eje clave para construir a lo Selk’nam en este caso.

Formulaciones de este tipo también se encuentran en las obras de los conjuntos *Temaukel* (César Godoy) y *Austral*. En el primer caso, el músico de Black Metal *Temaukel* lanza su sencillo “Wintek” en 2016, cuyo vídeo musical utiliza diversas imágenes del Hain (figura 83, 84 y 85). Asimismo, durante el mismo año el conjunto de “Metal étnico” (Rockerio Rock & Metal Webzine, 2016) *Austral*

lanza el tema “Kloketen” del álbum Patagonia, cuyo vídeo también hace uso de nuestras imágenes, a partir de la personificación teatral de los espíritus (figura 87, 88 y 89).

Figura 84



Nota. Adaptado de *Wintek Official Video* [imagen], por Temaukel [César Godoy], 2016, Youtube (https://www.youtube.com/watch?v=a1n4GWTvBmA&ab_channel=CesarGodoy).

Figura 85



Nota. Adaptado de *Wintek Official Video* [imagen], por Temaukel [César Godoy], 2016, Youtube (https://www.youtube.com/watch?v=a1n4GWTvBmA&ab_channel=CesarGodoy).

Figura 86



Nota. Adaptado de *Wintek Official Video* [imagen], por Temaukel [César Godoy], 2016, Youtube (https://www.youtube.com/watch?v=a1n4GWTvBmA&ab_channel=CesarGodoy).

Figura 87



Nota. Adaptado de *Kloketen* [fotografía], por Austral [Austral], 2017, Youtube (https://www.youtube.com/watch?v=XTrzDW8pkYM&ab_channel=AUSTRAL).

Figura 88



Nota. Adaptado de *Kloketen* [fotografía], por Austral [Austral], 2017, Youtube (https://www.youtube.com/watch?v=XTrzDW8pkYM&ab_channel=AUSTRAL).

Figura 89



Nota. Adaptado de *Kloketen* [fotografía], por Austral [Austral], 2017, Youtube (https://www.youtube.com/watch?v=XTrzDW8pkYM&ab_channel=AUSTRAL).

En el caso del vídeo musical de Temaukel, se utilizan las imágenes de uno de los espíritus Koshménk (figura 84 y 86) y Halaháches (figura 85) pero recortadas del paisaje y mostrando sólo una parte del cuerpo de los personajes (enfocada en el torso y la cara). Estas imágenes son insertadas en fondos diferentes, mostrando paisajes naturales propios de la región de Magallanes y posiblemente, recreaciones de Tierra del Fuego. En el caso de la figura 86 se le agrega el efecto de fuego a la imagen. Por otro lado, en el cortometraje de la canción “Wintek” es posible reconocer la recreación del espíritu Tanu (figura 88 y 89) y de uno de los espíritus Koshménk (figura 87 y 89) específicamente por el uso de la máscara a rayas. En este caso, es posible ver una fuerte presencia de elementos naturales tales como bosques, árboles y fuego. La idea de estar en torno a una fogata es una figura que se repite y en este caso también se utiliza. Además, se opta por una recreación de los espíritus a partir de la reconstrucción de un traje (en el caso de Tanu) que conserva los colores visibles en la fotografía. En el caso de la recreación de Koshménk, es interesante que solo esté presente la máscara y que la pintura corporal que se escoge usar en el resto del cuerpo no sea una recreación de los espíritus del Hain. Es más, esta parece ser una réplica de la pintura Tari propia del Desfile Kéwanix (Chapman, 2017).

Por otro lado, como decíamos anteriormente, en ambos casos está fuertemente presente el discurso sobre la extinción. En una entrevista dada al medio digital británico “Echoes and Dust”, César Godoy alias *Temaukel* plantea que:

Temaukel es una banda de black metal, inspirada en el pasado antiguo y las tradiciones del pueblo Selk'nam, un pueblo indígena que incorpora una mitología densa y compleja (...) Estas personas *fueron llevadas a su extinción en el siglo XIX, su cultura fue destruida por el capitalismo desenfrenado* que todavía incendia partes del mundo. Este período se conoce ahora como el genocidio de Selk'nam. (...) Creo que es hora de hablar sobre la cultura Selk'nam, *nuestra cultura original*, no la cultura que nos impusieron los conquistadores latino-españoles. (Segers, 2016, destacado propio)

Más adelante se reitera la misma idea: “Fueron asesinados en 20 años en la carrera por el oro. Su tierra fue conquistada por europeos que también les impusieron el cristianismo. Ellos y su idioma están prácticamente extintos ahora” (Segers, 2016). En este caso, la idea de la extinción se vincula al capitalismo desenfrenado. Además, reaparece la idea de que lo Selk’nam sería clave en la conformación de la chilenidad, aunque en este caso, más que un segmento, sería el factor identitario total negado históricamente. De la misma manera, en el caso de *Austral*, también se destaca la importancia del imaginario de la extinción en la obra:

Patagonia’ es un disco conceptual el cual aborda mayormente tópicos sobre la *extinta cultura Selknam*, ya sea por sus tradiciones, sus rituales, sus paisajes, flora y fauna, y lo que finalmente *los diezmo, sí, el genocidio también forma parte del discurso del disco*. (Rockerio Rock & Metal Webzine, 2017, destacado propio)

Otro de los conjuntos que llama nuestra atención, es *Meridion* con su álbum “Rise from the south” de 2018. Su obra, inspirada en el pueblo Selk’nam, hace uso de las imágenes del Hain en su estética y desarrolla un discurso en torno a lo étnico, lo austral y lo marginal. Además de la incorporación de otros elementos característicos de la escena que ya hemos repasado, como por ejemplo el interés por los aspectos rituales, la sabiduría “ancestral” y el rescate de lo “suprimido culturalmente”, es posible notar un interés importante por la geografía y la naturaleza extrema de la zona sur. Como se lee en el siguiente extracto de la entrevista dada al medio digital *Ruidoculto*:

Meridion surge de la necesidad de expresar el metal extremo en concordancia con raíces y experiencias más nativas. Asociar toda la *sabiduría de nuestro territorio, la potencia de nuestra geografía* y ligarlo al culto del metal oscuro. Esto lo definimos como Austral, y al modo de nuestra propia naturaleza lo asociamos a lo Selknam, o a lo Mapuche, incluso a lo Chilote. Pero desde una perspectiva global hasta lo Andino *es Austral a los ojos del resto del mundo*. Desde esa dinámica es que nos formamos como una banda que quiere impulsar esos aspectos de nuestra cultura. *Por ende, asociar nuestro punto de cosmovisión desde nuestra geografía*, más la ola musical que nos llegó desde el metal, y sumado a nuestra conexión ritual y teórica al ocultismo, nos genera nuestra propuesta como Meridion (...) Aquí nadie descubrió la rueda, solo estamos integrando los aspectos *más brutales y oscuros de la cultura ancestral de nuestros pueblos primigenios*, y dado el carácter de la música que ejecutamos creemos que hacen buena alianza para mandar maldiciones al mundo. (Rex, 2021, destacado propio)

Meridion, a partir de lo planteado por su líder “Bonefucker” (Rex, 2021) en el párrafo anterior, propone una relación entre el territorio concreto, sus cualidades naturales extremas y su geografía aislada, por un lado, y la brutalidad y oscuridad de “nuestros pueblos primigenios”, por el otro. En este sentido, se plantea una idea de naturaleza salvaje y brutal, marginada geográfica y culturalmente. Estos tópicos se asociarían con nuestras imágenes en la medida en que el pueblo Selk’nam (y evidentemente su visualidad) vendrían a ser una especie de emblema que apiña todos

los elementos anteriores. De hecho, esto es muy claro en la imagen diseñada para la portada del álbum (figura 90). Se recrea a uno de los espíritus Koshménk de manera más o menos fiel a la fotografía original, aunque se ocupan tonos oscuros azulados. La pose del espíritu es llamativa y diferente a la original, con sus brazos extendidos apunta hacia el cielo, parado en medio del mar. El paisaje es nocturno y simula una tormenta marina.

Figura 90



Nota. Adaptado de *Austral Strength* [ilustración], por Meridion [Meridion], 2021, Youtube (https://www.youtube.com/watch?v=HfsMUJ-d38&ab_channel=Meridion-Topic)

Finalmente, el caso más reciente de la escena Black Metal, además de ser uno de los más populares e impresionantes en términos discursivos, como veremos, es el del conjunto *Xalpen*. Esta agrupación es liderada por el penquista Álvaro Lillo, quién también es bajista de una de las bandas de Black Metal más reconocidas a nivel global; *Watain*, originaria de Suecia (Escobedo, 2016). En términos conceptuales, toda la obra de *Xalpen* gira en torno al pueblo Selk'nam, con un especial énfasis e interés en la ceremonia del Hain, como de hecho lo anuncia su nombre artístico. Respecto a la *visualidad Hain*, en 2020 el grupo lanza su álbum "Sawken Xo'on" (Tres chamanes) dentro del cual se encuentra la canción "Among the Pillars of Death (Han On Outeken Chesk)". En el vídeo musical de esta última, es posible dar cuenta del uso de imágenes del Hain. De esta forma, en la escena que se presenta en la figura 91 vemos la recreación de K'terrnen (especialmente por la estructura de la máscara y las plumas blancas) alrededor de lo que parece ser una fogata, aunque con un tono de luz extremadamente claro. Esta ilumina la oscuridad nocturna en la que transcurre la escena, completada por un cuadro de astros que toman bastante protagonismo en el vídeo.

Figura 91



Nota. Adaptado de *Among the Pillars of Death (Han On Outeken Chesk) LYRIC VIDEO* [imagen], por Xalpen [Xalpen Cult], 2020, Youtube (https://www.youtube.com/watch?v=tQ1xNsNJ1n8&ab_channel=XalpenCult).

Con relación al interés por la ceremonia del Hain y la utilización de las imágenes y conceptos, Lillo, en una extensa entrevista entregada al canal digital Metal Eye Witness (2020), relata los comienzos del proyecto *Xalpen*, vinculado a una búsqueda espiritual en torno al Black Metal:

Nos remontamos al extremo sur, a llevarnos a la magia austral que existió, no solamente a la cosa cultural, sino que más que *nada arraigado a lo que es la cosa esotérica, a todo el misticismo, a la mitología*. En eso nosotros abarcamos mucho todo lo que es el cono austral, lo que eran los Kawésqar, lo que eran los Selk'nam, Yaganes, entonces en todo este misticismo, empezamos a caer mucho en research, en buscar cosas que se habían *estado como perdidas*. Y en eso, caímos mucho en Selk'nam, había mucha información. Y tuvimos la suerte de contactarnos con "Keyuk" que es una gran persona, es un descendiente Selk'nam y él mantiene viva esta cultura, su lengua, él hace actos culturales, hace proyectos y él fue un gran apoyo para saber, por ejemplo, él nos ayudó mucho para saber toda la *parte desconocida* más que nada. No tanto saber el lenguaje, saber cómo vivían, dónde vivían, sino que *sus ritos*. Por ejemplo, es muy conocida la ceremonia del Hain, porque fue documentada por ciertos historiadores. Pero en sí, esto para mí siempre fue una caricaturización, no fue algo que realmente los investigadores llegaron cuando esa ceremonia estaba en desarrollo, sino que ellos hicieron, puede haber sido, cómo llamarlo para que no sea *ofensivo, algo de teatro*. Ellos caracterizaron, buscaron a la gente, por supuesto que habían sabido ya de todo lo que era, ya tenían información. Entonces crearon una supuesta ceremonia del Hain, que fue la última. (Serani, 2020, 8m35s)

En el extracto anterior no sólo se hace palpable el interés *místico* por el Hain, sino que reaparece la idea de una búsqueda de *lo perdido y lo desconocido*, vinculado a lo ritual. Otro elemento llamativo

de este párrafo tiene que ver con la comprensión del último Hain (1923) como una farsa. En este sentido, si bien efectivamente se nota un trabajo de lectura y revisión bibliográfica por parte de *Xalpen*, pues en los análisis de Chapman (2017) e incluso en los relatos de Gusinde (1982) se esboza el carácter dirigido de esta última ceremonia, la forma en que se plantea esta dimensión es curiosa. En el fondo, pareciera como si para Lillo, por debajo de esa farsa y ese teatro construido por Gusinde, hubiese una verdadera presencia, desconocida y mística que no se alcanzó a capturar. Pero que, sin embargo, la música, particularmente el metal, puede traer de vuelta en la medida en que, según él, “la música crea ese puente, crea ese túnel de conexión entre lo material y lo inmaterial, (...) raíces espirituales que se han perdido demasiado con todo lo que es conquista, colonia, invasiones, exterminios, genocidios y todo eso” (Serani, 2020, 17m55s).

Ahora bien, en este caso, el discurso sobre la recuperación y conexión con las “raíces espirituales” ancestrales Selk’nam no opera solamente como un recurso estético, artístico u político, sino que termina presentándose como un medio mágico en sí mismo. Esto es muy claro en el siguiente extracto:

Por supuesto que esto no es una payasada, entonces, lo hicimos propiamente en nuestra forma de tratar estos temas. O sea, creamos nuestro cono de poder, hicimos nuestros viajes mágicos y tuvimos visiones, tuvimos conexiones con energías desconocidas en ese momento para nosotros, y eso nos fue acercando un poco. Yo la última vez que estuve en Punta Arenas fue el tiempo que decidí crear Xalpen como Xalpen. Porque al estar ahí sentía ya la necesidad mía de conectarme mucho más con lo austral, con la magia austral. Entonces, en sí, volvemos a todo esto. Caímos en la espiritualidad y buscamos la parte más chamánica, como se desarrollaban los chamanes, en qué sentido, y cuál era su función dentro de la sociedad aborígen. (Serani, 2020, 18m40s, destacado propio)

Así, además de un interés por el ocultismo y las prácticas mágicas que se asocian con el Hain, *Xalpen* desarrolla rituales y propone una efectiva conexión con estas “energías desconocidas”. De manera que el Hain y sus espíritus ya no serían simplemente un modelo de inspiración, sino que, además, vendrían a ser una potencia o fuente energética verdadera y disponible para “conectarse”. En este caso hay un uso discursivo y también un uso práctico, por decirlo de alguna forma. Finalmente, otro de los aspectos interesantes que se manifiestan en la entrevista tiene que ver con la idea de la espiritualidad Selk’nam como algo que atraviesa los contornos de la humanidad, una especie de energía arcaica que se encuentra en los cimientos de la sociedad, ocultada, desconocida y transversal a diferentes culturas y prácticas espirituales. Este elemento lo revisamos anteriormente, en el caso de Siaskel. Como plantea Lillo:

Esto no se puede trasponer a la religión que existe hoy día. O sea, el antagonismo de Xalpen, Xalpen es una entidad, es una energía caótica, es una energía que transgrede dimensiones, es una energía desconocida, temida y a la vez, tenía adoración. Entonces, y las otras etnias, también hay cosas muy similares. Y tú me mencionaste algo de Australia. Yo también investigué mucho, me metí mucho, y hay cosas sumamente parecidas que de repente

cambian los nombres, incluso si visualizas ese nombre te arraiga, te lleva cercano a otro concepto Selk'nam o Yámana o Kawésqar, los australianos, en África también. En el sur de África que hoy no se sabe mucho, los Selk'nam también decían que hubo una migración grande. (Serani, 2020, 33m08s, destacado propio)

Notamos entonces una sospecha de algo prácticamente estructural presente en diferentes culturas a lo largo del planeta, asociado eso sí a la veracidad de las energías y las dimensiones cósmicas. Como se viene a desarrollar más adelante:

Aquí hay algo mucho más complejo, por ejemplo, los cielos que Xalpen nada o buzea, o se mueve entre esos, hay 7 grandes espíritus que rodean esto, que es el macro del concepto Xalpen, y en eso también viene *todo el simbolismo numerológico*, que ellos no lo tenían como lo tiene uno, pero ellos sí lo daban a expresar en todos sus rituales, en todas sus ceremonias, había una numerología importantísima dentro, es como hasta hoy en día, es tal cual como *hay corrientes leviatánicas, como tú dices, esto viene enlazado con lo que Xalpen representa*. Entonces, uno que es un satanista hecho y derecho, esto a uno le emociona y le causa una atracción demasiado, o sea, es demasiada la atracción y cuando estás inmerso en esto te das cuenta que es un tema tan delicado que a veces te cuesta mucho expresarlo. O sea, te cuesta demasiado expresarlo. Incluso para mi es muy desconocido aún. *Yo hago muchos trabajos mágicos, trabajos de desdoblamiento oníricos, con Juan Pablo esto lo hacemos colectivamente para buscar esquinas, para buscar unos vértices que estén desconocidos y que nos unan en ese viaje*. Entonces luego volvemos a esta tierra y lo conversamos y tratamos de ponerlo en el papel y te digo que fluye la música. (Serani, 2020, 37m10s, destacado propio)

De esta manera, retomando todos los planteamientos de Xalpen, bajo la voz de Álvaro Lillo, es posible dar cuenta de la existencia de un discurso que se enfoca en la *magia de lo arcaico*, tanto a modo de inspiración como a modo de utilización. En este escenario, el Hain y su visualidad se comprenden como una manifestación de esta potencia “universal” presente en otros cultos y pueblos silenciados. Además, se hace uso concreto de esta potencia, según lo planteado, a través de conjuros y prácticas mágicas tales como “visiones”, “viajes”, “conos de poder”, “desdoblamiento onírico” y “búsqueda de esquinas y vértices”, entre otras cosas. Desde el ejercicio del ocultismo, pasando por la creencia de una energía cósmica enterrada y escondida, hasta la comprensión del último Hain como una farsa, es posible observar razonamientos medianamente conspiranoicos, al menos en sus vertientes más esotéricas. Básicamente porque está presente el modelo de *una verdad o realidad ocultada intencionalmente por agentes poderosos* (Santoro, 2004). En este caso, sin embargo, los agentes poderosos son bastante reconocibles (“conquista, colonia, invasiones, exterminios, genocidios y todo eso”), mientras que la verdad o realidad ocultada vendría a ser accesible a través de conexiones espirituales y producciones musicales, reservada para aquellos que portan este tipo de sensibilidades.

Hain alienígena

En el capítulo tres revisamos el caso “Destination Chile” (2020) del famoso programa *Ancient Aliens* transmitido por History Channel. Este uso fue abordado bajo la figura del deseo por lo exótico, con relación a la vida de las imágenes y su transmisión viral. Retomaremos nuevamente esta idea, pero esta vez pensando en la proposición identitaria sobre lo indígena-Selk’nam que nos entrega *Ancient Aliens*. En este sentido, es difícil obviar las recientes y populares asociaciones que se hacen entre ovnis y pueblos indígenas o antiguas “civilizaciones” en medios de comunicación masiva: desde la idea “meme” de los ovnis como artífices de grandes estructuras y monumentos a lo largo del mundo, por cierto, distribuida por *Ancient Aliens* (pirámides egipcias y mayas, Moais en Isla de Pascua, artefactos de Sumeria, entre otros) hasta la construcción de escenarios de contactismo amistoso mesiánico de tintes más o menos ecologistas (Santoro, 2004) y “tribales” en famosos filmes (Por ejemplo, *La belle verte* (1996), *Avatar* (2009), por poner algunos ejemplos conocidos). De los diferentes casos y conexiones hechas se pueden hacer múltiples interpretaciones, sin embargo, es posible distinguir un común denominador presente en todos ellos. Este es, el intento de racionalización de una alteridad. O en palabras de Santoro (2004) la “representación imaginaria de una otredad radical” (p. 8).

La figura discursiva del ovni, ampliamente tematizada a partir de los años 40’ (Santoro, 2004), sin duda ha operado como una fórmula sintetizadora de diferentes circunstancias sociales, particularmente para el mundo popular occidental. Como de manera muy lúcida ha señalado Jodi Dean (1988) el escenario de la abducción extraterrestre aglutina un importante número de preocupaciones contemporáneas del primer mundo, entre ellas las discusiones sobre el cuerpo, la identidad, las tecnologías reproductivas y el control político oculto o en la *sombra*. Este último elemento es clave en nuestro repaso por los razonamientos conspiranoicos, justamente identificables en la imaginería ovni posterior a los años 70’ (con la aparición de *The Roswell Incident* (1980) de Leonard Springfield) pues nos dirige nuevamente a discursos que intentan dar sentido y agencia a lo irrepresentable, lo desconocido y lo otro. Recordemos que, justamente, las ideas paranoides asociadas con la teoría de la conspiración han sido catalogadas como formas de hacer de los convulsos y descentrados procesos del capitalismo global “más racionales y dramáticos, en definitiva, poner un nombre y una cara a sistemas de otro modo impenetrables e irrepresentables” (Knight, 2001, p. 21).

En este sentido, es posible pensar los discursos de la conspiración como una manera popular de identificar una otredad bastante grande y extrema: la totalidad del sistema económico y político mundial. De la misma manera, las diferentes fórmulas para representar a los ovnis han servido para reconocer y comprender acontecimientos del presente o bien, posibilidades del futuro, igualmente irrepresentables; desconocidas pero imaginables. Sobre todo, en base a los acontecimientos reales a los que estas se asocian -la realidad factual de la ciencia y la tecnología (Santoro, 2004)-. Finalmente, la operación de mapeo “étnico” popular y contemporánea, en nuestro caso vinculada a la *visualidad Hain* e identidad Selk’nam, no se aleja mucho de estas formulaciones. Bien decíamos en el capítulo tres que la identificación de lo indígena en base a lo exótico opera en base a un *código*

relacional que percibe al sujeto desde lo impenetrable, construyéndolo en función de esa misma impenetrabilidad.

El caso particular de *Ancient Aliens* es asombroso pues deja en evidencia, explícitamente, el fondo común entre los modos de pensamiento anteriormente descritos, en la medida en que relaciona directamente ovnis y Selk'nam a partir de un discurso con tintes ocultistas. En este sentido, es muy interesante la presencia de datos erróneos o, en todo caso, confusos, para un programa producido con tantos recursos y tan ampliamente distribuido por medios norteamericanos consolidados. Por los motivos anteriores, es evidente que la elección de la información no opera inocentemente. Los datos escogidos para organizar el discurso permiten que se genere una sensación de extrañamiento o secretismo. Como se observa en el siguiente extracto transcrito:

Voz en off:

Antes de la trágica y total aniquilación de la tribu, Gusinde tomó una notable serie de fotos de estas personas, en 2015 su trabajo finalmente fue publicado en las Tribus Perdidas de Tierra del Fuego, documentando las singulares ceremonias y rituales de los Selk'nam.

Rodrigo Fuenzalida (director Aion²¹ Chile):

Los Selk'nam eran una cultura maravillosa, tenían varios rituales y un panteón de dioses que los hacían realizar una serie de ceremonias en las que se vestían para representar a los dioses del cielo. (Burns, 2020)

Al parecer, en este discurso, las publicaciones de Gusinde habrían llegado con una significativa tardanza. Recién en 2015 la humanidad habría tenido acceso a esa “notable” serie de fotos. Este dato, además de ser equivocado, aumenta la expectación en torno a las fotografías, o en todo caso, a aquello que estas revelarán. Además, esta idea del Hain como representación de los “dioses” del cielo tampoco es enteramente certera. De hecho, solamente dos de los espíritus fotografiados - Matan y Koshmenk- provenían del cielo según lo recopilado por Gusinde (1982) y después respaldado por Chapman (Chapman, 2017). Esta estructura discursiva en donde se generalizan datos parciales u ocasionales para construir un relato medianamente coherente y causal -típico también de fantasías paranoides o de razonamientos conspirativos (Santoro, 2004)- persiste a lo largo de la emisión:

Giorgio A. Tsoukalos (editor de revista *Legendary Times*): Los dioses creadores de los Selk'nam *de hecho descendieron del cielo y entregaron conocimiento a la población local*. Esas fotografías fueron tomadas en blanco y negro, pero en realidad, todo su cuerpo estaba cubierto de rojo y blanco brillante. Y significaba *el fuego del cielo, según las tradiciones*. Así que debemos preguntarnos, qué significa el fuego que descendió del cielo. Bien, si

²¹ Aion es la “Agrupación de Investigaciones Ovnológicas de Chile” nacida en 1994. Su propósito ha sido “incorporar el tema de los ovnis en el mundo académico, como en la Defensa” (Aion, s.f.). En la entrada principal de su página web reza el logo “Abordamos el estudio de los Fenómenos Aéreos Anómalos desde la manera más objetiva posible”.

combinamos esto con la *representación de los cráneos alargados y los trajes de aspecto muy extraño que tienen, allí tenemos una conexión con una visita extraterrestre.*

Rodrigo Fuenzalida (director Aion Chile):

En el lugar donde están los Selk'nam ha habido avistamientos de Ovnis en toda esa área, y si esa área es activa para los avistamientos de ovnis, es posible *que estemos pensando en lo que debieron haber estado pensando los Selk'nam* en esa época.

Erica Lukes (Anfitriona de radio UFO Classified):

Definitivamente estaban comunicándose con otros mundos, con criaturas y cosas mitológicas, así que bien pudo haberse tratado de que tuvieran encuentros extraterrestres y ahora intentaban comunicarse y continuar con esa comunicación.

(...)

David Childress (Autor Ancient Technology in Perú and Bolivia):

Vestían todo tipo de trajes extraños. Tenían rituales muy específicos que los vinculaban a la tierra y a las estrellas. Cuando observas algunos de estos *extraños trajes con raras antenas* que salen de un costado de la cabeza, debes preguntarte si estaban imitando a los extraterrestres con sus *trajes*. (Burns, 2020, destacado propio)

Además de las ideas de “fuego del cielo”, “cráneos alargados”, “trajes” y “raras antenas” que claramente son articuladoras del discurso Hain-Ovni, se destaca el uso de palabras que expresan certeza y convencimiento, tales como “de hecho descendieron”, “allí tenemos” o “definitivamente estaban comunicándose con otros mundos...”. En este sentido, es un recurso clave del relato identificar y relacionar fehacientemente aspectos que parecen curiosos, ajenos, extravagantes o incomprensibles de las fotografías del Hain (figura 13, 14, 15, 16 y 17) -los colores, las pinturas, las máscaras- con otros artefactos propios del imaginario hiper tecnológico de la ciencia ficción y las fantasías aeroespaciales. Pues bien, este último marco imaginativo -la ciencia ficción- también se caracteriza por la presencia e introducción de un extrañamiento cognitivo (Suvin y López, 1984) frente a una figura alter.

Tomando en cuenta lo anterior, recordemos que las imágenes del Hain también son insertadas en producciones literarias de ciencia ficción, como es el caso *Mecha Selk'nam Sorren* (figura 10, 11 y 12) revisado en el tercer capítulo. Curiosamente, acá la estética Hain y su “historia” es usada para plasmar una fantasía robótica y distópica, en donde se vuelve a representar la incertidumbre de un futuro desconocido a partir de un acontecimiento del pasado: tanto en *Ancient Aliens* como en *Mecha Selk'nam Sorren*, el Hain y los Selk'nam son figuras extintas y del pasado. En el primer caso se plantea que “cuando los ingleses llegaron a este país, cometieron un genocidio y hoy los Selk'nam están extintos” (Burns, 2020) y en el segundo, “En Chile están extintos, su lengua y su cultura lamentablemente están perdidas” (Vallejos, 2020). Por otra parte, en *Mecha Selk'nam Sorren* también se hace presente una ligera percepción de lo ovni:

‘Para dibujar tomé una mezcla de la tradición de los robots piloteados, que van desde Evangelion, Gundam y cosas de Robotech’, apoya Todorovic, el hombre responsable de darle solución gráfica a la idea. El sentido era encontrar *un diseño estilizado de los robots y que tuvieran una especie de juego con esta cosa media alienígena* que uno logra ver en las figuras de los espíritus del Hain. (Vallejos, 2020, destacado propio)

Si es que hay una cosa “media alienígena” en las imágenes del Hain en términos estéticos, sin duda también lo hay en términos discursivos o representativos. Retomando la idea de la figura del ovni como un catalizador de miedos y esperanzas (Santoro, 2004) sociales, la verdad es que, tanto bajo la forma de monstruos colonizadores de planetas, como de mesías ecológicos y mensajeros de futuros avanzados, las diferentes maneras de representar a los extraterrestres han permitido acceder a los conflictos y nudos sociales contemporáneos, como revisábamos anteriormente. De la misma manera, las imágenes del Hain y sus usos nos conceden oportunidades para reflexionar sobre las preocupaciones, conflictos y representaciones que operan en torno a lo étnico, en la actualidad cercana y no tan cercana. En este escenario, resulta reveladora aquella frase enunciada por Lévi-Strauss en *Tristes Trópicos* (1999): “¡Siglo feliz, donde todo resultaba aún posible, como quizá también hoy, gracias a los platos voladores! ¿No fue en estas aguas por donde ahora navegamos, o por aquí cerca, donde Colón encontró a las sirenas?” (p. 78). A medio camino entre la nostalgia por la otredad humana e indígena de siglos anteriores, y la curiosidad e incertidumbre epistemológica por los ovnis y la política de las sombras, se ubican nuestros Selk’nam alienígenas: objetos no voladores *sobre* identificados, aunque igualmente extraños.

Hain esponja de espíritus y predicciones

Hola les voy a contar mi experiencia en el 99 estábamos trabajando en la construcción de la carretera Austral yo sin mucho conocimiento de los Selknam me vi involucrado sin querer con su historia una noche normal de invierno ya recostado en mi pieza la cual compartía con 3 colegas mas en el campamento apostado a las faldas de la cordillera Darwin cerca del lago Deseado donde no había pisado pie el hombre moderno aún aproximadamente a las 03 am. Siento la presencia de algo al lado de mi cama en un principio creí que un colega se había levantado a cargar la estufa con leña pero al abrir los ojos en la oscuridad aprecie una silueta de un cuerpo oscuro con apariencia humana lo cual me asusto pero aún así volví a retomar el sueño se lo comente a mis colegas a la hora del desayuno pensando que podría haber sido una broma pero ninguno se había levantado bueno luego seguimos en nuestras actividades hasta llagar la noche nuevamente y nos fuimos a dormir y volvió a suceder lo mismo pero esta vez lo enfrente y al tratar de hablar no podía, mi voz no me salía solo la podía escuchar en mi mente intentando con fuerzas no podía salir, me empecé a desesperar trato de levantarme y no pude tenía tomados mis brazos y piernas a la vez por otros seres que llevaban los colores y atuendos característicos de los Selk’nam a la vez hablando un idioma que no podía entender también logre ver a mis colegas que dormían en sus camas como si nada pasara les pedí ayuda pero no despertaban luego apareció un

Selk'nam que viste un sombrero con antenas por decir y me concentro en su mirada al punto de sentir que viajaba muy velozmente una suerte de viaje hasta termiar en una luz brillante y terminar de un golpe en mi cama sudado. Estresado agitado y por fin podia sacar la voz despertando a mis colegas los cuales no entendian que me habia pasado solo me describieron como cuando terminas un maratón de hecho llamaron al paramédico para atenderme le conte y no supo darme una respuesta en ese momento, el paramedico oriundo vivía de Porvenir, al dia siguiente se me hacerca para contarme que las personas o seres que le describi eran los indígenas que vivían en esas tierras llamados Selk'nam que habian sido eliminados acusados de cazar las ovejas y vendidos como esclavos a circos en Europa lo que no he podido entender el por que? Me paso esta experiencia. (Cancino, 2020)²²

En agosto de 2020, la popular página de Facebook “Red Fueguina TV” publicó un extracto del capítulo “Destination Chile” de *Ancient Aliens* (RedFueguina, 2020). Esto dio paso a una conversación virtual en los comentarios de la publicación. Una de las observaciones más interesantes hechas dentro de este espacio tiene que ver con lo narrado por el usuario *J Cancino Beltrán* -presentado en el extracto anterior- sobre la experiencia de “contacto” sobrenatural que supuestamente sostuvo con estos “seres que llevaban los colores y atuendos característicos de los Selk'nam”. Dentro del relato hay muchos elementos interesantes y ambiguos. Por ejemplo, no queda muy claro si la experiencia es entendida como una forma de contacto sobrenatural fantasmal o bien, como un encuentro con sujetos alienígenas a partir del imaginario de la abducción. Particularmente por la idea de los brazos y piernas tomadas, la participación en un viaje veloz y la “luz brillante”. Otra cosa llamativa, esta vez asociada a la idea de la *pena* fantasmal, es el cierre de la historia con la mención del padecimiento que vivió el pueblo Selk'nam. Tanto el rapto para la exposición en zoológicos humanos como la experiencia del genocidio aparecen como verdades reveladas por el paramédico, conectando así la identidad de los sujetos con la aparición fantasmal.

Asociado a esto último, otra usuaria de la red, Viviana *Macarena Escobar Contreras*, responde al relato sosteniendo que: “Mi padre igual trabajo ahí en el Lago deseado,,, heavy lo que le pasó a ud!! A lo mejor como estaban construyendo,,, habría algún cementerio o lugar de ceremonias quién sabe” (Escobar, 2020). Esta idea del “cementerio indígena” como lugar de apariciones sobrenaturales es interesante y hay que ponerle atención, pues combina tanto nociones populares del “alma en pena” -por asuntos no resueltos o muertes trágicas- como la percepción de una otredad espiritual y mágicamente peligrosa; desconocida. Este tópico, asociado a imaginarios de terror y maldiciones, ha sido especialmente popular en Norteamérica bajo la figura IBG o IBGT (Indian Burial Ground Trope). En este sentido, se ha planteado que el tropo del *Cementerio indígena*, a propósito de su aparición repetitiva en el cine de terror estadounidense de los años 80', habría logrado abrirse paso masivamente a partir de la reordenación y despliegue de sentimientos no resueltos de miedo y culpa en los autores y las audiencias occidentales, para con los pueblos indígenas (Nosewitz, 2015).

²² Se conservó el extracto original, manteniendo faltas de ortografía y puntuación.

Así, este imaginario, que por cierto nos abre la posibilidad de interpretar el relato de la *pena* o abducción Selk'nam en Lago Deseado, así como su contexto de difusión (en una publicación asociada a los ovnis) y los comentarios que generó, consta de dos elementos básicos. En primer lugar, vemos la aparición o identificación de un sentimiento de extrañeza y/o terror derivado del desconocimiento de las “antiguas” tradiciones indígenas, casi siempre vinculadas al plano de lo mágico y lo oscuro. De hecho, pareciera que la posibilidad de poder y peligrosidad emanada de esos “suelos” es directamente proporcional al nivel de desconocimiento por parte de los *penados*²³. Lo interesante es que este imaginario funciona como un discurso, meme o código que transmuta la extrañeza derivada de las relaciones de alteridad, tipificándola en un escenario replicable e insertando este último en espacios de fantasía y ficción, como por ejemplo el cine. En el caso del relato del usuario, se remarcan los sentimientos de extrañeza cuando se habla de “seres” aparecidos que hablan en un idioma incomprensible, a la vez que cuando se hace mención del desconocimiento de los acontecimientos que provocaron la “eliminación” de los Selk'nam, solamente revelados al final por un agente externo (paramédico). Estos elementos acrecientan la situación de impotencia y desesperación que experimenta el sujeto.

En segundo lugar, es posible identificar que en el tropo IBG aparece también un temor vinculado con la posibilidad de una venganza o protesta fantasmal. Evidentemente esto indica algún tipo de culpa o al menos conciencia sobre la historia de despojo territorial indígena (e incluso genocidios y raptos en nuestro caso). Pero también nos sugiere la existencia de una forma de entender a los sujetos indígenas como objetos mágicos provenientes del pasado. En este sentido, la única posible venganza, y por lo tanto amenaza, opera en el plano fantasmal. De esta manera, las relaciones políticas no resueltas son ligeramente desplazadas al ámbito de lo sobrenatural. Acechando en las sombras, siempre amenazan con volver: al levantar un resto “arqueológico” en medio de una construcción o bien, al recuperar una antigua fotografía.

Ahora bien, como ya hemos visto, estas *antiguas tradiciones desconocidas* aparentemente inscritas en las imágenes del Hain no solo evocan una extrañeza amenazante o aparecen repentinamente en un gesto de protesta fantasmal. También son ubicadas del lado de las certezas, particularmente de aquellas que entregan los conocimientos ocultos y revelados por y para unos pocos. Revisamos ya los poderes ancestrales negados y negativos que emergen de las imágenes del Hain en los imaginarios de Black Metal, como también las pistas ufológicas escondidas en las fotografías, visibles tan solo para quién las busca. El próximo y último caso de este imaginario tiene que ver con el uso de las imágenes en técnicas esotéricas de interpretación de la realidad, particularmente de la cartomancia.

A principio de 2021 se comenzó a comercializar un naipe de tarot llamado “Tarot Selk'nam” en la cuenta de Instagram Tarot.Selk'nam. En este conjunto de cartas diseñadas, confeccionadas y

²³ Esta operación recuerda nuevamente a ciertos tipos de comportamiento fetichista distinguidos por Pouillon (1974, p. 3-4). Particularmente a aquellos que se originan a partir de la apropiación de cultos extranjeros; incomprensibles y poderosos para los pueblos que los incorporan, justamente por ser ajenos.

comercializadas por Jaime Andrews (41), arquitecto que actualmente reside en Santiago, Chile (Andrews, 2022, 0m19s), hace uso de diferentes imágenes de los espíritus del Hain, entre las que se encuentran: Halaháches (figura 92), uno de los Koshménk (figura 93), Matan junto al Shoort del Norte, Shoort del Oeste, Shoort del Sur y Shoort del Este (figura 94 y 95), Tanu junto a el Shoort del Sudeste y uno de los Shoort subordinados (figura 96), Ulen (figura 97), uno de los Shoort subordinado (figura 98) y, finalmente, K'ternnen (figura 99). Andrews (2022) nos comenta que muchas personas se han interesado por esta combinación de las imágenes del Hain y el tarot, aunque la mayor parte de su público comercial estaría ligado al mundo del tarot y la adivinación y corresponde más bien a un segmento femenino. No obstante, no distingue grupos etarios dentro de sus compradores.

Hay múltiples elementos de este trabajo que son sin duda llamativos, especialmente en cuanto a su diseño y el uso que se hace de las imágenes del Hain. En primer lugar, se hace una fusión con los elementos característicos de los Arcanos mayores del tarot (Meldi, 2001). Tanto el nombre (en la parte inferior de las cartas) como la numeración (en números romanos), ambas propias del tarot tradicional, determinan el diseño -pose de los personajes, paisaje, colores- de la ilustración en la que se hace uso de cada espíritu.

Por ejemplo, en la figura 92, la carta corresponde a “El loco”, simbolizado tradicionalmente con la figura de un bufón o vagabundo. En este caso se recrea la fotografía del espíritu Halaháches, con su respectiva pose, sobre un lago y con la compañía de un zorro. La figura 93 recrea a uno de los Koshménk, domando una corriente de viento en medio de una ola marina, en la carta correspondiente a la templanza. La figura 94 hace referencia a la carta “El mundo”, que se caracteriza visualmente por la representación de una mujer desnuda o hermafrodita al centro de la tierra, mientras es observada por cuatro criaturas. En este caso, la que está al centro es una recreación del espíritu Matan, custodiada en cada esquina por el Shoort del Norte, Shoort del Oeste, Shoort del Sur y Shoort del Este, en un paisaje marino. Curiosamente, en la descripción de esta imagen, se indica que la figura de Matan es en realidad una recreación de Xalpen (Tarot.selknam, 2021). Otro aspecto que llama la atención es la recreación de una de las imágenes del Kina, ritual Yámana, sacadas por Gusinde (Fiore, 2004a) en la figura 95. El Arcano XV (figura 96), tradicionalmente bautizado como El Diablo, recrea la imagen del espíritu Tanu al centro junto el Shoort del Sudeste y uno de los Shoort subordinados. Ulen (figura 97) aparece recreado con un cielo nocturno y estrellado de fondo, rodeado además de diferentes símbolos. Entre ellos, la estrella de David, la Chacana andina, el símbolo de Roerich. Esta carta corresponde al Arcano I; El Mago. En la figura 98 se ilustra a uno de los Shoort subordinados de cabeza, colgado de unos palos desde los pies, haciendo referencia al Arcano “El Colgado”. Finalmente, K'ternnen (figura 99) es recreado para simular el cupido de la carta VI “El Enamorado”, del tarot de Marsella. Este espíritu aparece volando y con un arco y flecha en sus manos, apunta hacia dos mujeres y un hombre -presumiblemente recreaciones de personas Selk'nam-. En todos los casos, se ilustra a los espíritus del Hain a partir de los colores de las pinturas corporales y de máscaras descritos por Gusinde (1982).

Ahora bien, cómo nos ha comentado el creador de Tarot Selk'nam, el tarot en tanto método de interpretación se basa en el uso de "arquetipos" o arcanos presentes en las diferentes cartas del mazo. Estas imágenes representarían una situación específica descrita en detalle, que estaría previamente instalada en el "inconsciente" occidental, en la medida en que "cuando te hablan de un cupido te imaginas la carta del enamorado, lo mismo el diablo, están en nuestro inconsciente, son nuestros arquetipos, a lo que queremos dirigirnos" (Andrews, 2022, 14:12) y "no solo la imagen sino el puro nombre ya te lleva a una imagen muy potente. (...) Hay una carta que tiene a los cuatro evangelistas. Un cruce con el catolicismo. Son nuestras imágenes occidentales de entender las cosas" (Andrews, 2022, 14m32s). De tal manera, la interpretación o entrega de la información ocurriría cuando, en base a una pregunta realizada por la persona que busca ser "leída" se "sacan" varias cartas que indican distintos estados respecto a esa pregunta. Es en ese momento en que opera la práctica mágica o esotérica:

Hay algunos que están más dirigidos a ver el futuro, otros más a interpretaciones psicológicas, otros a qué es lo que necesitas tú ahora. Depende de cada lector y su interpretación. Hay personas que son más místicas, toman el tarot como referencia y hablan de canalizar lo que les hablan los espíritus. El poder viene del interpretador. Se le trata de dar al mazo una neutralidad que uno la interviene cuando la toma, con energía, lo que uno busca es que en las cartas aparezca mi inconsciente de la persona que está haciendo la pregunta. Esa persona se comunica a través de las cartas, entonces las saca boca abajo con su mano izquierda. Entonces la idea es que el tarot sea neutral y que contenga todos estos arquetipos y por la manera que yo tomo el tarot y la carta que yo elijo sin saber cuál es, me va a salir la carta que me interpreta. (Andrews, 2022, 7m01s)

Sobre la inscripción de las imágenes del Hain en el tarot, Jaime Andrews (2022) nos comenta que al observar por primera vez estas imágenes en una exposición sobre la obra de Gusinde en el Museo Bellas Artes (hace alrededor de diez años) quedó profundamente fascinado e interesado visualmente:

Las imágenes de la ceremonia sagrada, no sólo Selk'nam, sino que Kawesqar y Yaganes en sí tienen *tantas energías* que no te dejan, no pasa desapercibidas, te dejan pensando por mucho tiempo y ver a personas desnudas haciendo ceremonias es super potente. Te identifica por un lado, por otro lado te dan ganas de estar ahí, de participar de esa ceremonia, de *saber qué es lo que significa*, la claridad de las imágenes te hace pensar en un contexto en el que vivían, que uno después lo va estudiando y entiende más o menos de dónde viene, el significado, pero las imágenes son tan *fuertes* en sí que son lo primero que me atrajo durante un período muy largo a seguir acercándome a este mundo (12m10s, destacado propio)

Luego de un tiempo, cuando incursionó en el tarot, se dio cuenta de que "podía verse una visión arquetípica en cada imagen de Gusinde y hacer el paralelo con lo que pasa con las cartas del tarot,

pues también cada imagen es una visión arquetípica que uno debería hacer como persona” (4m50s)
De esta forma, para él:

Había una relación que a veces era casi directa. Ahí empecé a estudiar que pasaba en cada una de esas imágenes, que parte de la ceremonia y empecé a relacionarlo en un trabajo bastante largo (...) En muchas era muy cercana, habían si arquetipos que no calzaban mucho y tuve que hacer una interpretación. (15m21s)

Figura 92



Nota. Adaptado de *El nómada* [fotografía], por Tarot.selknam [@tarot.selknam], 2021, Instagram (<https://www.instagram.com/p/CMS6LGDHOLV/>).

Figura 93



Nota. Adaptado de   Hoyes un gran hito para nosotros. Estamos felices de contarles que hoy y mañana haremos las primeras entregas [fotografía], por Tarot.selknam [@tarot.selknam], 2021, Instagram (<https://www.instagram.com/p/CORUpDn>)

Figura 94




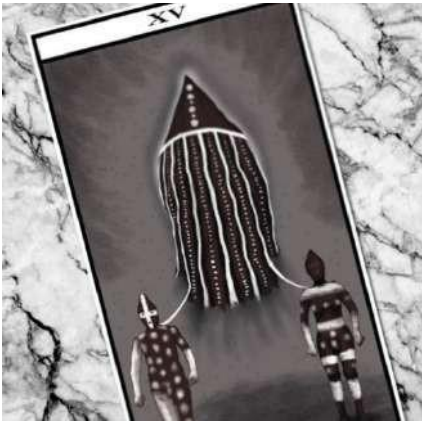
Nota. Adaptado de *Carta de la semana: El mundo*.   El equilibrio logrado por las cuatro figuras de las esquinas permite el nacimiento de [fotografía], por Tarot.selknam [@tarot.selknam], 2021, Instagram (<https://www.instagram.com/p/CO9JB8CH9Wn/>).

Figura 95



Nota. Adaptado de *Amigas y amigos*.  Con esta publicación hacemos inicio oficial a la venta de Tarot Selk'nam.   El tarot corresponde [fotografía], por Tarot.selknam [@tarot.selknam], 2021, Instagram (<https://www.instagram.com/p/COtgc3>)

Figura 96



Nota. Adaptado de *El arcano xv es la oscuridad que yace en nuestro interior, que mientras la ignoramos, nos manipula sin darnos cuenta* [fotografía], por Tarot.selknam [@tarot.selknam], 2021, Instagram (<https://www.instagram.com/p/CLrp6UKM WxA/>).

Figura 97



Nota. Adaptado de *El mago, el primer arcano. El poder en tus manos creadoras Fue una carta particularmente interesante porque nos permitió la* [fotografía], por Tarot.selknam [@tarot.selknam], 2021, Instagram (<https://www.instagram.com/p/CL>

Figura 98



Nota. Adaptado de *Arcano xii el colgado Es quien mira el mundo al revés Lo que era arriba es abajo Con esta mirada* [fotografía], por Tarot.selknam [@tarot.selknam], 2021, Instagram (<https://www.instagram.com/p/CMFFUZO HoMA/>).

Figura 99



Nota. Adaptado de *El enamorado. No es el hombre que aparece en medio de dos mujeres. Es la figura angelical que corona toda* [fotografía], por Tarot.selknam [@tarot.selknam], 2021, Instagram (<https://www.instagram.com/p/CMAH8MANJDN/>).

A partir de lo anterior vemos como en este discurso la “fuerza” impregnada en las imágenes del Hain proviene de la ritualidad ajena, misteriosa y sagrada que estas habrían logrado capturar, en parte como conocimientos revelados tan solo a medias y dejando una estela de interrogantes. Pero además, su poder residiría también en la transversalidad y ecumenismo que aparentemente evocarían, remitiendo a una especie de fondo común inconsciente de la humanidad en general. Gracias a esto último su inscripción en la cartomancia sería de hecho posible. Esta doble condición de las imágenes -exóticamente conocidas- las ubica en un lugar privilegiado para entregar certezas desde lo inaprehensible y lo desconocido, como de hecho lo habíamos ya planteado en la reflexión sobre la imagen étnica y su deseo por lo exótico -en la que el ojo occidental construye o representa justamente aquello que no puede aprehender o sólo puede hacerlo en su punto muerto, cautivo, cadavérico- siendo también ese el eje en común que las liga a los discursos ufológicos, conspiranoicos y ocultistas.

En este sentido, no solo las teorías conspirativas permiten el retorno a situaciones imaginarias de certidumbre y control, por el contrario, la popularidad e interés contemporáneo en la astrología, el tarot, la quiromancia e incluso las ideologías de extrema derecha como mecanismo para interpretar la realidad arrastran algo de eso, en la medida en que “suponen el asiento cognitivo en un sistema firme de creencias, en el que las posiciones relativas de cada uno se encuentran fijadas de antemano y se mantienen con claridad dentro de un esquema nítido y satisfactoriamente causal” (Santoro, 2004, p.4). Esto último también fue advertido por el creador de Tarot Selk’nam, quién nos comenta que:

Tenemos mucho miedo a la incertidumbre y al caos y por eso buscamos diferentes maneras para acercarnos a determinar cómo somos o qué es lo que tenemos, qué me depara el futuro. El tarot es una herramienta para distinguir este caos y lograr determinar qué es lo que quiero, hacia dónde voy, etcétera. (Andrews, 2022, 6m25s)

4.3 LAS IMÁGENES DEL HAIN Y LA IDENTIDAD NACIONAL

A lo largo de la investigación, hemos podido constatar superficialmente como en ciertos imaginarios las imágenes del Hain han sido relevadas como piezas constitutivas de la identidad nacional. Por ejemplo, vimos que en el caso de ciertos conjuntos musicales de Black Metal, particularmente en Laftrache, las imágenes son apropiadas y significadas en un discurso que gira en torno al carácter místico, mítico, ancestral y tradicional de los pueblos indígenas, concretamente de los grupos que practicaban el Hain. Desde esta perspectiva, la ancestralidad y el misticismo que supuestamente emanarían las imágenes del Hain son elementos que se ocultan en las raíces de la nación chilena, siendo una parte constitutiva de la esencia nacional. En el fondo, tanto el Hain y los Selk’nam, a través de sus fotografías, operarían como un componente arcaico del supuesto fondo étnico que nos caracterizaría como Nación. En este sentido, el discurso de Laftrache, que en sus formas más radicales adquiere tintes de nazismo, se distancia de otras reflexiones e imaginarios del Black Metal

que se ocupan de retomar los problemas en torno a la opresión de la ‘cultura’ indígena justamente por parte de los Estados Nación, como revisamos en el apartado anterior.

No obstante, en este caso, vale la pena recordar la frase comentada por el Vocalista de Laftrache: “Para mí el nacionalismo es *criollo, es mestizo*. Y por eso para mí es importante rescatar el origen y también el *aspecto histórico original* de los pueblos indígenas” (Tinieblas Magazine, 2017, 38m05s, destacado propio). Ahora bien, la idea de que las imágenes del Hain operan como una especie de sustrato de la identidad chilena, *criolla*; *mestiza*, está presente en diferentes inscripciones e imaginarios, con diferentes énfasis por cierto. Durante los años ochenta, como ya vimos, las imágenes -ya no solamente fotografías- del Hain son instaladas por primera vez en exposiciones y colecciones museográficas. Exhibidas como un contenido geográfico y temporal de la memoria histórica nacional, los discursos museográficos de esos años las integraron principalmente de dos formas, que a propósito, no son en absoluto contrarias entre sí.

Por un lado, en Chile Biogeográfico (1982) por ejemplo, las imágenes son utilizadas como un registro de la diversidad del ecosistema nacional. De esta manera, se presenta a ‘los pueblos originarios’ como habitantes intemporales, acoplados al sistema natural y geográfico que ‘representan’ en la exposición. Las imágenes del Hain vendrían a ser una especie de emblema del pueblo Selk’nam, siendo este último a su vez la encarnación de lo ‘fueguino’. Las culturas fueguinas operarían como una categoría más en el marco de la diversidad geográfica que señalamos. En este discurso los Selk’nam obviamente no tienen nombres ni presencia fuera de su colectividad anónima y testimonial. En el fondo, las imágenes del Hain son inscritas como parte del patrimonio natural y geográfico chileno.

Por otra parte, vemos una aparición un poco más etnológica y especializada de las imágenes en “Hombres del sur”. La exhibición, orientada fundamentalmente a la descripción de las costumbres y formas de vidas de los pueblos fueguinos, utiliza las imágenes como un recurso estético y pedagógico, que por cierto contribuiría a la veracidad de lo relatado. En este escenario, las imágenes sirven también para señalar un evento trágico que formaría parte de un capítulo en la historia nacional. Los Selk’nam habrían sido los antiguos habitantes de las estepas fueguinas, territorialmente parte del conjunto entendido como Chile, pero racial y culturalmente ajenos. En este sentido, su ‘extinción’ durante la primera mitad del siglo XX habría terminado con ellos como grupo vivo, culturalmente activo, por decirlo de alguna forma. No obstante, sus costumbres y ceremonias -aquellas de las que hay registro- habrían quedado como un legado patrimonial de Chile. Lo interesante es que en ambos discursos, los Selk’nam, encarnados en las imágenes del Hain, no estarían realmente presentes en la comunidad nacional más que en un sentido historiográfico.

En la inscripción pública y museográfica revisada, a diferencia de lo Mapuche por ejemplo, no fueron entendidos como parte del sustrato racial de la nación chilena (Menard, 2011) sino que se presentan casi como una excentricidad patrimonial que va aparejada con el territorio geográfico en donde se emplaza la nación: una antigua especie en extinción que floreció y marchitó en los márgenes de la chilenidad. Además, en ambos discursos no aparecerán aún, con fuerza, los responsables del

genocidio, como sí ocurrirá en otros casos. Por lo mismo, es posible constatar una forma de despolitización del exterminio en este discurso en que la desaparición fue interpretada como parte del curso inexorable de la civilización humana: “Hoy ya han desaparecido de sus antiguas moradas, sus lenguas se han callado para siempre. Sólo sobreviven algunos descendientes de los antiguos pescadores” (Museo Chileno de Arte Precolombino, 1987, p.11).

Avanzando levemente en el tiempo, en los años 90’, aparece un caso que se distancia discursivamente de los anteriores, pero cuyo eje central tiene que ver con las imágenes como parte de la chilenidad y en particular de la identidad regional. La revista *Impactos* comienza a publicarse en Punta Arenas en 1989, sin embargo, operaría con fuerza durante los 90’, concretamente hasta 1998. Luego de cuatro años de inactividad, se vuelve a editar desde el 2002 al 2003 gracias al apoyo de un Fondart regional (Hernández, 2017). Durante sus años de mayor actividad (90’) hicieron uso de las imágenes del Hain en diferentes portadas y artículos de la revista, como podemos observar a continuación.

Figura 100



Nota. Adaptado de *Fotografías de Martin Gusinde en Tierra del Fuego (1919-1924): la imagen material y receptiva* (p. 354), por M. Palma, 2014, Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Figura 101



Nota. Adaptado de *Fotografías de Martin Gusinde en Tierra del Fuego (1919-1924): la imagen material y receptiva* (p. 354), por M. Palma, 2014, Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Las imágenes, que son incorporadas sin grandes modificaciones, además de su impresión en baja calidad y en blanco y negro por su formato tipo periódico, actúan como un registro histórico de las culturas indígenas del territorio. El propósito de su exposición sería rescatar o poner en valor un patrimonio identitario compartido entre los habitantes de Magallanes. En este sentido, ni los

Selk'nam ni el Hain se presentan ya solo como un patrimonio estético, una muestra geográfica de la antigua biodiversidad chilena o bien, una etapa transitoria en la historia del país, sino que vendrían a ser parte del sustrato racial y cultural de la nación.

En este sentido, son entendidos como uno de los pilares perdidos de la identidad mestiza de una parte de Chile. Como ha señalado el periodista, director de la revista y líder de este proyecto, Carlos Vega²⁴; “Desde 1989 el objetivo de su cruzada silenciosa (de Impactos) ha sido desenterrar de las llanuras y de la misma pampa el tesoro de nuestras raíces étnicas y culturales, perdidas y olvidadas incluso por los actuales ocupantes del territorio (...)” (Vega en Hernández, 2017). Asimismo, en el año 2002 y a propósito del aniversario número 13 de la revista, el director comentaba que:

La labor de esta publicación, ausente de bullas, patrocinadores e influencias, ha sido indagar en nuestra *historia regional*, desentrañar el legado de las culturas indígenas que proporcionan los *cimientos verdaderos de nuestra identidad*, abrir un espacio para la literatura y atender a distintas ramas del *conocimiento austral*. La pasión del trabajo que mantiene vigente a ‘Impactos’, ha buscado despertar igual sentimiento en los habitantes de la región, para recobrar y vivir el tesoro de las culturas ancestrales que nacieron en esta tierra. *La historia, las costumbres, las tradiciones y la mitología de los pueblos originarios son los elementos de nuestro folclore patagónico*, que debieran influenciar a las letras, la música y estudios en nuestra zona. Esto debiera presentarse como un sentir y no como una obligación, ya que es la única razón que nos inspira a sentirnos orgullosos de nuestra condición: la identidad. La identidad es el alma de un grupo y es el motor de sus acciones. Y éste ha sido el soplo de aliento de “Impactos”, que ha publicado más de un centenar de números, en un ciclo no definitivo que, como lo comprendían perfectamente los habitantes originarios, intenta el eterno retorno que nos hace posible ir creciendo, paulatina y permanentemente, en ese proceso tan difícil y sin final que se denomina identidad cultural. (Vega en Hernández, 2017, destacado propio)

Además de los elementos que ya describimos, en el extracto anterior hay muchas afirmaciones interesantes o al menos curiosas. Por ejemplo, las culturas indígenas fueguinas, entre ellas los pueblos practicantes del Hain, constituirían los cimientos verdaderos de la identidad ‘austral’, en contraposición con algún cimiento identificado como *no tan verdadero*. Además, su cultura sería un tesoro perdido y olvidado que, con todo, correspondería a una parte importante y legítima del alma o esencia de aquel colectivo regional. Ahora bien, detrás de este discurso de inspiración romántica se esconde por cierto una dimensión normativa que exige que el “folclore patagónico” influencie los estudios y las artes futuras en la zona, en tanto “esencia” y “motor”. Esta idea es reafirmada en una entrevista realizada por Marisol Palma (2014) a Carlos Vega en el año 2002, en la que este último

²⁴ Carlos Patricio Vega Delgado nació en Punta Arenas en 1951. Es un destacado periodista e historiador local, fuertemente reconocido en su ciudad natal, así como en los círculos literarios e intelectuales de Santiago y Valparaíso. Durante los primeros años de su carrera, realizó labores periodísticas en las radios La Voz del Sur y Polar de Punta Arenas. En la década de los 70' trabajó en La Prensa Austral y luego se integró al diario El Magallanes, en donde terminaría siendo jefe de prensa. En el año 87' Vega funda la Editorial Ateli, dos años antes de dar vida a la revista “Impactos” (Hernández, 2017).

plantea que la revista Impactos: “permitía la recuperación de un folclor perdido en el tiempo. El artista de teatro, el pintor, el ceramista, el músico, requerían de ese material para avanzar en la construcción de nuestra identidad patagónico-fueguina” (Vega en Palma, 2014, p. 351). Finalmente, se nos aparece esta idea del ‘eterno retorno’ como una metáfora de la identidad cultural y como un conocimiento supuestamente compartido por los habitantes originarios -anónimos, ahistóricos y encima estoicos- que no hace más que reforzar esta interesante inscripción mitológica y espiritual que se hace de los pueblos indígenas a través de las imágenes del Hain.

Para los años 2000, como hemos visto anteriormente, el gobierno regional de Magallanes comienza a instalar monumentos públicos y obras arquitectónicas que utilizan las imágenes del Hain. Los Selk’nam mágicos y mitológicos aparecen entonces en el espacio público de manera organizada, institucionalizada y como telón de fondo de la cotidianidad. Ausentes en vida, parecen ser inscritos nuevamente como una pieza historiográfica pre-política y monumental. Desde ahí en adelante, diferentes usos de las imágenes del Hain que hemos revisado anteriormente, sobre todo artísticos y en su mayoría financiados por fondos concursables estatales, incorporarán imaginarios sobre lo Selk’nam y la chilenidad. Algunos más cercanos a los discursos museográficos de los años 80’. Es decir, a la comprensión de las imágenes como un patrimonio histórico y patrimonial de grupos que habitaron en el territorio nacional, pero que hoy están extintos y por lo tanto la historiografía nacional es custodia de sus arcaicas tradiciones. Y otros, más identificables con los imaginarios de folclor nacional e identidad austral mestiza que promovió la revista Impactos en los 90’.

Por ejemplo, Delight Lab, los creadores de Ritual Hain (2014) comentan, sobre su participación en el festival Circle of Light, que: “nos invitaron a participar en julio y pensamos en hacer algo que hable de la *identidad chilena*. Recibimos comentarios súper positivos de los concursantes, de la gente del festival” (Gana en Fajardo, 2014). Además, sobre aspectos concretos de su obra mencionan que: “(puede) hacer una especie de resumen de tres minutos que reuniera elementos acústicos propios de nuestro paisaje sonoro, y que hoy se levantan como patrimonio natural, tales como el viento, el fuego y las voces de nuestros pueblos originarios” (Pérez en Fajardo, 2014). A simple vista, podría pensarse este caso como parte del imaginario que implica a las imágenes del Hain en el discurso de la identidad nacional mestiza, particularmente por lo de la “identidad chilena”. Sin embargo, es posible atender que el Hain, los Selk’nam y los pueblos ‘originarios’ en general son más bien entendidos como propiedad de la nación, antes que como sustrato. La diferencia no es tan notoria, pero tiene que ver con una percepción de los Selk’nam como figuras ajenas a la nación en términos culturales y raciales sobre todo. En este sentido, los pueblos que pertenecen o han pertenecido al Estado, sea por relaciones políticas o circunstancias territoriales, son incorporados como parte del patrimonio sobre el que se emplaza Chile, pero no constituyen lo que es la chilenidad (en el entendido de que exista algo así). En este caso, los pueblos ‘originarios’ vendrían a ser de hecho parte del “patrimonio natural” de la nación, junto con el viento y el fuego.

Otro caso es la performance “Rito Extinto” (2017) de Dagorret y Escalona. Su nombre algo nos advierte. En la página web de Dagorret (2017) se menciona que:

La investigación está inspirada en la tribu precolombina chilena llamada "Selknam" (que fue exterminada en 1923 por colonizadores europeos en "Tierra del Fuego", ubicada en el lado chileno de la Patagonia) y su rito más importante HAIN. A través de híbridos lenguajes de expresión artística, se busca conectar la cosmogonía precolombina Selknam y el universo sociopolítico del hombre actual con el objetivo de crear una utopía intemporal entre la prehistoria y la modernidad, devolviendo la memoria instintiva al cuerpo para producir vínculos con las prácticas performativas contemporáneas.

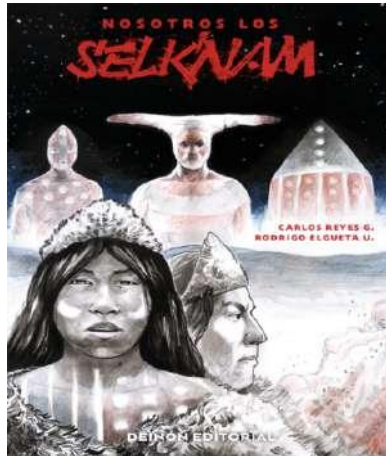
En este trabajo nuevamente volvemos a ver una comprensión de lo Selk'nam, en base al uso de las imágenes, como un pueblo -una tribu- extinta que es propiedad o patrimonio del país. En este caso, los Selk'nam míticos y su *cosmogonía* no solo son parte del pasado, sino que de la prehistoria. Quizá incluso de la prehistoria humana, en la medida en que se plantea que sus prácticas, sus ritos y su energía estaría inscrita en el plano de lo instintivo o naturalmente humano. Esto permitiría que justamente la 'modernidad' -es decir Dagorret y Escalona- pueda conectarse con estos elementos, en Nueva York o en Santiago (Watermill Center, s.f.). De hecho, como comentan Farías y Urrutia (2019) sobre "Rito Extinto" los artistas extienden y trabajan los resultados de su creación en un poblado en donde se encontraría emplazada la etnia Shinnecock, en Estados Unidos "la cual aparentemente no tendría ninguna relación con selk'nam, además de la condición indígena" (párraf. 14). Esto último es interesante pues, o bien la 'cosmogonía' Selk'nam daría cuenta de un fondo humano arcaico sensible y por tanto accesible -en este caso a través del arte-, o bien, todos los pueblos indígenas del mundo compartirían aquella cosmogonía y ritualidad que es distinguida a partir de las imágenes del Hain. De cualquier forma, la relación que las imágenes, y por lo tanto, los Selk'nam tendrían con Chile queda relegada al ámbito de la pre-nacionalidad y lo mítico.

Algo de lo anterior se visibiliza en los usos de las imágenes del Hain por parte de la novela gráfica "Nosotros los Selk'nam" (figura 102, 103 y 104) publicada en 2020 por Carlos Reyes y Rodrigo Elgueta. Este proyecto artístico e histórico busca reconstruir desde diferentes perspectivas la historia del pueblo Selk'nam, particularmente su 'mundo mitológico' (Premagallania, 2021). Incluye por ejemplo, a los realizadores y su proceso de investigación como parte de la historia, en forma de personajes y sucesos dentro de la narración. Como ellos mismos han planteado, el propósito general de la obra es responder la pregunta "¿Qué son los Selk'nam? ¿Qué es el pueblo Selk'nam? ¿Cómo podemos llegar a conocerlos?" (Reyes en Arismendi, 2020, 11m45s). Ahora bien, más allá del extenso trabajo de recopilación histórica que hacen los autores, para responder esta -extrañamente ontológica- pregunta, lo que nos interesa son los imaginarios que se desprenden de la obra y su uso de las imágenes con relación a la identidad nacional. Un primer elemento que llama la atención y que recuerda a "Rito Extinto" (2017) tiene que ver aquella parte de la obra dedicada a la experiencia personal de los autores con los Selk'nam. Vemos a uno de los autores, Rodrigo Elgueta trasladarse a Punta Arenas. A partir de ese momento comenzaría a gestar una especie de vínculo delirante con los Selk'nam:

El sueño de él, que aparentemente es el propio Rodrigo Elgueta, es llegar al sur del sur del mundo y su pareja lo acompaña. Ahí, vemos cómo va creciendo su obsesión por el pueblo

Selk'nam, la que lo llevará a tener problemas en su relación. Todo terminará con un viaje un tanto mágico hacia el pasado, que se presenta como un presente oculto. (Comiqueros, 2020)

Figura 102



Nota. Adaptado de *Nosotros los Selk'nam*, cómic documental de primer nivel [ilustración], por Comiqueros, 2021, (<https://comiqueros.cl/nosotros-los-selknam-comic> documental-de-primer-nivel/).

Figura 103



Nota. Adaptado de *Cinta Cósmica: La novela gráfica documental "Nosotros los Selk'nam"* [ilustración], por G. Arismendi, 2020, Cinta Cósmica (<https://www.supergeek.cl/noticias/comics/cinta-cosmica-la-novela-grafica-documental-nosotros-los-selknam/2020-12->

Figura 104



Nota. Adaptado de *Cinta Cósmica: La novela gráfica documental "Nosotros los Selknam"* [ilustración], por G. Arismendi, 2020, *Cinta Cósmica* (<https://www.supergeek.cl/noticias/comics/cinta-cosmica-la-novela-grafica-documental-nosotros-los-selknam/2020-12-23/175406.html>).

Este viaje mágico al pasado que se expone como un presente oculto, sin duda parece ser otra manifestación de la “utopía intemporal” entre la prehistoria y la modernidad distinguida por los autores del caso anterior y evocada a partir de las imágenes del Hain. Incluso recuerda a los ‘viajes mágicos’ de los metaleros de *Xalpen*. De esta manera, los arcaicos Selk’nam -o los Selk’nam de Narnia, más pertinentes para el caso- se transforman en criaturas mágicas, mientras que al mismo tiempo, desde otra dimensión narrativa de la obra, su devenir histórico y los procesos sociales implicados son explorados en profundidad. De esta forma, si bien la novela gráfica se presenta como un aporte histórico, incluso estético, y de hecho, se ocupa de ambas tareas, además se asoma de manera más o menos explícita esta dimensión mítica, espiritual y ancestral que suele arrastrarse en el uso de las imágenes del Hain. De nuevo vemos integrado al sujeto Selk’nam en el plano pre-nacional mítico, siendo parte de Chile mas no de la chilenidad. Reforzando esta idea, Elgueta ha comentado en una entrevista entregada al medio *Cinta Cósmica* (2020) que:

La espiritualidad de este pueblo está viva y las personas que no somos Selk’nam podemos apreciarla, podemos sentirla como una cosmovisión muy representativa de lo que a lo mejor yo siento o entiendo como es el cosmos. Entonces es una potencia cultural que es para toda la humanidad. Y al mismo tiempo, le hicimos un homenaje a esa bonita colección que salió durante la unidad popular que era *Nosotros los chilenos*, entonces era de alguna manera también recordarnos de esa colección. (Arismendi, 2020, 24m30s)

En base a lo anterior, es posible distinguir la inscripción de una dimensión prehistórica y mítica de lo Selk’nam que estaría por debajo y por encima de la chilenidad (pero no adentro). Esta atemporalidad o antigüedad imprecisa permitiría justamente su desplazamiento desde lo nacional

a lo internacional²⁵. En este sentido, lo Selk'nam y las imágenes del Hain vendrían a ser parte de un patrimonio que está o estuvo emplazado territorial, política e históricamente en Chile -por lo mismo hace sentido la referencia a 'Nosotros los chilenos'- pero cuya energía o esencia le pertenecería a la humanidad completa. Esto hace posible que "las personas que no son Selk'nam puedan sentirla como una cosmovisión muy representativa" (Elgueta en Arismendi, 2020, 24m30s). De esta manera, los Selk'nam no serían entendidos como parte del sustrato racial y cultural de alguna identidad mestiza chilena. Sin embargo, de alguna forma esta condición de estar afuera de la chilenidad les permitiría estar por sobre ella y así, su 'cosmovisión', su energía y su cultura se encontrarían disponibles para toda la humanidad tomando la forma de un chamanismo cosmopolita.

Lo anterior, no ocurre por ejemplo con el caso del uso de las imágenes del Hain durante el estallido social chileno en 2019. En los meses que siguieron a las extensas jornadas de protesta que comenzaron en octubre de ese año, una serie de fotografías de una persona no identificada vestida como el espíritu Kotaix -como la fotografía de ese espíritu, más bien- (figura 105 y 106) empezó a circular en diferentes medios de comunicación, suscitando polémica con organizaciones indígenas autoidentificadas como Selk'nam y otros usuarios de redes sociales. Más allá de este problema, que se abordará en el próximo capítulo, la elaboración del traje y su utilización anónima en este acontecimiento nacional es interesante. Primero porque el uso no está acompañado de una declaración, explicación o reflexión elaborada, sino que es registrado por otros actores que estaban presentes en el momento. En este sentido, los discursos que han emergido a partir de esa imagen provienen de su circulación.

Publmetro, uno de los periódicos más distribuidos y populares en Chile, particularmente por ser de carácter gratuito, publicó en noviembre de 2019 la nota titulada "Los "Avengers chilenos": el grupo de manifestantes que se ha transformado en el "rostro" de las marchas tras el estallido social" (Lepe, 2019). Haciendo referencia a aquellas personas disfrazadas que se volvieron en cierta forma íconos de las protestas chilenas, se sostiene que:

Tanto han llamado la atención estos desconocido -algunos no tanto- que incluso han llegado a ser apodados como los "Avengers chilenos". Y aunque la lista es larga, vamos a mencionar a aquellos que más se han viralizado, por lo que no podemos no partir por "Baila Pikachu". A diferencia de otros personajes de las marchas, se sabe quién está debajo del traje del Pokémon. (...) A ella se suma el "Corredinosaurio" un personaje de la Región de Valparaíso, que se hizo conocido en las redes sociales al escapar de la represión policial en medio de una protesta en Viña del Mar, con todos los impedimentos que significa usar un traje de brazos cortitos como ese. Feroz y de bracitos cortos: el manifestante que sorprendió a todos en medio de protestas en Viña del Mar. Las redes sociales también destacan a "Nalcaman" el hombre que saltó a la fama antes del estallido social en Puerto Montt, pero que llegó a

²⁵ O como bien ha señalado Menard (2012): Monumentalizados por un valor de antigüedad, es decir por un valor subjetivo independiente de sus contenidos particulares, los pueblos indígenas vueltos categoría genérica, han podido transformarse en una suerte de patrimonio de la humanidad, lo que los coloca en una posición diferente a la de sus eventuales patrimonializaciones locales o comunitarias, sean estas religiosas, políticas, regionales o sobre todo nacionales (p. 6)

un sitio de honor en esta lista de “Avengers” al enfrentar a una marioneta gigante del presidente Sebastián Piñera en una marcha. Tampoco se puede dejar de mencionar a “PareMan”, o *al hombre vestido de Selknam*, el Estúpido y Sensual Spiderman, o el “Negro Matapacos” que de acuerdo a las opiniones en redes sociales también merecen un lugar importante en este grupo de “vengadores”. (Lepe, 2019)

Figura 105



Nota. Adaptado de *COMUNICADO: La comunidad indígena Selk'nam Covadonga Ona a través de la Corporación Selk'nam Chile aclara que: 1- La comunidad adhiere* [fotografía], por Corporación Selk'nam Chile, 2019, Facebook (<https://www.facebook.com/corporacionseknamchile/posts/417004865862233>).

Figura 106



Montesinos, E. (10 de diciembre de 2019). *Nicolás Valdebenito, un fotógrafo de primera línea* [fotografía]. El Desconcierto. <https://www.eldesconcierto.cl/tipos-moviles/2019/12/10/nicolas-valdebenito-un-fotografo-de-primera-linea.html>

Si bien el estallido social chileno no es objeto de análisis de esta investigación, la inscripción de las imágenes del Hain en este proceso político y los imaginarios que se desprenden de ese lugar nos obliga, en parte, a retomar algunas de sus expresiones concretas. Particularmente a este conjunto de eclécticos personajes íconos de la movilización popular. En este sentido, la puesta en escena, la popularización y la valoración de los “Avengers chilenos” en el contexto del estallido nos hace pensar en ellos como una forma de expresión característica de la popular, a la vez que heterogénea y descentrada masa social que dio vida a este proceso. Masa que, en realidad, lo único que podría compartir, además del descontento, es la pertenencia²⁶ a aquello que solemos identificar como nación.

Así, esta colección folclórica de personajes reciclados y remendados; apropiados de caricaturas animadas que se exhiben en la televisión abierta, memes, plantas nativas chilenas, animales callejeros vinculados a la protesta social y espíritus Selk’nam, son inscritos como emblemas populares y en esta circunstancia política, nacionales. No queremos con esto decir que exista efectivamente una dimensión formal de la *chilenidad* en la que entran los productos sociales *chilenos*, sino que, en la medida en que la circunstancia política lo admite, ciertos elementos entran a circular en este juego de sentidos²⁷ que reconocemos como *chilenidad* y que permite la existencia de los “Avengers chilenos”. Al momento del estallido, los Selk’nam, a través de su inscripción Hain, son entendidos como un símbolo quebrado de la *chilenidad*. O sea, de esa *chilenidad* que está permanentemente en conflicto, en la medida que las marcas visibles, empíricas, de su heterogeneidad (o las diferencias sociales; políticas, culturales, materiales, etcétera) van carcomiendo los ejes discursivos sobre los que se sostiene la idea de nación. Con todo, esa ‘*chilenidad en conflicto*’ del Estallido ha reclamado que, de alguna manera, sea reparada la fractura originaria que el discurso sobre la Nación justamente oculta.

Los otros personajes también parecen operar como una colección de símbolos de la *chilenidad* quebrada, o más bien, símbolos quebrados de la *chilenidad*; objetos que representarían circunstancialmente esa supuesta homogeneidad y esencia nacional compartida a través de figuras que no hacen más que remitir a su heterogeneidad. Los Selk’nam, ya no ajenos y del pasado, son también convocados como una energía social versátil, elástica, que sirve para expresar todos *los males de la sociedad chilena* (recordamos entonces la imagen votiva (2013) de Didi Huberman) y pues así, esta última concentraría en la materialidad Hain tanto los problemas en la educación y salud pública, como en la distribución de las riquezas, los sistemas de seguridad social, la negación de las minorías étnicas, etcétera. Tal y como menciona el fotógrafo Nicolás Valdebenito, quién tomó uno de los registros de la persona vestida de la imagen de Kotaix durante el estallido social:

²⁶ Voluntaria o involuntaria, evidentemente experimentada de manera heterogénea y aun así discutible. De igual manera los “Avengers” son enunciados como “chilenos” y no como otra cosa.

²⁷ Un poco como la operación de significantes vacíos de las que habla Ernesto Laclau en la razón populista (2012), específicamente en los capítulos IV y V, y de la que mucho antes hablara E. Evans-Pritchard en Los Nuer (1977) a partir de su postulación del principio de relatividad estructural en la asociación política de Los Nuer (capítulo IV).

Destacaré dos imágenes que me provocaron ciertos sentimientos, una de ellas es la fotografía del selk'nam lanzando una piedra. *Siento que significa toda una historia de abusos en contra de nuestros pueblos originarios* y que fueron y siguen siendo asesinados por el Estado represor chileno, en cada gobierno de turno se les ha masacrado de una manera terrible por años, es una acción de enojo y rabia acumulada. El tipo llegó con su traje bastante representativo y luchó con un coraje tremendo por varios días. (Montesinos, 2019)

De esta forma, la inscripción circunstancial de esta imagen logra significar lo que está mal en Chile - por ejemplo, toda una historia de abusos en contra de *nuestros* pueblos indígenas- y a su vez, se inscribe dentro del conjunto abstracto y momentáneo de la chilenidad, como sustrato inmaterial que le reclama, por cierto, al Estado de Chile.

Entre otros casos que hacen uso de las imágenes del Hain y se vinculan con el problema de la identidad nacional, están los equipos deportivos chilenos que han incorporado la estética Hain en sus uniformes y emblemas. Incluso, el equipo "Selknam Rugby" ha tomado el nombre de este pueblo. Asimismo Club Deportivo Magallanes (2020) club de fútbol de San Bernardo, región Metropolitana, ha señalado desde su página web que:

Desde hace varias temporadas Club Magallanes mantiene una estrecha relación con la región que lleva su mismo nombre. O mejor dicho, con la Región cuyo nombre adoptó nuestra institución en 1904. Sin embargo, este año La Academia quiso hacer algo distinto. Y es que este 2020 se cumplen 500 años del cruce de Hernando de Magallanes por el Estrecho. Es por eso que hemos querido rendir homenaje los pueblos originarios Selk'nam de Tierra del Fuego, los cuales fueron vistos por primera vez con la llegada de la expedición española. La forma más simbólica a través de la cual realizamos nuestro homenaje es con nuestra camiseta alternativa. La misma simula las pinturas corporales que realizaban los Onas con distintas arcillas para sus rituales y hasta el momento, ha gustado, ¡y mucho!

En el extracto anterior, por ejemplo, es posible observar una larga cadena de valores identitarios articulados. El resultado final sería la vinculación de lo Selk'nam, a través de la inscripción de las imágenes del Hain en las camisetas (figura 107), con algo que pueda de alguna manera representar la pertenencia territorial señalada en el nombre del equipo de fútbol. Pertenencia de la que suelen hacer uso las asociaciones deportivas para reunir adeptos o bien, inversamente, que les permite constituirse como club. En este caso, la pertenencia territorial estaría simbólicamente en Magallanes, lo que es evidentemente extraño para un equipo que se origina en la región Metropolitana, específicamente en Santiago. De hecho, la historia es aún más interesante. Deportes Magallanes es el club de fútbol más antiguo del país, fundado en 1987 (Santa Cruz, 1997). Al parecer su nombre actual, registrado en 1922, habría derivado "del conflicto limítrofe con Argentina, que dejó en posesión de Chile el Estrecho de Magallanes. Tras un cambio de estatutos, se adopta el nombre legal 'Club Social y Deportivo Magallanes'" (Club Magallanes, s.f.). En este sentido, la nominación de Magallanes estaría en sus orígenes vinculada a un lugar político y simbólico en la

historia del Estado nación e incluso, ligado a un acontecimiento que afirmaría esta soberanía nacional, antes que a un imaginario regional propiamente tal.

A partir de ese ejercicio de corte posiblemente nacionalista, el vínculo simbólico se extendería con la región completa. La región entonces vendría a ser una suerte de módulo de la soberanía chilena (por eso su relevancia) y por lo tanto, los elementos e imaginarios propios de la región, como “los pueblos originarios Selk’nam de Tierra del Fuego” pasan a ser útiles para fortificar este lazo. Así, los Selk’nam regionales y soberanos (una soberanía que no ha estado exenta de peligros) pasan a formar parte del imaginario estético de una asociación deportiva. De esta forma vemos como, tras sucesivas operaciones, no solamente las imágenes del Hain sino que los Selk’nam mismos son entendidos y evaluados como parte de un patrimonio territorial que es históricamente relevante para la nación.

Figura 107



Nota. Adaptado de CAMISETA, HOMENAJE A LOS SELK'NAM, SE LLENA DE ELOGIOS [fotografía], por Club Magallanes, 2020, (<https://www.clubmagallanes.cl/camiseta-homenaje-a-los-selknam-se-llena-de->

Así, a través de los diferentes casos explorados en este apartado, es posible dar cuenta de la multifacética inscripción de las imágenes del Hain en materialidades y archivos diversos que remiten, de alguna u otra manera, al problema de la identidad nacional y el lugar que tienen los pueblos indígenas, particularmente los Selk’nam, en él.

4.4 LOS SELK’NAM DE ANTES Y LOS SELK’NAM DE LA ACTUALIDAD: LA ORGANIZACIÓN DE LOS DESCENDIENTES Y LA APREHENSIÓN DE SU IDENTIDAD

A finales del siglo XX y durante lo que va del siglo XXI diferentes organizaciones de descendientes Selk'nam se han constituido en Chile y Argentina. En Argentina por ejemplo, la legislación que reconoce la existencia de población indígena en su territorio data de 1985 y se condensa en la Ley N° 23.302, sobre Política Indígena y apoyo a las Comunidades Aborígenes (Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, s.f.). El pueblo Selk'nam fue reconocido legalmente en 1994, habiendo antecedentes de organización política y territorial Selk'nam desde 1925 e incluso, tratados con el gobierno argentino (Tocornal et al., 2022, p. 272). La principal organización reconocida, que agrupa a más de 800 descendientes Selk'nam, es la Comunidad Indígena Rafaela Ishton, constituida legalmente el 12 de diciembre de 1995, según consta en los registros de Comunidades Indígenas con Personería Jurídica Inscritas en el Registro Nacional de Comunidades Indígenas en Argentina (Instituto Nacional de Asuntos Indígenas, 2012).

Durante las últimas décadas el Estado argentino ha restituido alrededor de 35.000 hectáreas de tierras comunitarias a la población Selk'nam contemporánea, en las cercanías de Tolhuin, cabecera del lago Fagnano. Los títulos de propiedad fueron entregados en 2011. De esta forma, los diferentes grupos familiares de la comunidad Rafaela Ishton mantienen sus tradiciones y formas de vida en este espacio, aunque, “a pesar de lo anterior también luchan todos los días ante la retórica de la extinción y la invisibilización” (Tocornal et al., 2022, p. 413).

Ahora bien, en el caso particular de Chile, el pueblo Selk'nam no está considerado en la ley indígena (n° 19.253) de 1993 ni en sus sucesivas modificaciones (Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, s.f.). Esto último justamente ha incidido en que descendientes y personas que se han autoidentificado como pertenecientes a este pueblo se reúnan y organicen, exigiendo su espacio en la normativa nacional vigente (Comisión Parlamentaria de Derechos Humanos y Pueblos Originarios, 2020). En este sentido, de las diferentes agrupaciones que hoy en día existe en el país, destacan dos instancias formales que reúnen a las familias que se han autoidentificado como Selk'nam. Por un lado está la Comunidad Covadonga Ona, creada en 2015 y representada jurídicamente por la Corporación Selk'nam Chile, la cual integra a 11 familias de diferentes ciudades de Chile (Tocornal et al., 2022).

Por otra parte, existe la Comunidad Selk'nam Telkacher, también conocida como Asamblea Telkacher, que reúne a 4 familias de descendientes, también repartidas a lo largo de Chile. Esta última organización nace en 2020 producto de una escisión en la Comunidad Covadonga Ona por conflictos internos. En el “Estudio de Caracterización Antropológica del Pueblo Selk'nam en la actual Provincia de Tierra del Fuego, Región de Magallanes y Antártica Chilena” de Tocornal et al. (2022), realizado en conjunto por la Universidad Católica Silva Henríquez y la Universidad de Magallanes, licitado por el Ministerio de Desarrollo Social y Familia también se ha distinguido un grupo de familias pertenecientes a una comunidad Yagan en Bahía Mejillones, que contaría con ancestros Selk'nam.

Sumado a lo anterior, en el censo realizado en 2017, 1444²⁸ personas reconocieron pertenecer al pueblo Selk'nam (Comunidad Covadonga Ona en Comisión Parlamentaria de Derechos Humanos y Pueblos Originarios, 2020). Ahora bien, frente al entendimiento institucional y social de la extinción Selk'nam²⁹ el problema en torno a la veracidad de la pertenencia indígena de las personas autoidentificadas como Selk'nam ha sido profundamente discutido y se ha constituido como un eje clave en la posibilidad de reconocimiento nacional que pueda tener actualmente este pueblo. La Ley Indígena (1993) contempla tres mecanismos fundamentales mediante los cuales los sujetos pueden ser reconocidos como indígenas (siempre que estén dentro de los pueblos considerados): 1) Por filiación biológica o adoptiva de madre o padre indígena 2) Por apellido indígena, pudiendo acreditarse este en casos no claros y 3) Aquellos que mantengan "rasgos culturales de alguna etnia indígena, entendiéndose por tales la práctica de formas de vida, costumbres o religión de estas etnias de un modo habitual o cuyo cónyuge sea indígena. (...) será necesario, además, que se autoidentifiquen como indígenas" (Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, s.f.).

En el caso del pueblo Selk'nam, tanto la historiografía como los estudios antropológicos recientes (Bascopé, 2011; Casali, 2013; Casali, 2017 y Nicoletti, 2008) han propuesto que entre las principales formas de supervivencia, particularmente de las mujeres y niños, al genocidio perpetrado por los estancieros chilenos y europeos, se cuentan: la integración en misiones católicas, la adopción ilegal por familias chilenas o europeas, la entrega a casas o haciendas a lo largo de todo Chile, con el propósito de ejercer el servicio doméstico y la inclusión en el mundo colonial a través del trabajo en la industria ganadera, puestos policiales o bien, matrimonios interétnicos. A partir de lo anterior, las personas actualmente autoidentificadas como Selk'nam y reunidas en organizaciones políticas han optado por someterse a diferentes estudios genealógicos o bien asociados a la memoria presente en relatos orales, con el propósito de "probar su ancestralidad" (Comisión Parlamentaria de Derechos Humanos y Pueblos Originarios, 2020, p. 9). Los estudios, encabezados por profesionales de la Universidad Católica Silva Henríquez, comenzaron con diferentes grupos familiares en 2016, y ya para el 2022 se arrojaron resultados aparentemente positivos:

Dentro de las personas Selk'nam que participaron en este estudio hay algunas familias que poseen las pruebas documentales y genealógicas que los ligan a Tierra del Fuego y al Pueblo Selk'nam. En consecuencia es posible plantear que el pueblo Selk'nam, más que haber sido víctima de la extinción, fue víctima de un genocidio, del cual hubo sobrevivientes y las familias que hoy reivindican su pertenencia son los nietos / nietas o bisnietos / bisnietas de aquellos sobrevivientes. (Tocornal et al., 2022, p. 558)

²⁸ En la pregunta que busca cuantificar cuántas personas se reconocen como pertenecientes a pueblos indígenas en Chile, además de los nueve pueblos reconocidos por el Estado, se encontraba la opción de Otro. Según datos del INE recopilados por la Comunidad Covadonga Ona, 1444 personas se autoidentificaron como Selk'nam. Evidentemente muchos más de los que hoy componen las familias organizadas políticamente.

²⁹ Discurso, por ejemplo, sostenido por el Informe de la Comisión Verdad Histórica y Nuevo Trato con los Pueblos Indígenas (2008, p. 558).

En general, la gran mayoría de las personas que se autoreconoce como Selk'nam en Chile en la actualidad, vincula su descendencia a memorias y relatos de adopciones ilegales. Es el caso de todos los miembros de la comunidad Selk'nam Telkacher, por ejemplo (Tocornal et al., 2022, p. 234-237). En este sentido, dentro de los descendientes existirían diferentes grados de certeza “de su ancestralidad (...) debido a distintas variables que les han permitido conocer y ahondar en el pasado de sus ancestros. Por otra parte, se observan distintos niveles de profundización en los antecedentes documentales probatorios de su ancestría” (Tocornal et al., p. 226). Ahora bien, esta forma de aprehender su condición étnica no ha estado exenta de problemas en cuanto al reconocimiento social, institucional y por cierto, entre ellos mismos. El mestizaje y las dificultades en la transmisión de conocimientos tradicionales producto de la persecución y la discriminación hacia personas Selk'nam han sido los principales factores para poner en duda la calidad indígena de los actuales descendientes. En la sesión n°16 de la Comisión de Participación y Consulta Indígena de la Convención Constitucional, realizada en agosto de 2021, Keyuk Yanten, miembro de la Asamblea Telkacher manifestaba, entre otras cosas, que:

Nosotros somos Selk'nam. Es válido ser Selk'nam, es válido vernos como nos vemos, sin ánimo de folclorizarnos, sin ánimos de responder a los estereotipos físicos que quieren poner sobre nosotros. Tenemos la piel más clara, somos mestizos, nos desenvolvemos bien en español y manejamos los códigos culturales chilenos y mestizos. Pero tenemos nuestra cultura viva, nuestra cosmovisión, nuestro idioma, como lo pudieron escuchar. En 2009 fue la primera vez que nuestro pueblo hizo un acto reivindicativo territorial en el Lago Blanco. En el año 2011 se presentó un petitorio a la Alta Comisionado de las Naciones Unidas y se le expuso la necesidad que tenemos nosotros de que se nos reconozca como pueblo. Nuestra lucha por ende tiene como fecha desde el año 2011. En 2012 se oficializa la bandera del pueblo Selk'nam en Chile. No solamente somos un pueblo vivo, somos una nación, porque tenemos vínculo territorial. En 2015 se oficializó nuestra bandera y se hizo en la municipalidad de Santiago. (Convención Constitucional, 2021, 32m42s)

Ahora bien, esta reivindicación de una identidad indígena que prescinde de los factores biológicos, raciales e incluso culturales para aprehender su especificidad étnica no ha sido permanente y en ciertas ocasiones, esta *falta de* (elementos biológicos, raciales y ‘rasgos culturales’) ha generado disputas entre ellos. Luego de la separación de la Comunidad Covadonga Ona y la creación de la Comunidad Selk'nam Telkacher en 2020, miembros de esta última organización han denunciado mediáticamente a la presidente de la Comunidad Covadonga Ona, He'many Molina, como “Usurpadora de identidades indígenas”. De hecho, en una publicación hecha por el Instagram público de la Asamblea Telkacher el 12 de marzo de 2022 se sostiene lo siguiente:

En nombre de la Comunidad y Asociación Indígena Selk'nam Telkacher y la Academia Nacional de la Lengua Selk'nam, venimos a comunicar que:

Durante la jornada de ayer viernes 11 de marzo de 2022, se llevó a cabo la Ceremonia de Cambio de Mando Presidencial, en la cual asistió la presidenta de la Corporación Selk'nam Chile: Nancy Molina (He'many) en “representación” de todo nuestro pueblo. Creemos prudente manifestar hoy nuestra desaprobación y dejar en claro que dicha persona y

organización, no representan ni cuentan con el respaldo de toda la población Selk'nam en Chile, ni mucho menos de nuestra Comunidad; es por esto que, ya cansados de su enaltecimiento y auto proclamada representatividad, queremos como Comunidad Selk'nam, con la mayor cantidad de linajes familiares en Chile, denunciar esta situación. Basta ya de levantar falsos líderes que únicamente buscan cumplir con protocolos gubernamentales y ganar visibilidad para beneficios personales, sin velar por las necesidades reales de nuestro pueblo, el rescate cultural y la justicia por la memoria de nuestros ancestros. Necesitamos que nos represente gente que realmente cuente con el sentir y los saberes ancestrales y la aprobación de nuestros mayores. Cabe mencionar, además, que no es la primera vez que esto sucede, ya que, esta persona se ha adjudicado representatividad en diversas plataformas y seminarios relacionados con nuestro pueblo, sin embargo, al ser instancias menos significativas, las pasamos por alto. Pero ahora, tomando en cuenta el contexto tan anhelado de cambio social a nivel país, nos parece grave que se sigan pasando a llevar los derechos de las naciones originarias y perpetuando actitudes paternalistas, puesto que somos nosotros quienes decidimos quién nos representa y en qué instancias, sin portavoces (...)

Frente al cuestionamiento de usuarios de esta red social, pidiendo mayores explicaciones sobre la denuncia, Keyuk Yanten (2021) ha señalado que:

Es conocida dentro de las plataformas indígenas y no es que se autoidentifique Selk'nam, es que no lo es y además se dice representante, el nivel de descaro a un nivel superlativo, además lucra y solicita fondos millonarios para estudios que van en su propia validación y a 2 instituciones que maneja a gusto.

Y,

Su abuelo Pedro Vargas es de Puerto Montt, sin vínculo con TDF (Tierra del Fuego), su mentira la hace ganar notoriedad, vende una historia que es un constructo de varias de nuestras historias familiares para darse validez, ella vive de sus talleres, charlas y lobby político, por ende, al no tener otro trabajo claro, le resulta lucrativo decir que es Selk'nam (...).

Asimismo, dentro de esta mismo comunicado, el usuario "Tamafenix", perfil de Támara Córdoba, integrante también de la Comunidad Telkacher Selk'nam, ha comentado "Ojo que el estudio en el cual ella participó es solo de relatos orales, no con muestra de ADN, ya que ella se niega y considera que eso es 'discriminación'" (2022) y "Nosotros no le tenemos miedo al ADN". Otra descendiente Selk'nam perteneciente a la Comunidad Telkacher Selk'nam, Ana María Muñoz Gallardo (_anmuga_, 2022) apoya los comentarios anteriores señalando que "25 millones fue el valor que se adjudicó la Universidad de Magallanes; para el estudio antropológico y solo escuchó relatos orales que parecen cuentos sacados de Disney... Debemos tener una investigación más rigurosa, donde todos los descendientes Selk'nam tengan verdadera participación", sumado a que "Hubiese sido tan simple la investigación con un examen de ADN" y "(...) Si dicen ser ser Selk'nam deben respetar, deben

conectarse con los espíritus, pero no tienen la cosmovisión, solo repiten lo que han oído de Keyuk. Son una usurpadoras de la cultura”.

Más allá de la polémica suscitada por la baja representación que pudiese tener la presidenta de la Corporación Selk’nam en Chile entre los descendientes autoidentificados, o bien, la sospecha en la probidad de las instituciones encargadas de realizar las investigaciones e, incluso, la posible equivocación del nuevo gobierno en escoger a los representantes de las etnias invitadas a la ceremonia de cambio de mando, lo cierto es que el problema fundamental que se expresa en los argumentos emitidos por los miembros de la Comunidad Telkacher Selk’nam tiene que ver con las complejidades que acarrea la medición de la etnicidad o la “ancestría”. En este sentido, según lo expresado por la mayoría de los miembros de esta organización, y por cierto, contradiciendo en parte lo señalado por Keyuk Yanten en la Comisión de Participación y Consulta Indígena de la Convención Constitucional (2021) la mejor forma para probar la *Selk’namidad* serían las técnicas biológicas de medición del ADN. Es decir, bajo este discurso, aquello que es realmente Selk’nam estaría más bien relacionado con rasgos biológicos y fenotípicos medibles antes que con otros elementos, como por ejemplo, aquellos cuya identificación y práctica recaen en la voluntad de los sujetos adheridos a estas categorías.

Sin duda, en una época en que los paradigmas racializadores para aprehender la diferencia están más o menos obsoletos (Menard, 2011) e incluso la legislación chilena admite otros tipos de reconocimiento indígena, como vimos anteriormente, esto resulta extraño o a lo menos curioso. Particularmente si tenemos en cuenta que justamente los argumentos biologicistas que cuestionan la identidad indígena a partir de la idea del mestizaje han sido uno de los principales obstáculos para que las poblaciones declaradas como extintas sean reconocidas legalmente, como el caso Selk’nam (Comisión Parlamentaria de Derechos Humanos y Pueblos Originarios, 2020). Ahora bien, ante la ausencia de una presencia territorial continua en un territorio delimitado y distinguido socialmente como indígena, y, dado el carácter confuso e improbable de muchos relatos orales que se presentan como pruebas de “ancestralidad” es bastante posible que este tipo de problemáticas se presenten.

¿Cómo comprobar, en la era de la multiculturalidad, si quiénes dicen ser Selk’nam lo son realmente? ¿En quiénes recae la tarea de diseñar los parámetros para distinguir la etnicidad (asumiendo que hay sujetos que *tienen* etnicidad y otros que no)? ¿Qué pasa si un ‘Selk’nam biológico’ (aceptando que tal cosa fuera posible) no se reconoce como Selk’nam a sí mismo? ¿Hay identidades a las que se les puede renunciar y, viceversa, otras en las que es posible incluirse? Y quizá la pregunta más clave que, en parte, implica a todas las anteriores: ¿Qué es ser Selk’nam?

Pareciera que todas las preguntas anteriores, que por cierto no son tarea de esta investigación responder, sin mencionar que algunas rayan en los bordes de la metafísica, sólo pueden encontrar solución a través de un discurso normativo. Este tipo de discursos son de hecho practicados por diversas instituciones sociales -y organizaciones- día a día, gestionando aquellos espacios que determinan la diferenciación social. También podemos observarlos en los múltiples imaginarios que

existen sobre lo indígena, tal y cómo lo hemos evidenciado a lo largo de este capítulo para el caso Selk'nam. Uno de los discursos más populares y aceptados que se utilizan en la actualidad para clasificar la diferencia 'étnica' yace en la conocida fórmula de la 'apropiación cultural'. Esta idea se inserta en medio de la discusión global sobre la propiedad intelectual indígena, la etnomercancía y la aprehensión de la etnicidad en el mundo contemporáneo. En este sentido, durante los años que llevan activas las organizaciones Selk'nam en Chile, se han emitido diferentes denuncias y comunicados en torno al uso de las imágenes del Hain por actores ajenos a las asociaciones en cuestión. Así, a partir de la idea del uso indebido, la apropiación cultural y la desacralización de estas imágenes, los actuales descendientes Selk'nam han interpelado y se han visto interpelados también en diferentes casos que hemos registrados. Al mismo tiempo, las discusiones que se generan a partir de las denuncias nos sirven para dar cuenta de los mecanismos actuales para gestionar las relaciones étnicas, identitarias y cuantificar aquello que sin cuidado a veces, llamamos cultura. Todo lo anterior será problematizado en el próximo capítulo.

5. El problema de la propiedad indígena y la mercancía étnica

Si es cierto que la mercantilización es la muerte de la cultura auténtica, ¿cómo es que los estadounidenses todavía la tienen? O si se piensa que no, consideremos los siguientes elementos que son producidos o reproducidos allí como mercancías y distribuidos a través de relaciones de mercado: la quinta sinfonía de Beethoven, hijos e hijas de estadounidenses adoptados desde México, la Biblia (o la palabra de Dios), antropología, pornografía, cirugía, carne Kosher, Hamlet y mi perro “Trink” (Sahlins, 2001:309).

5.1 LAS IMÁGENES DEL HAIN COMO MERCANCÍA

En “Noticias de la antigüedad ideológica” (2008) Peter Sloterdijk, entrevistado por Alexander Kluge, sostiene que uno de los grandes equívocos filosóficos del marxismo clásico ha sido pensar que era posible sacar a la mercancía de su encantamiento. Es decir, considerar la posibilidad de que los seres humanos pudiesen volver “reales” las relaciones entre ellos, sin la mediación de objetos-valor. El problema es que, según Sloterdijk (en Kluge, 2008), cuando la realidad social se hace compleja, grande y atestada de sujetos, la sociedad sólo se puede pensar a sí misma a través de abstracciones y construcciones simbólicas. Y en este escenario la mercancía sería una forma predilecta en tanto concentra en sí la astuta habilidad de disfrazarse, transformarse y cuantificar (Sloterdijk en Kluge, 2008) aquellos surcos humanos de otra manera inteligiblemente singulares. Así, las mercancías, gozando de su privilegiada potestad para condensar cualidades humanas en objetos que son más o menos aprehensibles por todos, nos recuerdan por cierto a las imágenes vivas, a los memes, a los fetiches y en general, a todos aquellos artilugios y artefactos humanos que luchan contra la “circulación desalineada de la inscripción”³⁰ (Collingwood-Selby, 2009, p. 20).

En esta línea, pareciera que ciertos artefactos concretos operan como sostenedores de la comunicación social. Permiten generar sentido desde lo inaprehensible, lo desconocido, lo infinitamente singular. En otras palabras, generar relaciones sociales significativas a partir de la diferencia. W. Pietz (2010) por ejemplo, se ha dedicado al estudio de ciertos objetos -fetiches- que resultan del abrupto encuentro entre dos mundos radicalmente heterogéneos en términos culturales o étnicos³¹. De esta forma, para Pietz (2010) el fetiche sería aquel objeto que ha tenido la función de traducir y transvalorar elementos de significancia entre sistemas sociales radicalmente diferentes, pues existiría en el objeto material la capacidad de encarnar valores religiosos, comerciales, estéticos y sexuales, entre otros (Pietz, 2010). En este sentido, el fetiche sólo se generaría en su articulación con la mercancía.

³⁰ Si bien Collingwood-Selby (2009) ocupa esa expresión para referirse a la función de instituir lugares de memoria nacional en la producción histórica, nos es útil en tanto su intención y la nuestra, en este apartado al menos, es bastante similar. Esta es hablar de dispositivos que permitan administrar y homologar las “heterogéneas y conflictivas pertenencias populares, étnicas, lingüísticas, biológicas, tribales (...)” (p. 18).

³¹ Lo que recuerda a la operación que genera el valor de cambio; transmutando el tiempo y las actividades cualitativas en cuantitativas (Marx, 1984, p. 47-49).

En cierta forma, nuestras imágenes del Hain se han convertido en fetiches y mercancías que transitan por la *vía pública*, inscribiendo visual y materialmente una multiplicidad de maneras de lidiar con la diferencia *cultural* y social que alguna vez fue inscrita en las fotografías originales del Hain. En este sentido, aquello que en su contexto de producción correspondió a una política de representación étnica concreta (Alvarado y Giordano, 2007) es decir, una forma institucionalizada de aprehender la alteridad, hoy se encuentra completamente diversificado, como ya hemos visto. Podríamos sin duda señalar que esta multiplicidad de formas de representar la etnicidad, por medio de la elaboración, repetición y circulación de fetiches Hain, está directamente relacionada con la progresiva desaparición de mecanismos universales y estables para aprehender la diferencia cultural en la actualidad. Y por lo tanto, con la aparición de diferentes maneras para procesar la diferencia política y cultural, que se van mezclando también con otras diferencias sociales, incorporando nuevos nudos y sentidos sobre otros nudos y sentidos más antiguos y transformando, de alguna manera, a nuestras imágenes del Hain en unos verdaderos fetiches Nkisi del Congo. Repletos de clavos.

Retomando las ideas de Pietz (2010) y su repaso histórico por las diferentes interpretaciones y teorizaciones sobre el fetichismo y el fetiche, es importante aclarar que las creencias que se articulan en torno a los objetos fetiche, en su dimensión mística o religiosa al menos, son completamente diferentes a las de la idolatría, por ejemplo. Particularmente porque la función del objeto no se encuentra en su capacidad para representar. No hay ninguna ‘esencia’ dentro del fetiche que orqueste su devoción. Por el contrario, su realidad yace justamente en la intrascendencia del objeto, en su materialidad inapelable y en la potencia que se genera desde ahí. Por lo tanto, si quisiésemos considerar a las imágenes del Hain como fetiches en el sentido de Pietz (2010), habiendo ya hablado de ellas como factiches (Latour, 2007), tendríamos que aceptar que no encontramos ni encontraremos en ellas la representación de alguna identidad Selk’nam, cualquiera que sea, sino que en la producción misma de estas imágenes es en donde se generan las identidades que hemos revisado. Y que, en sus sucesivas encarnaciones, se han inscrito otras cuantas más. Es decir, que estas imágenes, tanto en su producción como en su posteriores inscripciones y circulaciones, deben ser tratadas como objetos radicalmente históricos.

Asimismo, como mencionábamos anteriormente, las producciones de aquellas imágenes vendrían a ser fruto de la interacción entre dos sistemas de valores completamente opuestos (Pietz, 2010). Esto valdría tanto para su contexto de producción (primer apartado, capítulo tres), como para las inscripciones que hemos observado a partir de los años 80’ y que han sido ampliamente revisadas a lo largo de la investigación. Sobre esta forma de traducción y transvaloración más presente, actual y activa que recae sobre los nuevos usos de las imágenes del Hain, hemos venido sugiriendo de diferentes formas que, en el fondo, estas se encargan de traducir el valor de lo étnico en la sociedad contemporánea, en forma de meme, código y virus. Y por cierto, en forma de mercancía.

Sobre esto último, Yúdice (2002) hablaría de transculturalidad planetaria, haciendo referencia a cómo las industrias de mercantilización cultural se han convertido en el espacio de articulación de la cultura, la ideología y la política. En este sentido, no sería tanto en la producción de sentido, sino que en la circulación de los productos “culturales” en donde se juegan los proyectos políticos: la

cultura deviene en política a través de la circulación. Por lo tanto, hoy, la separación de la cultura con la mercancía es difícil de pensar. En la misma línea, John y Jean Comaroff (2011) han planteado que hay un vínculo entre mercancía, identidad étnica e inscripción política jurídica de la etnicidad: estos tres elementos descansan sobre un profundo proceso de homogeneización y abstracción de lo étnico, en la actualidad. Los pueblos se comienzan a pensar como unidad “-divorciados del tiempo y de la historia- cuajan y adquieren forma de objetos, más fáciles de concebir, comunicar y consumir” (p. 28). La mercancía, entonces, sería una manera de organizar la etnicidad, y, por lo tanto, las relaciones políticas entre grupos diferentes.

Ahora bien, valdría la pena preguntarse si es que efectivamente este proceso de mercantilización cultural que distinguen Yúdice (2002) y Los Comaroff (2011) corresponde a una forma exclusivamente contemporánea de trazar las diferencias culturales. En el fondo, cabe preguntarse si tras la advertencia o incluso la mera constatación que diferentes autores hacen sobre los procesos contemporáneos de *mercantilización de la cultura*, no se esconden acaso los resabios metafísicos de cierto esencialismo cultural: ¿Qué era eso que había antes de la mercantilización entonces?

A partir de lo anterior, debemos también interrogarnos si es que esa forma de distinguir lo que vendría a ser una cultura -supuesto conjunto de esencias que finalmente solo pueden ser fenomenológicamente captadas por medio de una colección de cosas y rasgos asociadas a un grupo delimitado de personas Mezey (2007)- no es en sí misma una expresión o réplica de aquella curiosa operación de abstracción que daría origen a las mercancías (Marx, 1984³²). De manera que, en el imaginario de la cultura, aquella *colección de rasgos y objetos culturales* terminan, como muertos vivientes, por tomar el lugar que les correspondería a las esencias culturales. Tal como los productos vendrían a reemplazar y significar las relaciones supuestamente reales entre los seres humanos (Sloterdijk, 2008) en el imaginario del marxismo más ingenuo.

La cultura (la idea de cultura), entonces, sería ante todo una construcción fetichista³³, en el sentido de Virno (2005) y no ya de Pietz (2010), es decir, un proceso intelectual que percibe una transvaloración en los objetos dados, y por lo tanto, los termina por “espiritualizar” en el entendido de que existiría justamente una escisión entre el mundo de las esencias y de lo cósmico (p. 148) y que, de alguna extraña -y errónea- forma, las primeras terminarían inscritas en lo segundo. Es decir, estarían separadas para quién *bien mira* (y por lo tanto critica al fetichismo como práctica) y confundidas para quién *mal mira* (y es fetichista según los críticos del comportamiento fetichista). De ninguna forma estarían juntas. Esto último es justamente aquello que critica Sloterdijk (en Kluge,

³² “La igualdad de trabajos *toto coelo* diferentes solo puede consistir en que se haga abstracción de su desigualdad real; solo puede consistir en la reducción al carácter común que poseen como gasto de fuerza de trabajo humano, como trabajo humano abstracto. El cerebro de los productores privados refleja ese doble carácter social de sus trabajos privados únicamente en las formas que aparecen en los tratos prácticos, en el intercambio de productos: estos es, el carácter socialmente útil de sus trabajos privados se refleja en la forma de que el producto del trabajo ha de ser útil, lo que es decir, útil para otros; el carácter social de la igualdad de los diferentes trabajos se refleja en forma de carácter de valores que es común a esas cosas materialmente diversas que son los productos del trabajo humano” (p. 48)

³³ O más concretamente, una construcción teórica de quienes identifican o critican actitudes fetichistas, pues, como señala Virno (2005), la crítica a la práctica fetichista (o sea, la creencia de que existe el fetichismo en tanto actividad alienante e invertida) reside en la sospecha de que determinados entes sensibles usurpan “las prerrogativas del concepto invisible” (p. 151) aceptando por tanto, la existencia y soberanía del concepto invisible, lo metafísico, lo interior, lo escindido de lo sensible y así, su alienación producto de su inscripción en un objeto, o bien, confusión con un objeto.

2008) del marxismo clásico y su trato de la mercancía y que, por cierto, soluciona Virno (2005) con su idea de reificación, Simondon con los objetos transindividuales y Winnicott con los objetos transicionales (ambos citados en Virno, 2010, p. 154).

Así, este mundo de esencias y ontologías disfrazadas o incrustadas en objetos y prácticas se vuelve una creencia recursiva en la discusión sobre cultura y mercancía. Pareciera que el concepto mismo de cultura -como forma de inscripción de la diferencia- estaría previamente imbuido por el paradigma mercantil, tomando la forma de una mercancía, antes que de aquello que pueda ser posteriormente mercantilizado. Esto último considerando los reclamos y discusiones que se tejen en torno a la supuesta mercantilización de la cultura verdadera, especialmente en los últimos años (Sahlins, 2001; Jolly, 2014; Forsyth, 2015, entre otros que tratan el tema). Bueno, a menos, claro, que fuese posible algo así como la mercantilización de la mercancía.

En definitiva, tendríamos por un lado aquel discurso actual que advierte sobre la mercantilización de la cultura. A su vez, dentro de este mismo discurso, cuyos cimientos son de mayor data³⁴, operaría una forma de *distinción de carácter mercantil* para aprehender la diferencia étnica: la forma en la que se comprende y accede a aquello que correspondería a una cultura, pareciera imitar el proceso de creación de valor de cambio. Habría que preguntarse entonces si la “cultura” no era ya entendida como una mercancía antes de que los denunciantes denunciaran su mercantilización. Especialmente porque más adelante profundizaremos en la actual discusión que existe en torno a la mercantilización o no mercantilización de las culturas y en particular como este problema se manifiesta en el caso de las imágenes del Hain y el pueblo Selk’nam.

Trasladándonos ligeramente al pasado, Marisol Palma (2014) ha señalado que las primeras proyecciones con motivo etnográfico que se hicieron de las fotografías fueguinas (entre ellas las del Hain) en los círculos acomodados santiaguinos de los años 20’ forjaron un imaginario sobre los pueblos primitivos y su cultura ‘exótica’, ‘desconocida’, ‘bella’ y lo que es más, ‘auténtica’. De esta forma, fue a través del vínculo con objetos materiales que contenían a su vez otros objetos materiales -rostros, cuerpos y adornos- que las élites pudieron acceder a la *esencia de la cultura primitiva*.

Las proyecciones fascinaban por su belleza, como se comentó en la prensa, transportando al público fugazmente hacia mundos desconocidos. Durante las conferencias Gusinde apelaba a la fuerza visual y al poder exótico de paisajes y de “pueblos primitivos”, representados en retratos de rostros y cuerpos. El público podía visualizar a través de imágenes documentales el relato etnográfico. Durante las conferencias, el realismo documental de las imágenes proyectadas funcionaba como efecto de autenticidad. (...) De manera general se puede señalar que la performance de las proyecciones en espacios urbanos sirvió para estimular a partir de la visualidad y oralidad —en definitiva a partir del cuerpo— sensaciones y sensibilidades en relación con la otredad, invistiendo la imagen al mismo tiempo de sentido ‘etnográfico’. (Palma, 2014, p. 59-60)

³⁴ Benhabib (2002) ha señalado que esta manera de entender a la cultura sería producto de una mezcla entre la fuerte idea del multiculturalismo, el romanticismo alemán y la antropología moderna.

Así, para el discurso de la época, las fotografías habrían sido el medio fenomenológico para aprehender la *cultura verdadera*. En este sentido, las fotografías del Hain, en su materialidad concreta, permitieron inscribir y distinguir las diferencias visibles que serían luego procesadas como una suerte de identidad esencial para las élites. En la actualidad, como se ha señalado en el apartado anterior, son los mismos descendientes de los pueblos fotografiados aquellos que tratan a las imágenes del Hain como un soporte que representaría una realidad e identidad verdadera, ancestral u original. Y que por lo mismo, como también veremos, estas serán entendidas como un legado cultural que debiese estar inscrito en el régimen de la propiedad cultural (Fischer, 1999; Mezey, 2007; Greene).

Palma (2014) comenta también el efecto que habrían tenido las fotografías en las comunidades y personas fueguinas durante la época en que fueron tomadas:

En sus diarios (Gusinde) confirma que mostraba y regalaba fotografías impresas a la población india. La utilización de diferentes soportes materiales y formatos se ajustó naturalmente de acuerdo con los recursos técnicos y se orientó hacia diferentes culturas visuales. Durante los viajes las fotografías impresas sirvieron prácticamente como objetos visuales de socialización. Las fotografías circulaban de mano en mano y los retratados eran invitados al juego de reconocerse y reconocer a sus pares. Para muchos la fotografía mostraba sus sombras atrapadas en ellas. En esa situación no eran percibidas como fotografías etnográficas de 'otros' sino que de sí mismos, familiares y conocidos. La fotografía también tuvo aquí valor de mercancía. A cambio de las mismas y por la fascinación que provocaban entre los fueguinos, Gusinde logró en suma una excelente disposición de parte de sus informantes, lo que se refleja por ejemplo en la cantidad y tipo de fotografías por modelo que se identifican en el archivo. (p. 60)

Según lo que se puede interpretar del extracto anterior, en el caso de los pueblos fotografiados, por cierto dentro de ellos los Selk'nam, los objetos que encarnaron y lograron significar la diferencia cultural también fueron de alguna manera las fotografías. En este escenario, sin embargo, como comenta Palma (2014) las fotografías, la técnica y la tecnología que permitía la producción fotográfica fueron los elementos ajenos que darían paso a la inscripción y relación con la otredad. Particularmente porque eran ellos mismos los que quedaban inscritos en un dispositivo más o menos desconocido. Y pues, esta misma forma de inscripción ajena, material, se transformó en un objeto con valor de cambio dentro del grupo, posiblemente apropiada y significada de acuerdo con sus parámetros. En el fondo, es posible pensar que, desde la vereda occidental, las fotografías operaron como un objeto conocido que habría permitido la inscripción de 'esencias culturales' desconocidas, con un valor añadido justamente por su exotismo. Así como también, desde la vereda indígena, la circulación de un objeto ajeno en el que fueron inscritas relaciones, cualidades y personas conocidas formuló una relación de alteridad (con aquellos que los fotografiaron, en este caso concreto, Gusinde) y además generó valor de cambio.

En ambos casos las fotografías operaron como un mecanismo material de traducción de la diferencia y por lo tanto como un fetiche en el sentido de Pietz (2010). Ahora bien, considerando lo sostenido por Virno (2005), la relación que los grupos santiaguinos y las élites etnológicas de principio de los años 20' generaron con las fotografías estaría más bien vinculada a un fetichismo que inscribe 'esencias' culturales en objetos sensibles, materiales. Por el contrario, la percepción que los grupos indígenas tuvieron sobre las imágenes -según lo brevemente expuesto por Palma (2014)- nos sugiere un comportamiento que podemos sobre todo asociar con la reificación, es decir, con la fotografía entendida como un espacio "pre-individual", "transicional": como una expresión cósmica o exteriorizada de las relaciones entre humanos (irreductible a una representación mental o a la subjetividad individual) (Virno, 2005, p. 153). Quizá en el primer caso es posible visualizar una percepción más culturalista de la diferencia, que operaría escondiendo tras de sí el carácter mercantil que la compone. En el segundo caso, pareciera expresarse la diferencia como mercancía en tanto relación abiertamente mediada por un objeto-valor (Sloterdijk en Kluge, 2008), o sea, como mercancía que no necesita ser sacada de su encantamiento pues no habría algo -comprobable, comunicable o traducible- antes de (su encantamiento).

Tomando en cuenta lo anterior, las fotografías e imágenes del Hain se nos presentan como objetos atravesados por el fructuoso anacronismo que ha distinguido Didi-Huberman (2011) en ciertos objetos e imágenes del arte. Estas obras, como nuestras imágenes, se presentan como "un extraordinario montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos" (p. 39) y que por lo tanto, relevan la plasticidad base que presentan ciertos objetos históricos considerando la diversidad de temporalidades y sentidos que concentran en sí. La dimensión histórica de estos objetos es profundamente compleja pues en ellos operan diferenciales de tiempo no solamente asociados a su circulación y resignificación continua e impredecible a través del tiempo, sino que también a la multiplicidad de temporalidades que ya existían en su producción y su presentación social más inmediata. En este sentido, los objetos históricos, que a su vez crean historia y memoria, no presentan necesariamente una concordancia eucrónica, es decir, "del artista y su tiempo" (Didi Huberman, 2011, p. 43) pues ese tiempo también estuvo marcado por heterogéneas percepciones y temporalidades diversas. Tal y como vimos en el caso de las fotografías e imágenes del Hain. Estas se nos presentan entonces como objetos anacrónicos, mercantiles (Sloterdijk en Kluge, 2008), fetichizados (Pietz, 2010) e incluso reificados (Virno, 2005). Pero también son culturalizados -por lo tanto, secretamente mercantiles en el sentido más clásico- y luego paradójicamente criticados por su supuesta mercantilización, y, por consiguiente, alienación.

Considerando esto último y como advertíamos anteriormente, el problema de la cultura y la mercancía se ha vuelto central en las actuales discusiones sobre el uso y la proliferación de los "objetos culturales", los "rasgos culturales" y la distribución de aquellos elementos que han sido identificados como transportadores de etnicidad en sí mismos. En medio de esta problemática, se insertan los problemas sobre la propiedad general y la propiedad intelectual indígena, que revisaremos en el próximo apartado. El problema de la propiedad es además fundamental en nuestro análisis pues está profundamente vinculado con la discusión sobre la identidad étnica, o más bien, con las fórmulas mediante las cuales se busca aprehender y delimitar aquellas identidades

-y por lo tanto, delimitar lo que es o no es propiedad de tal o cual 'etnicidad'- . En este sentido, las imágenes del Hain, étnicas, votivas, vivas, virales, meméticas, anacrónicas, reificadas, factiches, fetiches y mercancías, se desplazan ya no solamente en el campo visual sino que también en las reflexiones que emergen desde ese espacio. Controvertidas, apropiadas y registradas (®) se insertan en la discusión sobre la propiedad cultural.

De esta manera, revisaremos aquellos discursos que tocan el problema de la propiedad en los diferentes casos de usos polémicos de las imágenes del Hain. Esto nos permitirán conocer la forma en que los grupos Selk'nam actuales construyen y regulan sus imaginarios étnicos en relación con las imágenes y por cierto, la forma en que los demás observadores y actores de la sociedad responden, procesan y reflexionan estos imaginarios.

5.2 LAS IMÁGENES DEL HAIN Y LA PROPIEDAD INTELECTUAL INDÍGENA EN EL MUNDO DE LA ETNOMERCANCÍA

Como ha reflexionado Yúdice (2002) La cuestión del uso y apropiación de los productos culturales ha provocado encendidas discusiones en los foros internacionales en torno a su valor mercantil o cultural, su significado para la economía o las identidades, el reconocimiento de la diversidad cultural y las necesidades reales de las diferentes comunidades. Como ya decíamos, este problema es crucial para nuestra investigación pues en la circulación e instalación de las imágenes del Hain se inscriben discursos, pero también, se generan reacciones en la recepción de estos discursos inscritos. Muchos de estos versan sobre la propiedad del uso de la cultura y cuándo es correcto o incorrecto desde una perspectiva ética, jurídica y política.

Ahora bien, la importancia de la temática de la propiedad en los estudios étnicos no es para nada reciente. En general, los estudios antropológicos sobre la propiedad, la jurisdicción y el derecho han estado ligados al tema del valor de los objetos y cómo este varía en diferentes sociedades (Turner, 2017) y a la posesión/despojo de los territorios indígenas (Reid, 2018). Es justamente esta última problemática la que abre la puerta a una discusión más actual y mundializada sobre los derechos, no ya estrictamente de propiedad territorial, sino de producción "cultural". Es decir, la etnicidad vinculada a los derechos de propiedad intelectual, especialmente de aquello que ha sido denominado "conocimientos tradicionales" (Forsyth, 2015).

Volviendo brevemente al tema de la propiedad en términos más generales, Julian Reid (2018) ha planteado que la idea misma de indigeneidad está, en mayor o menor medida, definida por la experiencia de despojo territorial y cultural. En este sentido, se plantea que "la posesión también ha significado diferentes cosas para diferentes pueblos indígenas en diferentes tiempos y lugares" (p. 2), pero que es la experiencia de la posesión y el despojo en sus múltiples variantes aquello que ha dado lugar a la creación de lo indígena. Este escenario ha sido enfrentado y entendido de diferentes maneras por los Estado-Nación que concentran dentro de sus límites territoriales a poblaciones indígenas. Por ejemplo, en aquellos países que han considerado la devolución parcial del "territorio tradicional" se han establecido diferentes mecanismos de limitación, regulación y

gestión del territorio entregado, acompañado de procesos bastante rígidos de aprehensión e inscripción institucional de la etnicidad (como vimos anteriormente en el caso de Chile).

Esto último ha permitido la mantención de los límites de la soberanía nacional, y además, la posibilidad de apresar la identidad indígena una vez intervenida o semi restaurada la experiencia del despojo territorial (y con esto la aprehensión identitaria asociada a esta fórmula). Lo anterior es relevante, pues en realidad, es justamente esta aprehensión higienizada de la etnicidad aquello que permite mantener en orden y vigencia a la soberanía nacional en los territorios que presentan diversidad cultural: en la medida en que los pueblos indígenas son distinguidos como conjuntos genéricos, antepuestos al pacto social de la Nación y sujetos de derecho a nivel global (por ejemplo, el Convenio 169 de la OIT sobre pueblos indígenas y tribales) no amenazan con volverse pequeñas naciones no-étnicas que disputen más allá de sus reductos. Su relegación a una categoría universal termina por resolver el problema de la disputa soberana, en un proceso, claro está, no exento de conflictos. En otras palabras, la resolución institucionalizada de su desposesión amerita que sean entendidos como sujetos étnicos. La etnicidad colabora con el orden soberano, permitiendo a su vez la mantención de la diversidad reglamentada. Así, los indígenas no dejan de ser indígenas cuando sus territorios les son devueltos. Por el contrario, dando vuelta la fórmula de Reid (2018) para que sus territorios sean devueltos -de manera limitada y con condiciones jurídicas concretas y revocables- deben *ser* indígenas, someterse a los medidores de *indigeneidad* y mantenerse de esa manera.

Ahora bien, otra de las posibilidades que han sido identificadas para resolver el “problema de lo indígena”, es decir, el problema del despojo territorial en la sociedad contemporánea tiene que ver con aquella extendida reflexión de que la indigeneidad (‘en todos los pueblos indígenas del mundo’) no contempla la “apropiación del territorio” en sus formas de concebir la vida (Reid, 2018). Esta última ha sido bastante usada en las últimas décadas, creando una especie de imagen “ecológica” de la identidad indígena. De esta manera, la opción del indígena ecológico, lejano de las formas de apropiación occidental, se desplaza al centro de la discusión de la apropiación pues “la indigeneidad se ofrece, literalmente, como una forma de ser que todos pueden abrazar potencialmente y a través de la cual la humanidad en su totalidad puede dejar de lado las formas del colonizador y aprender a vivir de nuevo.” (Reid, 2018, p. 4). En este sentido, además del estereotipo del “salvaje ecológicamente bueno” que se alinea con las ONG ambientalistas alrededor del mundo y cuya forma de vida debiésemos imitar, se constituye la idea de una indigeneidad inherentemente conservacionista (Greene, 2006, p. 182). Este conservacionismo impregna también los discursos sobre la ‘cultura’ y la producción ‘cultural’, fijando un paradigma en el que los pueblos indígenas *poseen* y controlan una *cultura* coherente, auténtica, cohesionada y domesticada, o como señala Naomi Mezey (2007):

Dentro de la lógica de la propiedad cultural, cada grupo posee y controla (o debería controlar) su propia cultura, y respetar la diferencia es respetar la cultura que es el alma de cada grupo. Esta visión de la propiedad cultural sugiere una postura conservacionista hacia la cultura y ve la cultura tanto estática como buena. (p. 2-3)

En este sentido, pareciera que la comprensión de la cultura y la etnicidad a partir de la lógica de la propiedad cultural opera como una forma de desplazamiento del problema de la posesión/desposesión territorial indígena. En otras palabras, si es que la devolución de territorios no es abordada por los Estados soberanos (o se atiende de manera muy limitada) la operación de posesión deberá trasladarse a otro lugar, menos amenazante, pues se amerita de una forma de aprehender y catalogar la diferencia. Esta última, al verse imposibilitada de residir en el espacio y en la política contemporánea, será ubicada en un cúmulo tangible que exprese una supuesta esencia y atemporalidad³⁵. Así, la propiedad indígena ya no se encontrará en algún territorio ocupado en el pasado, sino en aquel conjunto impreciso -que debe volverse necesariamente preciso- de rasgos, comportamientos y objetos: la cultura. La cultura y la mercancía, la cultura como mercancía y la mercancía cultural.

En el caso Selk'nam en Chile, como ya revisamos en el apartado final del capítulo anterior, la aprehensión de la etnicidad de los actuales Selk'nam ha sido un proceso complejo. Durante los últimos años los descendientes autoidentificados con este pueblo han tenido que ser sometidos a diferentes pruebas de etnicidad con el propósito de refutar el paradigma de la extinción y comprobar la "indigeneidad" que estaría presente en ellos. En este proceso de reconocimiento social, el uso de las imágenes del Hain ha sido clave, sobre todo en la aparición pública y mediática de las organizaciones Selk'nam actuales. En este sentido, tal y como en el pasado las imágenes fueron utilizadas para aprehender la etnicidad Selk'nam (exótica) por parte de las élites chilenas y los grupos académicos, hoy son usadas por los mismos descendientes para dar cuenta de sí mismos. Es decir, son usadas y conservadas en tanto objetos culturales, apropiables y tangibles, que permiten expresar la 'esencia' de su identidad frente al resto de la sociedad y por cierto, frente a la falta de reconocimiento legal.

En este escenario, el uso de las imágenes por parte de otros grupos o personas ha sido presentado como un problema por las comunidades, por diferentes motivos que se vinculan a imaginarios concretos sobre la identidad y la cultura. Hemos escogido cuatro casos bastante populares de denuncias e interacciones problemáticas asociadas a la *apropiación cultural* de las imágenes del Hain que involucran a las organizaciones Selk'nam contemporáneas y otros actores de la sociedad. Presentaremos primero las cuatro situaciones, para luego problematizarlas y vincularlos con nuestro análisis general. El primer caso tiene que ver con el uso de la imagen de Halahaches durante las protestas del estallido social chileno de octubre de 2019 (figura 95 y 96). Luego de que estas imágenes se volviesen más o menos populares en redes sociales, la Corporación Selk'nam Chile (2019) no tarda en emitir un comunicado a través de su página de Facebook, manifestando lo siguiente:

COMUNICADO:

La comunidad indígena Selk'nam Covadonga Ona a través de la Corporación Selk'nam Chile aclara que:

³⁵ Atemporalidad de las tradiciones, la espiritualidad, la identidad, la cultura, etcétera. Generalmente aquí se ocupa la fórmula de la "ancestralidad" en tanto denota cohesión, coherencia y continuidad con un pasado no especificado.

1- La comunidad adhiere y participa de las legítimas demandas del pueblo de Chile, sin embargo *como Selk'nam jamás haremos mal uso de nuestros símbolos y espíritus, ya que son sagrados para nosotros*

2-Repudiamos a quienes *se toman la representatividad* de nuestro pueblo usando a *nuestros espíritus de forma incorrecta e insolente, ya que trasgrede nuestra cosmovisión*

3- Los miembros de la comunidad que participamos en marchas y manifestaciones públicas siempre lo hacemos con el debido respeto a nuestra cultura y cosmovisión, a rostro descubierto, sin usar vestimentas alusivas a nuestros espíritus, llevamos Tary (pintura facial) y mostramos orgullosos nuestra bandera.

Solicitamos no asociar a este tipo de personas (fotos) con miembros de la comunidad Covadonga Ona

Yatayken/Gracias.

Esta publicación genera diferentes reacciones entre los usuarios, quiénes en su mayoría respaldan las ideas sostenidas por la Corporación. Por ejemplo, la usuaria Carolina Almonacid Hipp (2019) comenta “Me impacta la cantidad de gente que no entiende nada. NO SON NUESTROS SÍMBOLOS, punto”. Mientras que Ana Karina Sid Cárcamo (2019) y Paulina Scarfó apoyan lo anterior sosteniendo que: “Muy de acuerdo. La religión de alguien no es de interpretación libre para otros” y “Siempre habrá quien querrá usar en su favor cualquier práctica, rito, creencia, símbolos, espíritus... No lo encuentro ni razonable ni nada. Basta con la apropiación cultural de los pueblos en contextos que no corresponden... Hippies artistas de mierda”, respectivamente. Otro comentario bastante interesante pertenece a Rodrigo Reinoso Cendoya (2019) quién comenta que: “las personas piensan que disfrazarse de un espíritu y tirar piedras es lícito, pues no lo es. La pregunta es cuánto sabe este señor disfrazado del respeto a los ancestros y espíritus selk'nam”.

Ahora bien, el comunicado anterior, aunque en menor medida, también presento lecturas diferentes que cuestionan el discurso sostenido por la Corporación. Por ejemplo, Bryan B. Westbay (2019) comenta que:

Este tipo de situaciones deberían ser vistas como integración y no una falta de respeto. Por otra parte, esto también demuestra un ostracismo de parte de las comunidades, cuando debería primar un sentimiento de unidad. Me parece una verdadera lástima que esta instancia haya generado esto.

A su vez, Pablo Trujillo Novoa (2019) señala “Arriban los que luchan de la forma que sea, El uso de una imagen es también una forma de representar cultura desde miles de ámbitos, y nadie es dueño de nada en calle” mientras Dani Rebolledo (2019) apunta a que ocurre “si la persona que está en las fotos pertenece a la comunidad Selk'nam? No tiene todo el derecho de manifestarse como quiera y representar su identidad cultural?”.

El segundo caso corresponde a la crítica realizada por la Corporación Selk'nam Chile al comic Mecha Selk'nam Sorren y el uso que este hace de las imágenes del Hain (figura 10, 11 y 12) en el contenido

de su novela. El 14 de octubre de 2020, un tiempo después del lanzamiento de esta obra y a raíz de una noticia publicada por el periódico "Lun", la Corporación publica en su página de Facebook el siguiente comentario:

<https://www.lun.com/Pages/NewsDetail.aspx?dt=2020-10-14...> Como si no fuera poco todo el sufrimiento de nuestra gente desde 1886 en adelante, hoy en día seguimos siendo cruelmente pasados a llevar en nuestros derechos, ahora nuestros espíritus sagrados, nuestros ancestros son robots. El Pueblo Selk'nam está vivo en Chile y Argentina, NO ESTAMOS EXTINTOS. Una falta de respeto sin medida!!!! Repudio absoluto!!!

Daniel Leal Arancibia (2020), uno de los autores de la obra aludida, responde a los comentarios de la Corporación en esta misma red social, comentando que:

Estimadas y estimados, como uno de los autores de la obra entiendo que debo hacerme cargo de las consecuencias que esta pueda traer. Comprendemos su molestia, pero nos resulta contradictorio que se critique un trabajo cultural sin conocer su contenido. En nuestra historia, sus espíritus ancestrales siguen siendo espíritus, lo robots son obra de un grupo de gente de vuestro pueblo que sobrevivió al genocidio y que huyó por los fiordos australes donde encontraron un nuevo hogar donde pudieron asentarse y florecer, y que se inspiró en sus ancestros para construir estas máquinas. En este imaginario, ubicado en un futuro no muy distante, la gente del pueblo lucha por mantener vivas sus tradiciones en medio de su acelerado crecimiento tecnológico, y la constante amenaza de que se repita su trágica historia. Para construir esta obra tratamos de estudiar todo lo que pudimos y lo hicimos desde el respeto, aprendimos que ustedes siguen vivos como pueblo y que tienen sus propias luchas y reivindicaciones. No buscamos ser su voz ante el estado chileno, lo que queremos es contar una historia, anhelando que encienda la curiosidad de las personas más jóvenes por conocerlos y puedan acercarse a su realidad presente y futura (...).

Si bien la Corporación no responde públicamente a la indicación de Daniel Leal, diferentes usuarios se unen a la discusión, destacando por ejemplo el comentario de la usuaria Emilia Nazarena (2020) quién señala que:

Se van al carajo ni un respeto además el conflicto no está en no tener "conocimiento del contenido" ya que *no se puede utilizar el nombre de un pueblo nativo (sea cual fuere) para el uso de una historieta que avala el avance tecnológico y encima sin pedir permiso a las respectivas comunidades indígenas.* O sea deberían hacerse cargo que eso es apropiación cultural y *cambiarle el nombre.* Mínimo. (destacado propio)

En el mismo año, se desató la popular polémica por la venta de los "Pijamas Selk'nam" confeccionados por la marca de ropa chilena Carnaval. El lanzamiento de este producto generó de inmediato reacciones en redes sociales por parte de diferentes usuarios que criticaban o defendían el uso de las imágenes del Hain. Frente a esta situación, tanto la Corporación Selk'nam Chile como

la Asamblea Telkacher (en aquel momento en proceso de separación) emitieron comunicados denunciando la *apropiación cultural* en la que incurría Carnaval. El 4 de septiembre de 2020, desde su página de Facebook, la Corporación publicó

DECLARACIÓN PÚBLICA

La comunidad indígena Selk'nam Covadonga Ona, a través de la Corporación del Pueblo Selk'nam en Chile por el Rescate, Valoración e Identidad Cultural declara:

Con respecto a la publicitada línea de pijamas de Carnavalline y que ha causado polémica en redes, expresamos nuestro más absoluto repudio.

Con esta forma de apropiación cultural se transgrede a todo un pueblo, a sus ancestros y a su espiritualidad. Es para nosotros terrible la forma de utilización de nuestros espíritus Kotaix, Hulen, Xalpen, y todos nuestros espíritus y ancestros merecen respeto.

Los Selknam del presente repudiamos todo tipo de mal utilización de *nuestro patrimonio material* para la comercialización indiscriminada.

Lamentablemente, esta no es la única agresión que sufrimos actualmente, y que se suma al genocidio y maltrato histórico a nuestro pueblo. Es por ello que pedimos que el Estado y el Gobierno que impulse con rapidez el proyecto de ley que reconoce al pueblo selknam y lo incorpore a la ley indígena, *pue sólo una vez que esta sea aprobada por ambas Cámaras, podremos defendernos jurídicamente de la violencia cultural a la que seguimos sometidos.*

Instamos a la cordura y a la reparación de nuestra dignidad.

Directorio Corporación Selk'nam Chile

Diputada Claudia Mix

Diputada Camila Rojas

Diputado Emilia Nuyado (destacado propio)

Estas declaraciones, como hemos visto que ocurre en casos anteriores, levantaron diferentes comentarios respaldando a la Corporación o bien criticándola por sus dichos. De entre todos los usuarios que expusieron su perspectiva, se destaca la de Pilkil Wichaleo (2020) quién menciona que “hay que pertenecer a un pueblo originario para saber qué se siente que tú cultura sea así de manoseada por gente que no es indígena. Ustedes los winkas, no entienden nada, y nunca van a entender”. Esta usuaria es apoyada por Adriana Bahamonde Vidal (2020) al comentar que:

Si alguien quiere conocer sobre alguna cultura de su país, basta que lea sobre ello, encuentre una burla el que una fábrica de nombre “Carnaval” fabrique prendas simulando los de una cultura como es la Selknam, *la cual me daría vergüenza usar como algo cotidiano*, y si es verdad que en Magallanes, hay recuerdos, no manteles como Ud señala, un recuerdo que por esa tierra piso un Selknam y es para alguien que se interesó por ello, y si alguien se disfraya ya sea de una etnia, de doctor o de bombero, *es solo por un momento y con respeto*,

no puede andar todos los días con las prendas como si fuese algo cotidiano. Me enoja mucho que Carnaval pretenda hacer otro carnaval, porque así casi extinguieron una cultura, llevándolos a circos humanos y pagando por cazarlos. (destacado propio)

Entre las críticas que se realizan a la Corporación, destacan aquellos comentarios que sospechan de la 'identidad' indígena de los miembros de la Corporación y por ende, su potestad para denunciar los usos de las imágenes. Sebastián Antonio León (2020) comenta que “es un *DISEÑO* que por lo demás no les pertenece PARA NADA. *Con suerte tienen la ascendencia*, nunca han visto los trajes *originales* y se sienten con el derecho de exigir y acusar ‘apropiación cultural’” (destacado propio). Asimismo, Guillermo Silva (2020) señala lo siguiente:

Nada que decir. En este país todos son dueños de algo. Se habla de exterminio y genocidio cultural? Propiedad de la tierra, el aire y hasta del agua. Yo creo que vi un par de documentales en la tv sobre el exterminio de esa cultura y que ya no queda ninguno. Ahora aparecen los defensores del pueblo extinto? Los parientes en 128avo grado de un primo del pariente. Hasta cuando se hacen dueños de todo por derechos heredados de no sé dónde. Ojalá esta ropa estuviera en la semana de la moda. En tv. En internet. En la boca de todo el mundo. No sería una cultura muerta, de museo rasca, en el culo del mundo. Ojalá los dueños y diputados dejen de robarse para sí mismos algo que pertenece al mundo entero. La cultura es de todos y todos somos cultura. (destacado propio)

La Asamblea Telkacher, en ese momento aun firmando como Asamblea Jóvenes Selk'nam Comunidad Covadonga Ona (2020), también denuncia la situación, publicando en su Instagram oficial una carta firmada también por miembros de la Comunidad Indígena Rafaela Ishton en Argentina:

Declaración Pública

La Asamblea de Jóvenes de la Comunidad Indígena Selk'nam “Covadonga Ona”, junto con el Consejo de Participación Indígena Selk'nam (C. P. I) y miembros de la Comunidad Indígena Selk'nam “Rafaela Ishton”, venimos a declarar lo siguiente: Respecto a la Apropiación Cultural, entendiéndose ésta como el acto colonial de robar elementos culturales de un pueblo que se encuentra en una posición desventajada, subyugada y/o minorizada; expresamos terminantemente nuestro repudio, puesto que, la práctica ampliamente difundida, *que utiliza la imagen, colores y simbología de los espíritus de la ceremonia Hain*, va en desmedro de nuestro pueblo y *produce daños profundos, cuando su uso sólo busca la comercialización y el lucro, sin ir en reciprocidad con el pueblo, sin pedir permiso a la comunidad o sin hacerse asesorar por alguno de sus miembros, cayendo entonces en un mero acto de folclorización y despojando dichos elementos de sus significados substanciales que responden a nuestra cosmovisión.*

Los espíritus Selk'nam, constituyen una parte fundamental de nuestro patrimonio cultural, *cuya propiedad intelectual la posee el pueblo Selk'nam de manera colectiva y son esenciales*

para el desarrollo de nuestra vida, espiritualidad y para mantener la cohesión de nuestras colectividades y relaciones socio-culturales, sin embargo, cuando se banaliza su uso, vale decir, romantizando el significado, plasmándolos en souvenirs, objetos turísticos y productos de consumo (licores, alimentos, logos, prendas, entre otros), se pasa a llevar una delicada fibra de nuestra memoria ancestral e imaginario cosmogónico, que atenta contra nuestros derechos culturales colectivos y derechos humanos fundamentales. Lo mismo ocurre con la utilización desmedida de los cantos rituales ceremoniales de Lola Kiepja y de nuestro idioma selk'nam-chan, cuando, sin conocimiento de causa, los cantos sagrados aparecen reversionados en plataformas que tergiversan y transgreden su uso mágico ancestral, o cuando nuestras palabras se sirven para crear marcas y eslogan que buscan dar un toque "étnico" o "ancestral" al producto que se entrega. De esta manera, nosotros, como indígenas acreedores y herederos de este bagaje cultural, hacemos un llamado de alerta ante estas prácticas, a denunciarlas y a profundizar en el tema; aceptamos homenajes que no lucran y que van en pos de la salvaguarda patrimonial, micro emprendimientos consensuados y con conocimiento de causa, difusiones artísticas y para la autoidentificación individual, aceptamos y agradecemos aquellos trabajos que se inspiran en nuestro pueblo y que mantienen vivo el fuego de nuestra memoria, pero que no copian, ni reproducen sus elementos "tal cual", vale decir, que contienen un trabajo creativo "extra" de fondo.

Atte. Pueblo Selk'nam en Chile y Argentina

C.P.I Mirtha Salamanca, Daniela Guevara

Miembros de la Comunidad Indígena Rafaela Ishton:

Mónica Distel, Brenda Vilte, Patricio Pantoja

Asamblea Jóvenes Selk'nam Comunidad Covadonga Ona:

Keyuk Yanten, Mauhok Astroza, Tamara Córdova, Duval Urrea. (destacado propio)

Ante ambas denuncias realizadas por diferentes medios digitales, la empresa Carnaval (2020) realiza una publicación refiriéndose a la situación y disculpándose por el hecho. De esta manera, también en su Instagram público, manifiestan entre otras cosas, que:

Queremos disculparnos públicamente con el pueblo selk'nam, debido a la publicación del día 04 de septiembre del presente año en nuestras redes sociales, donde se da a conocer y comercializar trajes que toman elementos simbólicos de su patrimonio cultural. Nos dirigimos directamente a la Comunidad Indígena Selk'nam Covadonga Ona y su brazo jurídico, Corporación Selk'nam en Chile por el rescate, valoración e Identidad Cultural. El tópico que encendió las alarmas fue el de "apropiación cultural" y tras hablar con miembros del pueblo, entendemos el profundo daño que produce el no consultar sobre su uso, quedando fuera cualquier tipo de justificación, las buenas intenciones o haber incurrido en este acto involuntariamente desde la desinformación, *pues se trata del sentir profundo de una cultura milenaria*. Para enmendar nuestro error, retiramos de la venta todos los trajes que representan a sus espíritus, para construir *un trabajo en conjunto* que considere los ajustes necesarios, *en pos de su salvaguarda patrimonial y respetando los simbolismo con*

el sentido correcto. Creemos firmemente en el rescate y puesta en valor de su cultura, por lo que esperamos humildemente, poder servir como una plataforma de difusión y comunicación, colaborando en reciprocidad y por el bien de todo el pueblo Selk'nam vivo y presente.

Equipo Carnaval

Director creativo Benjamín Pérez

Carnaval

Artículos de fiesta para todos (destacado propio)

Finalmente, el último y cuarto caso que levantó interés en medios digitales corresponde al uso que el equipo nacional de Rugby, Selk'nam Rugby lleva haciendo de las imágenes del Hain desde su constitución (figura 53, 54, 55, 56 y 57, y, figura 62 y 63). Nuevamente en una publicación en su Facebook público, la Corporación Selk'nam Chile compartió el 23 de abril de 2021 el enlace de una nota de prensa virtual hecha por el medio Radio del Mar (2021) titulada “Denuncia por usurpación cultural Selk'am involucra a equipo de rugby y marca deportiva”. En esta se esboza, entre otras cosas, que:

Hoy, un equipo de Rugby con el nombre “Selk'nam”, ha utilizado como slogan “Vamos Selk'nam que la cacería aún no termina”, lo que ha generado un categórico repudio.

(...)

Asimismo, la Corporación Selk'nam emplaza al club indicando: “Pasado un año desde la “utilización” de nuestro pueblo y cultura en un ámbito lejano, por decir lo menos, y sin consultarnos ni considerarnos en este “uso”, es algo tardío, tanto el acercamiento como la intención de hacernos una consulta o hacernos partícipes de esta actividad deportiva, que *nada tiene que ver con nuestra cultura, pueblo y territorio*”.

(...)

Cabe señalar que diversas organizaciones de los diferentes pueblos originarios vienen denunciando desde hace *años usurpaciones culturales a las identidades propias relativas al conjunto de un Pueblo, lo que es considerado como una vieja práctica colonial de apropiación* del patrimonio indígena en tradiciones orales, diseños, iconografía, *arqueología ancestral*, arquitectura, artes, tecnologías, música, lugares, topónimos, idiomas, etc., lo que adquiere hoy una nueva dimensión en tiempos de economía simbólica, con prácticas de fragmentación y usurpación a manos de terceros, ya sea como patentes, marcas, derechos de autor, indicaciones geográficas, en diversos ámbitos de dominio en internet. (destacado propio)

Como es posible observar, en los cuatro casos expuestos se presentan diferentes argumentos, interrogantes y discursos que apuntan hacia distintas dimensiones de la discusión sobre identidad, cultura y propiedad en el uso de las imágenes del Hain. Sin embargo, en su generalidad, todos

remiten a la cuestión sobre la apropiación de ellas por parte de personas que *no* son Selk'nam y la desacralización que las imágenes sufrirían cuando son sacadas de su contexto de origen. Ahora bien, este último problema parece ser un apéndice del primero, en tanto se esboza que son los “dueños de las imágenes” quienes tienen la potestad de interpretarlas, manejarlas y difundirlas acorde a su categoría correspondiente. En este sentido, la desacralización ocurriría cuando estas son “tomadas” por personas que no están habilitadas para su uso, o bien, que no solicitan “permiso a la comunidad” o se hacen “asesorar por alguno de sus miembros” (Asamblea Telkacher, 2020), antes que por alguna conducta concreta que las vacíe de su *sacralidad*. En otras palabras, la idea de uso sagrado de las imágenes del Hain por parte de las comunidades Selk'nam actuales, tiene que ver con que solo aquellos que pertenecen a este ‘conjunto’ pueden hacer *buen* uso de ellas. Extendiendo este *buen* uso a otros si ellos así lo desean.

De esta forma, vemos que en muchos de los extractos expuestos se comparte la idea de que las imágenes del Hain serían propiedad de las organizaciones que actualmente han agrupado a ciertos descendientes Selk'nam, a través de la popular lógica de la propiedad cultural, el patrimonio material étnico, los indígenas como acreedores y herederos de un bagaje cultural específico, etcétera. Incluso, en algunas aseveraciones esta lógica es confundida con el régimen jurídico de propiedad intelectual, del cual el Estado chileno no es estrictamente garante, particularmente en esta situación concreta. Por ejemplo, en el comentario “las personas piensan que disfrazarse de un espíritu y tirar piedras es *lícito*, pues no lo es. La pregunta es cuánto sabe este señor disfrazado del respeto a los ancestros y espíritus selk'nam” (Reinosa, 2019, destacado propio) o “Los espíritus Selk'nam, constituyen una parte fundamental de nuestro patrimonio cultural, cuya *propiedad intelectual la posee* el pueblo Selk'nam de manera colectiva” (Asamblea Telkacher, 2020, destacado propio). Ahora bien, más allá de estas imprecisiones, confusiones o aspiraciones que se enuncian como realidades, esta discusión popular y mediática que se genera acarrea grandes conflictos y suposiciones relevantes para la aprehensión y el manejo de las “identidades étnicas”. Como lúcida ha esbozado Naomi Mezey (2007) retomando ciertas reflexiones de Michael Brown, la disputas que se dan sobre objetos, expresiones o recursos intangibles, a diferencia de los reclamos sobre la propiedad territorial indígena, nos dirigen a problemas bastante “desconcertantes sobre los orígenes y los límites que comúnmente se ocultan debajo de la alfombra en las discusiones públicas” (p.4).

En este sentido, cualquier discusión que verse sobre la propiedad colectiva de ciertos recursos intangibles o “culturales” nos obliga inmediatamente a reflexionar sobre el viejo problema de los límites. En este caso, los límites de la cultura, la identidad, la originalidad, la representatividad política o cultural, y hasta, incluso, los límites de la historicidad en tanto posibilidad de inscripción de acontecimientos o expresiones concretas y fidedignas (estamos pensando en el contexto fotográfico que permite la emergencia de las imágenes del Hain). Por lo mismo, el problema de la propiedad de las imágenes del Hain se nos presenta como un gran compendio que atraviesa todos los contenidos anteriormente revisados en la investigación. Ahora bien, como mencionamos antes, este conflicto claramente no es exclusivo de nuestro caso de estudio y responde más bien a un

mecanismo global de categorizar y organizar la diversidad alrededor del mundo y, naturalmente, aquellos objetos y expresiones que reproduce esa diversidad.

En este sentido, un antecedente clave de la lógica de la propiedad cultural se encuentra en la definición de patrimonio cultural inmaterial que establece la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) en la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003:

Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. A los efectos de la presente Convención, se tendrá en cuenta únicamente el patrimonio cultural inmaterial que sea compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes y con los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible. (UNESCO, 2003, p.2)

Una de las suposiciones más interesantes que se hace en esta definición, observada por Mezey (2007), tiene que ver con que el patrimonio cultural inmaterial³⁶ se alinearía sin mayores problemas con un grupo particular que tiene una cultura concreta y delimitada. Además, esta cultura surgiría como una respuesta a “su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana.” (UNESCO, 2003, p.2, destacado propio). En este sentido, lo que sea que emerja desde ese “grupo” no aparece ligado a la historia de contacto, interacción e incluso la historia de conflicto con otros. De alguna manera, las culturas se desarrollarían y se transformarían, pero no se compartirían:

Si la referencia a la historia pretende implicar un contacto cultural, es una historia que es repatriada de inmediato: es "su historia", la historia que pertenece sólo al grupo. Es cierto que la cultura no es estática en esta definición; es "recreada constantemente", pero aislado de los demás, del poder, de la contestación y de la contaminación. (Mezey, 2007, p. 9)

De esta forma, es, en primera instancia, la idea del aislamiento histórico y político aquello que permite argumentativamente la delimitación de ciertos grupos, y por consiguiente, la vinculación límpida de estos últimos con ciertas producciones o expresiones ‘culturales’. Obviamente esta fórmula solo funciona cuando es expresada en términos generales, abstractos e imprecisos pues es

³⁶ Un sinnúmero de expresiones difícilmente clasificables que solo parecen compartir su irrazonable origen, difusión e inscripción: “a) tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial; b) artes del espectáculo; c) usos sociales, rituales y actos festivos; d) conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo; e) técnicas artesanales tradicionales” (UNESCO, 2003, p. 2).

evidente que carece de fundamentos empíricos. En lo que respecta a nuestro caso de estudio, a lo largo de la investigación hemos tratado a las fotografías del Hain como recursos históricos que resultan de una relación de alteridad entre ambas veredas. En este sentido, en el apartado uno del tercer capítulo e incluso en los antecedentes vimos como la inscripción fotográfica desde la actividad etnológica de Gusinde plasmó diferentes imaginarios sociales sobre los grupos indígenas. Incluso en el caso del Hain, como sabemos, la mediación del autor operó no solo en la puesta en escena del Hain, sino también en la articulación misma de este (Palma, 2014).

En este escenario, resulta interesante que los actuales descendientes agrupados políticamente constituyan su identidad étnica en torno a la vinculación atemporal e higienizada con estas imágenes, sustrayéndolas de su contexto de producción para posicionarlas indubitablemente dentro de su historia exclusiva en forma de *'su legado, sus símbolos sagrados, iconografías propias, patrimonio cultural ancestral y sus espíritus sagrados'* (Corporación Selk'nam, 2019; Corporación Selk'nam 2020; Asamblea Telkacher, 2020). Sin duda sería igual de conflictivo ubicar a las fotografías como un patrimonio estrictamente nacional, un patrimonio estrictamente etnológico, un patrimonio estrictamente Gusindeano, o bien, un patrimonio estrictamente colonial. Lo que nos llama la atención, entonces, no radica tanto en la importancia, significancia o incluso sacralidad del Hain en términos espirituales para los actuales Selk'nam, sino en la adecuación que se hace de estas imágenes para poder incluirlas como parte de ese patrimonio cultural, a través de la evacuación de su dimensión histórica. Esta limpieza que se hace de su historicidad y su respectivo ocultamiento - el ocultamiento de la limpieza como un gesto categorizador³⁷- permite justamente la reconstrucción de los límites étnicos que son necesarios para la autoidentificación y la reproducción cultural.

En este sentido, aquellos “significados substanciales que responden a nuestra cosmovisión” (Asamblea Telkacher, 2020), que serían las fotografías (o en todo caso lo que estarían en ellas) son, antes que substanciales, significados reformulados, contruidos o al menos abstraídos en una doble operación de inscripción: por un lado, en la limpieza de todo aquello que dificulta la aprehensión de esas imágenes como contenedoras de una aparente esencia Selk'nam, y por el otro, en la distinción de aquello que sería una esencia Selk'nam en sí misma. Esto nos recuerda un poco al problema planteado por Collingwood-Selby (2009) respecto a la inscripción del pasado en el ejercicio histórico: mientras que por un lado se presenta el olvido de aquel pasado suprimido voluntariamente por un presente que en la gestión de la historia busca las marcas de su validación, junto a este, se encuentra otro pasado que es pura pérdida, extravío y olvido involuntario³⁸. Sobre la ausencia de este último pasado se erigen, por cierto, las nuevas esencias encargadas de llenar el hueco de lo inaprehensible,

³⁷ Un gesto, por cierto, bastante similar a las operaciones etnológicas en su dimensión de inscripción colonial de la identidad en el contexto fotográfico Fueguino.

³⁸ “Sostener que esta catástrofe de la memoria histórica se debe exclusivamente a la supresión voluntaria que el presente hace de todo pasando en el que no reconoce las señas de su propia validación, resulta, no obstante, insuficiente. Una resistencia de otro calibre parece además determinar, desde otro frente, la fatalidad de esta catástrofe, la determina, precisamente allí donde el pasado deja de nombrar una pura inflexión del presente, para anunciarse como preterición de lo sido, como pérdida, como extravío. Allí, entonces, la exigencia de lo inolvidable deja de oírse solo como exigencia de lo que voluntaria y conscientemente ha sido desplazado y reclama restitución, sino también y, antes que nada, como la exigencia de lo que “habiendo tenido lugar”, no lo tuvo nunca, sin embargo, en la esfera de la conciencia humana (...)” (Collingwood-Selby, 2009, p. 24-25)

lo no-vivido, lo no-escuchado, lo que no pudo trascender. Estas nuevas esencias que, sin embargo, perciben a las imágenes del Hain como una “delicada fibra de nuestra memoria ancestral e imaginario cosmogónico” (Asamblea Telkacher, 2020) logran construir un puente intemporal que oculta las distorsiones, las pérdidas propias del paso del tiempo y la imposibilidad de inscribir aquello que ahora se declara como inscrito por estas nuevas voces. A través de la idea de ancestralidad y cosmogonía por cierto.

Entonces, tenemos por un lado esta noción de que el patrimonio cultural inmaterial proviene de la existencia concreta de ‘culturas’ entendidas como grupos delimitados de personas que desarrollan prácticas también delimitadas y vinculadas de forma coherente y exclusiva con ese grupo. Esta definición, ampliamente aceptada y utilizada por los pueblos indígenas en la actualidad (Gupta y Ferguson, 1992; Fischer, 1999; Sahlins, 2001; Greene, 2006; Mezey, 2007; entre otros) permite la identificación de expresiones y recursos ‘culturales’ colectivos con aquellos grupos que los reclaman para sí. Asimismo, este proceso de delimitación implica que aquellas producciones históricas deben ser extraídas del desorden “cultural” e histórico en el que transitan ‘empíricamente’, para entrar en la cadena de valores históricos exclusivos de ciertos grupos. En el caso de las imágenes del Hain, estas son dispuestas dentro de un marco cultural homogéneo que, en principio, encarnaría sin distorsiones o mediaciones ajenas la esencia cultural de los Selk’nam de entonces. Constituyéndose así esta “esencia” pasada desde el presente, las imágenes además conectarían a los descendientes actuales con aquel grupo de personas que sale retratada en las fotografías de Gusinde. De manera que se nos presenta, además, el problema con la propiedad cultural de las imágenes del Hain y los Selk’nam actuales como propietarios.

Como señala Mezey (2007): “el problema de certificar cosas indígenas auténticas es que requiere certificar indígenas auténticos” (p. 12). En este sentido, anteriormente nos hemos detenido en los conflictos que de hecho existen con la “certificación” de autenticidad de los actuales descendientes Selk’nam. Lo anterior no solo ha sido relevante en la posibilidad de un reconocimiento por parte del Estado chileno, sino que es de hecho el motivo de la actual disputa que llevan ambas organizaciones (la comunidad Covadonga Ona y la Comunidad Telkacher) con respecto a la “veracidad” de la identidad Selk’nam de ciertos representantes. Desde las pruebas de ADN hasta la experiencia de conexión espiritual con los ancestros, diferentes métodos para asegurar la identidad de tal o cual persona se han sugerido por los mismos descendientes autoidentificados para probar su etnicidad, particularmente en el complejo escenario histórico de despojo territorial y separación familiar. Este problema, por cierto, no ha quedado ajeno en las discusiones populares de medios digitales, lo que es interesante.

Como revisamos antes, diversos usuarios han puesto en entredicho la potestad de las organizaciones políticas Selk’nam, particularmente de la Corporación Selk’nam Chile, para gestionar el uso correcto o incorrecto de las imágenes del Hain. Estas “sospechas” o cuestionamientos alcanzan principalmente dos dimensiones. Por un lado, la sospecha un poco más “ontológica” tiene que ver con el cuestionamiento de la pertenencia o la vinculación efectiva de las personas que realizan las declaraciones de apropiación, con el pueblo Selk’nam. O en todo caso con aquel pueblo

que fue fotografiado por Gusinde. Esto es muy claro en los comentarios que se hacen a raíz de la denuncia pública que hace la Comunidad Covadonga Ona por el caso de los Pijamas Selk'nam de Carnaval. Por ejemplo, el comentario de Sebastián Antonio León (2020) “es un *DISEÑO* que por lo demás no les pertenece PARA NADA. Con suerte tienen la ascendencia, nunca han visto los trajes originales y se sienten con el derecho de exigir y acusar ‘apropiación cultural’” apunta a una sospecha en la continuidad histórica que tendrían los descendientes (en este caso, *con suerte* descendientes) con los Selk'nam retratados en las imágenes del Hain. En este sentido, se remarca un dimensión de autenticidad de lo Selk'nam (asociada al Hain fotografiado y a los “trajes originales”) a la que los descendientes actuales no tuvieron acceso y por lo tanto, el vínculo que permitiría una posible apropiación no es verídico.

Lo mismo el caso del comentario que realiza Guillermo Silva (2020) en la misma publicación, particularmente cuando menciona que “Yo creo que vi un par de documentales en la tv sobre el exterminio de esa cultura y que ya no queda ninguno. Ahora aparecen los defensores del pueblo extinto? Los parientes en 128avo grado de un primo del pariente” y “Ojalá los dueños y diputados dejen de robarse para sí mismos algo que pertenece al mundo entero. La cultura es de todos y todos somos cultura”. En este discurso, el cuestionamiento también remite a la vinculación étnica que existiría entre “esa cultura” y los miembros de la comunidad Covadonga Ona, particularmente por la idea de la extinción cultural y el lejano parentesco que podría existir con esos Selk'nam del “documental”. Sin embargo, en un gesto contradictorio, también se indica la injusticia en la que incurren los actuales descendientes al apropiarse de la cultura Selk'nam, ya no solo porque se dude de su autenticidad, sino porque la cultura, independiente de donde venga, pertenecería a todos y no a unos cuantos grupos.

Esto último nos deja en evidencia que el problema de la aprehensión identitaria no está fuera de las discusiones cotidianas y tampoco se presenta como una necesaria obviedad para el sentido común. Ahora bien, junto con esta “sospecha ontológica” vemos la aparición de otros comentarios que cuestionan la representatividad identitario o política de las organizaciones que denuncian la apropiación cultural de las imágenes. En este sentido, su interpelación no va dirigida a la autenticidad de su identidad, sino más bien a su capacidad de representar a todo el ‘conjunto’ Selk'nam existente, siendo por cierto, Selk'nam. Esto es claro en la discusión que genera la denuncia a la persona que se viste del espíritu Halahaches en las protestas durante el estallido social por parte de la Comunidad Covadonga Ona. Por ejemplo, el interesante comentario de la usuaria Dani Rebolledo (2019) “si la persona que está en las fotos pertenece a la comunidad Selk'nam? No tiene todo el derecho de manifestarse como quiera y representar su identidad cultural?” remarca este problema. La interpelación de la usuaria tiene que ver entonces con los límites de la representatividad y el control de ciertos grupos sobre el “patrimonio cultural” o la expresión de su “cultura”. En el fondo, problematiza algunas de las consecuencias políticas que conlleva la lógica de la propiedad cultural: la autoridad, control y gestión de la cultura por parte de ciertos miembros de un “pueblo” o “comunidad” por sobre otros. En este caso, la idea de que ciertos grupos de Selk'nam son los que delimitan de qué forma deben ser tratadas las imágenes del Hain o en qué circunstancias pueden ser usadas.

En este sentido, la reflexión sobre el problema de la representatividad también implica necesariamente abordar el problema sobre los límites de la etnicidad en sí misma, pues el control y la delimitación de pautas culturales (y de aquello que correspondería o no correspondería a la identidad indígena) por parte de ciertos grupos indígenas regula, excluye o incluye la posibilidad de que existan otras indigenidades -Selk'namidades- y su inscripción dentro del conjunto cultural. Por ejemplo, la inscripción de aquellos otros Selk'nam que podrían no estar organizados políticamente, que podrían no creer en sus divinidades o que, por el contrario, creen demasiado en ellas pero no tienen antecesores genéticos (es un buen momento para recordar la denuncia hecha por la Asamblea Telkacher a la presidente de la Comunidad Covadonga Ona) o bien, de esos que tampoco pueden “responder a los estereotipos físicos que quieren poner sobre nosotros” (Yanten, 2021), también “tienen la piel más clara” (Yanten, 2021) y se autoidentifican como mestizos. En definitiva, esos que podrían encontrarse más allá o más acá, como sujetos anónimos fotografiados en el estallido social o registrados en el censo de 2017.

Este conflicto de “intransigencia cultural” es advertido por Mezey (2007, p. 4) quién asocia su ocurrencia sobre todo a cuando los colectivos se comprometen estratégica y emocionalmente con su “identidad cultural”. Este compromiso y delimitación opera en la lógica de la propiedad cultural y por tanto suele aparecer en el control de los “productos culturales”. De hecho, una de las mayores objeciones a esta lógica y a los regímenes legales que la respaldan, es que “otorga poderes a una comunidad que pueden ser ejercidos por una mayoría interna, en desmedro de grupos marginalizados dentro de las comunidades y pueblos indígenas” (Millaleo, 2019). Como hemos visto, el problema de representatividad y, finalmente, de aprehensión de la etnicidad, también lo encontramos en las recientes disputas entre las organizaciones de descendientes levantadas en la actualidad. Esta situación se enmarca, sin embargo, en un contexto mundial en donde los conflictos de este tipo son reiterados. Como sostiene Greene (2006):

El debate acerca de quién está hablando por quién en lo que se refiere a los asuntos indígenas continúa creando crisis de representación en las que los líderes, las organizaciones y los voceros indígenas se ven forzados a re/negociar su representatividad, no sólo entre ellos mismos, sino también en relación con los intereses de los actores foráneos que, por lo general, ocupan posiciones con mayor poder, recursos, influencia y prestigio. (p. 209)

Disputas de este tipo son habituales en este contexto mundializado en que, como señala Forsyth (2015) los conocimientos indígenas tradicionales y locales están siendo impactados por nuevos regímenes regulatorios, especialmente en lo que respecta a preocupaciones contemporáneas tales como la bioprospección, la apropiación indebida, la equidad en el régimen global de propiedad intelectual, las posibilidades de conocimiento e innovación local y, finalmente, como parte de los reclamos de las comunidades indígenas de todo el mundo para el reconocimiento de sus derechos humanos y derechos patrimoniales (p. 101). Lo que, por el contrario, no resulta tan evidente es que gran parte de esos conflictos son extremadamente difíciles de tratar porque, finalmente, remiten a un problema de límites, extravíos y esencias. Y su resolución mediante los discursos y sistemas

jurídicos de propiedad intelectual colectiva, que tratan a las expresiones y recursos “culturales” como objetos apropiables, contenedores de ontologías étnicas, no hace más que remarcarnos las infinitas posibilidades que existen y han existido para delimitar y percibir la diferencia étnica. Pensando, justamente, en las imágenes del Hain como parte de estas posibilidades (cuestión que hemos problematizado en capítulos anteriores).

Mientras las comunidades contemporáneas de Selk’nam en Chile han denunciado terminantemente el uso de las imágenes del Hain por parte de otros sujetos y en otros contextos no supervisados, los imaginarios sobre lo Selk’nam a través de los usos de estas imágenes proliferan como una huella infractora que se resiste al control cultural, provocando reacciones y reflexiones cotidianas que desordenan el panorama prístino y fantasioso de la coherencia cultural. Podría uno incluso preguntarse si, bajo la premisa misma de la propiedad cultural, ¿No son acaso estas reapropiaciones ‘indebidas’ y ‘descontextualizadas’ invenciones culturales en sí mismas, con su consiguiente posibilidad de ser inscritas en forma de propiedad cultural?³⁹ Sin duda esto es algo que muchos adeptos de la lógica de propiedad cultural difícilmente aceptarían.

En algunos discursos ni siquiera se concibe la posibilidad de una forma de ser Selk’nam que sea potencialmente diferente de aquel imaginario inscrito en las fotografías de Gusinde. Esto es excesivamente extraño si tenemos en cuenta que los mismos sujetos que hoy se autoidentifican como Selk’nam mantienen de hecho y naturalmente una forma de vida radicalmente diferente a la de sus ‘antecesores’. Retomemos, por ejemplo, el comentario de Nazarena (2020) sobre el uso de las imágenes del Hain en el comic Mecha Sorren Selk’nam: “no se puede utilizar el nombre de un pueblo nativo (sea cual fuere) para el uso de una historieta que avala el avance tecnológico y encima sin pedir permiso a las respectivas comunidades indígenas”. Curiosamente, en este imaginario los avances tecnológicos y los pueblos nativos no solo no van de la mano, sino que relacionarlos es ofensivo, particularmente cuando se hace una valoración positiva de la tecnología (¿ciencia? ¿modernidad?). En qué lugar se encuentran entonces los Selk’nam. En qué lugar se encuentran las imágenes. Este conservacionismo cultural que redirige las imágenes del Hain a un imaginario ecológicamente bueno, natural y silvestre, premoderno o antimoderno, es el mismo que hace hincapié en la propiedad cultural de los Selk’nam postmodernos y emerge desde esa temporalidad.

Ahora bien, como ya habíamos señalado en el primer apartado de este capítulo, es el gesto conservacionista y delimitador inscrito en las reivindicaciones indígenas contemporáneas aquello que permite su gestión nacional e internacional. En este sentido, la etnicidad o culturalidad

³⁹ Esto último nos recuerda a la interesante caracterización que hace Mezey (2007) del “Jefe Illiniwek”; mascota de un equipo deportivo de la Universidad de Illinois, Estados Unidos, que tuvo que ser retirado luego de que la Asociación Atlética Colegial Nacional (NCAA) prohibiera el uso de nombres y mascotas de nativos americanos por equipos que estuviesen bajo su jurisdicción. En la reflexión sobre la propiedad cultural, la invención cultural y los límites de la autoría del patrimonio, Mezey ha descrito al “Jefe Illiniwek” como un extraordinario híbrido cultural que mezcla “insignias tribales de las llanuras, historia tribal de Woodland, mitos y leyendas, imaginación colonial y entusiasmo deportivo” (p.3). Es decir, el “Jefe Illiniwek” actuaría como un modelo o artefacto que condensa relaciones e imaginarios sociales provenientes de cualquier otra parte antes que de alguna esencia indígena malinterpretada. Un poco como nuestras imágenes del Hain.

entendida en esos términos permite que los pueblos indígenas puedan incorporarse activamente en la política global al ser tratados por sus identidades -ahora concebidas como- históricamente particulares, pre-nacionales y globales. La misma objetivación e inscripción colonial de la indigeneidad hoy ha devenido en un interesante capital político. O como comenta Menard (2012) sobre la aparición de un dirigente iroqués, “Jefe Deskaheh”, en la Liga de Naciones en 1923: “su tocado de plumas parecía salido del museo al que lo había relegado el valor histórico de la monumentalidad colonial, y que aparecía como su pura imagen, es decir como un fetiche” (p. 8)

Asimismo, las fotografías del Hain, alguna vez inscripciones etnológicas de imaginarios étnicos concretos, hoy son entendidas por los grupos Selk’nam como una marca irrefutable de *ancestralidad*, “del sentir profundo de una cultura milenaria” (como señala la empresa Carnaval (2020) en su intento por redimirse de la denuncia hecha por la Comunidad Covadonga Ona). Esta ‘estrategia’ de apropiación antecede y sucede a la inscripción jurídica de la etnicidad, en la medida en que se hace necesaria esta delimitación para entrar en los medidores de inscripción nacional y luego, para mantenerse en el margen que otorga, pero también relega, esta misma inscripción:

Pedimos que el Estado y el Gobierno impulse con rapidez el proyecto de ley que reconoce al pueblo selknam y lo incorpore a la ley indígena, pues sólo una vez que esta sea aprobada por ambas Cámaras, podremos defendernos jurídicamente de la violencia cultural a la que seguimos sometidos. (Corporación Selk’nam Chile, 2020)

Nuestras imágenes cumplen así, una vez más, su tarea de referirnos a los conflictos étnicos del pasado, del presente y del futuro, condensando hábilmente nuestro desconcierto frente a la incertidumbre que acarrearán las relaciones sociales, la arbitrariedad de los límites que regulan nuestras categorizaciones y dirigiéndonos, una y otra vez, ahí donde no siempre queremos ver. En otras palabras, mostrándonos, a través de su mismo gesto de encubrimiento, que:

Incluso hablar de grupos, culturas y comunidades, como lo hace este ensayo y como lo hace la ley de propiedad cultural, es asumir que ya conocemos sus límites y sus interiores, quiénes cuentan como internos y externos, quiénes somos nosotros y quiénes son ellos. (Mezey, 2007, p.15)

6. Conclusiones, comentarios finales

A lo largo de la investigación, hemos descrito y comparado diferentes usos -apropiaciones, reconstrucciones y repeticiones- que se han hecho de las fotografías de los espíritus del Hain Selk’nam, tomadas en Tierra del Fuego por Martin Gusinde en 1923. En este sentido, hemos explorado distintos casos de usos que van desde el año 82’ -el paso de la *picture* (Mitchel, 2017) a la imagen en “Chilebiogeográfico” (1982)- hasta el 2021, acontecidos principalmente en Chile, aunque no exclusivamente. Así, a través del análisis de tres problemas entrelazados; el problema de la imagen, de la identidad y de la propiedad étnica, hemos podido dar cuenta de manera crítica de

los diferentes imaginarios sociales, políticos y 'étnicos' que emergen a partir del uso de estas imágenes.

En el tercer capítulo, quisimos abordar el problema de *cómo algunas imágenes no son solo imágenes*, sino que, por el contrario, se constituyen como representaciones (no representativas) cosificadas para la inscripción de diferentes conflictos y sus resoluciones simbólicas, necesarias. De esta forma, entendimos en primer lugar a las fotografías del Hain como un conjunto representativo de las imágenes étnicas y por consiguiente, como un modelo de representación de la alteridad 'étnica' por parte de discursos etnológicos a principios del S. XX. Esto nos permitió adentrarnos en su estructura votiva y deseante posteriormente replicada en diferentes usos. Así, repasamos el reiterado interés visual que existe por las formas cónicas, abstractas y feminizadas de las imágenes, entendiéndolo -el interés- como un recurso y mecanismo exotizante y subalternizante para aprehender y procesar la diferencia 'cultural' percibida en las imágenes. Estas últimas, por cierto, ya mediadas en su producción por estrategias similares, como vimos. Asimismo, las tratamos como memes y códigos que se reproducen continuamente en las relaciones y discursos sociales contemporáneos, justamente por arrastrar consigo una "promesa o amenaza" (Blackmore et al., 2020) atractiva y relevante socialmente. De esta forma, pudimos finalmente señalar que, en el paso de la *picture* a la imagen deseante y agencial, en su condición votiva, exótica y subalterna y por cierto, en su proliferación compulsiva en forma de meme, encontramos su capacidad para incluir ciertos nudos sociales problemáticos que son de alguna forma sublimados, desviados por lo tanto, hacia todas estas formas. De entre todos los problemas que se inscriben en las imágenes del Hain, el más claro y relevante para nosotros tiene que ver con la necesidad social por aprehender aquello que se nos presenta y ha presentado históricamente, a través de la visualidad, como 'étnicamente' diferente.

Así, en el cuarto capítulo describimos y problematizamos justamente las formas en que se aprehende y procesa la diferencia 'étnica' que acarrearán las imágenes del Hain y que se reformulan en cada uso. En este sentido, en el problema de la identidad nos avocamos a la identificación de diferentes casos que presentan imaginarios sobre lo Selk'nam en función de los usos de las imágenes. Revisamos aquellos discursos que instalan a las imágenes como objetos de arte primitivo, y por lo tanto, a los Selk'nam del pasado como indígenas glorificados por su sensibilidad artística y valor de escasez. Asimismo, incursionamos en los Selk'nam paganos, ancestrales, demoniacos, alienígenas y adivinadores que reducen la incertidumbre social contemporánea, condensando miedos y obsesiones. Problematizamos también la inscripción de las imágenes del Hain en la identidad nacional chilena y los imaginarios que posicionan a los Selk'nam como sustrato histórico pre-nacional o bien, como potencia cosmopolita de la humanidad, disponible para su uso y conexión. Finalmente, examinamos brevemente los procesos de agrupación y las formas de autoidentificación de los descendientes Selk'nam actuales en Argentina y Chile, con énfasis en este último país. Este apartado nos permitió dar cuenta de las formas -y las discusiones que estas conllevan- para aprehender la identidad étnica Selk'nam por parte de quienes dicen 'tenerla'. También nos abrió paso a una discusión más profunda sobre la distinción de la etnicidad a través de

la mercancía y la lógica de la propiedad cultural vinculada a las imágenes del Hain, problema central del quinto capítulo.

Finalmente, como dijimos, a lo largo del quinto capítulo nos dedicamos a discutir la relación entre mercancía, cultura, fetiche, propiedad e identidad étnica, en base al uso primeramente etnológico de las imágenes del Hain y también, considerando el tipo de valor que las fotografías tuvieron en el conjunto de personas fotografiadas (Palma, 2014), permitiéndonos, de esta forma, entenderlas como un artefacto mediador de alteridades. Junto a esto, pudimos revisar diferentes casos en donde se problematiza la propiedad de las imágenes en la actualidad y su estatus como objeto étnico. De lo anterior concluimos que las imágenes del Hain, a través de sus diferentes formas y expresiones - imágenes, factiches, memes, fetiches y etnomercancías- se han encargado de gestionar y procesar las relaciones de alteridad pasadas y contemporáneas, permitiendo a su vez la inscripción de aquellos problemas que surgen desde ese lugar. En este sentido, han propiciado la delimitación y la sujeción de aquellos límites siempre imprecisos y cambiantes, pero igualmente necesarios para el funcionamiento de las relaciones sociales. En definitiva, permiten el nombramiento y la gestión de espacios problemáticos, desordenados y singulares, de otra manera inaprehensibles.

Es importante tener en consideración que los procesos de delimitación que se inscriben en este tipo de objetos mediadores se traducen luego en prácticas comunes y regímenes políticos y jurídicos que ordenan, regulan y limitan las relaciones sociales. Esto último releva este tipo de estudios y brinda, además, futuros y posibles temas de investigación. La gestión de la diferencia cultural en países que han reconocido su pluriculturalidad e incluso su plurinacionalidad no deja de ser compleja, pues los problemas sobre los límites de la etnicidad y de las 'producciones' que se gestan en estos límites están siempre al acecho⁴⁰, particularmente en un momento histórico en el que la creación y regulación de los discursos sobre la etnicidad se ha democratizado o al menos popularizado, como revisamos en el capítulo cuatro. Curiosamente, si alguna vez las fotografías del Hain se constituyeron como modelos de representación étnica por parte de los entonces privilegiados discursos etnológicos, en la actualidad nuevamente nos conducen a diferentes modos de distinción de la etnicidad. Y no sólo a partir de su proliferación en diferentes imaginarios populares, sino que también a través de su reciente posibilidad de ser apropiadas e inscritas en los regímenes de propiedad intelectual indígena.

Por último, a modo de cierre, sería interesante volver nuevamente al tercer capítulo y retomar la pregunta con la que partimos esta investigación. Es decir, la pregunta sobre qué es lo que tienen las imágenes (qué es lo que quieren/qué es lo que queremos) del Hain, que se nos aparecen reiteradamente en escenarios e imaginarios tan diferentes, como clones colonizadores del espacio visual, mediadas y resignificadas para diferentes propósitos. Quizás, justamente en la idea de las

⁴⁰ A propósito de posibles temas de investigación y de problemas que surgen en los límites de la etnicidad y la regulación jurídica de estos, considérese la reciente derogación de dos artículos de la "Ley Pascua" en Chile (Sanhueza, 2022). Esta ley (16441) promulgada en 1966, indicaba en sus artículos 13 y 14 la rebaja de penas y la otorgación de beneficios carcelarios a condenados por delitos sexuales y contra la propiedad que fuesen nativos de la Isla de Pascua y que hubiesen cometido esos delitos en *su* territorio.

imágenes del Hain como *clones colonizadores* se oculten ciertas pistas para responder (o proponer una respuesta) a esta pregunta. Taussig (1993) ya ha planteado que la mimesis -la copia, la imitación, incluso la suplantación- se ha empleado, en realidad, como un mecanismo para producir diferencia, antes que para la reproducción de lo mismo. Esta capacidad o *deseo* por capturar la otredad desde una representación propia, sin duda nos recuerda a la mirada coleccionadora que identificamos en la producción y proliferación de las imágenes del Hain. Y es que nuestras imágenes, en tanto clones materiales, artificiales y mecánicos de los Selk'nam (que además se nos aparecen como figuras clonadas imaginariamente -o mimesis occidentales- en sus poses y corporalidades secretas, intemporales, mágicas) se siguen clonando, presentándonos una triple (o mayor) operación de clonación.

Mitchell (2017) también ha reflexionado sobre el reemplazo científico, la restauración biológica y la reproducción genética que trae la figura del clon. Los órganos y tejidos gastados pueden ser restaurados con la clonación terapéutica. A la vez, la clonación reproductiva nos entrega la inmortalidad genética y con esto, la satisfacción del deseo de medrar. Del deseo, tal vez, de inscribirnos obsesivamente *en lo otro* y de *lo otro* como inscripción de lo *nuestro*. Pero el clon también activa "las fobias más profundas sobre la mimesis, la copia y el horror del doble inesperado" (Mitchell, 2017, p. 50) y así como las mercancías pueden tomar el lugar de los vivos (y de sus supuestas expresiones, como la *cultura*), los clones también lo pueden hacer.

Los objetos, los clones y lo muertos resucitados, entonces, parecen compartir la curiosa cualidad de remitirnos, en principio, al problema sobre *lo nuestro* y *lo otro*. Asimismo, discuten los lugares que de antemano han sido fijados para ambos. En este sentido, nuestras imágenes del Hain, objetos, clones y encarnaciones de muertos vivientes, no sólo se vuelven expresiones y objetos que se encargan de significar lo otro en la sociedad contemporánea, sino que también nos señalan las operaciones que permiten su instalación en ese papel. Nos muestran, para quién bien mira, los miedos, los deseos y las intenciones que las 'resucitan' y les permiten operar. En definitiva, parecen ser como ese clon o bien, la imagen dialéctica de Walter Benjamin que W. J. T. Mitchell describe en "Qué quieren las imágenes" (2017):

El clon, entonces, nos muestra por qué las vidas de las imágenes son tan complejas y por qué la pregunta "¿qué quieren las imágenes?" nunca podrá determinarse con una respuesta inequívoca. El clon es lo que Walter Benjamín llamó "imagen dialéctica", que captura el proceso histórico en un punto muerto. Va delante de nosotros como una figura de nuestro futuro, amenaza con venir tras nosotros como una imagen de lo que podría reemplazarnos y nos retrotrae a la pregunta sobre nuestros orígenes como criaturas creadas "a imagen" de una fuerza invisible, inescrutable y creativa. (p. 50)

7. Referencias

- Aion. (s.f.). *Inicio*. <https://aion.cl/>
- Alarcón, P. (21 de octubre de 2018). Con perspectiva de género: Realizarán reinterpretación de rito Selk'nam. *El Pingüino*. <https://elpinguino.com/noticia/2018/10/21/con-perspectiva-de-genero-realizaran-reinterpretacion-de-rito-selknam>
- Almonacid, C. [Carolina Almonacid Hipp]. (2019). *Me impacta la cantidad de gente que no entiende nada. NO SON NUESTROS SÍMBOLOS, punto* [Comentario en fotografía]. Facebook. <https://www.facebook.com/corporacionelknamchile/posts/417004865862233>).
- Alvarado, M. (2001). Pose y montaje en la fotografía Mapuche. Retrato fotográfico, representación e identidad. En Alvarado, M., Mege, P. y Baez, C. (Ed.), *Mapuche. Fotografías siglos XIX y XX: Construcción y montaje de un imaginario* (13-27). Pehuén Editores.
- Alvarado, M., & Mason, P. (2005). Fuegia fashion. Fotografía, indumentaria y etnicidad. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 6, 2-18.
- Alvarado, M., & Giordano, M. (2007). Imágenes de indígenas con pasaporte abierto: Del Gran Chaco a Tierra del Fuego. *Magallania*, 35(2), 15-36.
- Alvarado, M., & Fernández, H. (2011). Una narración fundacional para una antropología filosófica chilena: Raza chilena de Nicolás Palacios. *Cinta de moebio*, (40), 47-63.
- Alvarado, M., Odone, C., Maturana, F. y Fiore, D. (2013). *Fueguinos: fotografías siglos XIX y XX. Imágenes e imaginarios del fin del mundo*. Pehuén Editores.
- Arancibia, D. [Daniel Leal Arancibia]. (2020). *Estimadas y estimados, como uno de los autores de la obra entiendo que debo hacerme cargo de las consecuencias que* [Comentario en una publicación]. Facebook. <https://www.facebook.com/corporacionelknamchile/posts/679336542962396>
- Arismendi, G. (23 de diciembre de 2020). Cinta Cósmica: La novela gráfica documental "Nosotros los Selknam". *Cinta Cósmica*. <https://www.supergeek.cl/noticias/comics/cinta-cosmica-la-novela-grafica-documental-nosotros-los-selknam/2020-12-23/175406.html>
- Asamblea General de la ONU. (2007). *Declaración de las Naciones Unidas sobre los derechos de los pueblos indígenas*. Naciones Unidas. https://www.un.org/esa/socdev/unpfii/documents/DRIPS_es.pdf
- Asamblea Telkacher. [@asamblea.telkacher]. (11 de septiembre de 2020). *Declaración Pública. La Asamblea de Jóvenes de la Comunidad Indígena Selk'nam "Covadonga Ona", junto con el Consejo de Participación Indígena* [Fotografía]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CFaUc05MCLF/?igshid=YmMyMTA2M2Y=>

- Asamblea Telkacher. [@asamblea.telkacher]. (12 de marzo de 2022). *Comunicado de Nuestra Comunidad frente a la incorrecta representación de nuestro pueblo por parte de terceros. El pueblo Selk'nam debe* [Fotografía]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CbBkeFLOLul/?igshid=YmMyMTA2M2Y=>
- Ayala, F. (2021). *Geocorporalidad y religiosidad en el metal extremo nórdico, latinoamericano y ecuatoriano: simbolismos, globalización, satanismo, paganismo y ancestralidad. Casos de estudio: Bathory (Suecia), Immortal (Noruega), Inquisition (Colombia), Sepultura (Brasil), Yana Raymi (Perú), Grimorium Verum, Vomitorium y Curare (Ecuador)* [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid]. <http://hdl.handle.net/10486/695788>
- Báez, C. (2005). Uso y abuso: La construcción del indígena fueguino en los textos escolares a través de la imagen fotográfica. *Revista Chilena de Antropología Visual*, (6), 19-33.
- Bahamonde, A. [Adriana Bahamonde Vidal] (2020). *Si alguien quiere conocer sobre alguna cultura de su país, basta que lea sobre ello, encuentro una burla el que* [Comentario en una publicación]. Facebook. <https://www.facebook.com/corporacionelknamchile/photos/a.290403775189010/648920482670669/>
- BandCamp. (1 de diciembre de 2013). *Throne of Evil – Selknam*. <https://throneofevil.bandcamp.com/track/selknam>
- Bascopé, J. (2011). Bajo tuición. Infancia y extinción en la historia de la colonización fueguina. (Sentidos coloniales II). *Corpus: Archivos virtuales de la alteridad americana*, 1(1). <https://doi.org/10.4000/corpusarchivos.975>
- Bazin, Jean. (2008). Des clous dans la Joconde. *Anacharsis*, 521-543.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Akal.
- Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. (s.f.). *Ley 19253 Establece normas sobre protección, fomento y desarrollo de los indígenas, y crea la Corporación Nacional de Desarrollo Indígena*. Ministerio de Planificación y Cooperación. Promulgada 5 de octubre de 1993. <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=30620&idParte=8639832&idVersion=2020-10-17>
- Blackmore, S., Dugatkin, L., Boyd, R., Richerson, P, y Plotkin, H. (2000). The power of memes. *Scientific american*, 283(4), 64-73.
- Bridges, L. (1948). *El último confín de la Tierra. (Uttermost Part of the Earth)*.
- Burns, K. (Productor y Guionista). (8 de febrero de 2020). *Destination Chile* (Temporada 15, Episodio 3) [Episodio de serie de televisión]. En Burns, K. (Productor ejecutivo), *Ancient Aliens*. Prometheus Entertainment.

- Cancino, J. [J Cancino Beltran]. (2020). Hola les voy a contar mi experiencia en el 99 estábamos trabajando en la construcción de la carretera Austral yo [Comentario en una publicación]. Facebook. <https://www.facebook.com/redfueguinatv/posts/3441878089208904>
- Carreño, G., y Bajas, M. (2012). La maestría de la mirada fotográfica: Entrevista a Margarita Alvarado. *Revista Chilena de Antropología Visual*, (19), 176-192.
- Carnavalonline. [@carnavalonline]. (11 de septiembre de 2020). *A continuación nuestras disculpas y declaración pública, dirigida hacia la Comunidad indígena Selk'nam Covadonga Ona y su brazo jurídico, Corporación* [Imagen]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CFAmimqHjag/?igshid=1xxqq88wivoew&fbclid=IwAR1RXdOVTi8629LUXWL0q-TvYL94HnZFwYLe2czTpJntXkkn5Wc4cCH1y1I>
- Casali, R. (2013). Relaciones interétnicas en Tierra del Fuego: el rol de la misión salesiana La Candelaria (1895-1912) en la resistencia selk'nam. *Revista de Estudios Marítimos y Sociales*, (5/6), 105-117. <http://hdl.handle.net/11336/3319>
- Casali, R. (2017). De la extinción al genocidio selk'nam: sobre Historia e historias para una expiación intelectual. Tierra del Fuego, Argentina. *A Contracorriente*, Vol. 15 (1), 60-78. <http://hdl.handle.net/11336/54593>
- Chapman, A. M. (2007). *Los Selk'nam: la vida de los onas en Tierra del Fuego*. Emecé Editores.
- Chapman, A., & Kiepja, L. (2009). Hain: Ceremonia de iniciación de los selk'nam de Tierra del Fuego: Patagonia. Pehuén.
- Chapman, A. (2017). *Hain: Ceremonia de iniciación de los Selk'nam de Tierra del Fuego*. Pehuén Editores.
- Chile Biogeográfico. (s.f.). *Historia: TÚNEL BIOGEOGRÁFICO*. <http://www.chilebiogeografico.cl/historia.html>
- Club Magallanes. (s.f.). *Historia*. <https://www.clubmagallanes.cl/el-club/historia/#:~:text=Se%20estima%20que%20el%20nombre,su%20consolidaci%C3%B3n%20deportiva%20e%20institucional>.
- Collingwood-Selby, E. (2009). *El filo fotográfico de la historia: Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*. Ediciones Metales Pesados.
- Comaroff, J. L., & Comaroff, J. (2011). *Etnicidad S.A.* (Vol. 3078). Katz Editores.
- Comiqueros. (2 de febrero de 2021). *Nosotros los Selk'nam, cómic documental de primer nivel*. <https://comiqueros.cl/nosotros-los-selknam-comic-documental-de-primer-nivel/>

-Comisionado Presidencial para Asuntos Indígenas. (2008). *Informe de la Comisión Verdad Histórica y Nuevo Trato con los Pueblos Indígenas*.

-Comisión Parlamentaria de Derechos Humanos y Pueblos Originarios (22 de enero de 2020). INFORME DE LA COMISIÓN DE DERECHOS HUMANOS Y PUEBLOS ORIGINARIOS RECAIDO EN UNA MOCION QUE MODIFICA LA LEY N° 19.253 QUE ESTABLECE NORMAS SOBRE PROTECCIÓN, FOMENTO Y DESARROLLO DE LOS INDÍGENAS, Y CREA LA CORPORACIÓN NACIONAL DE DESARROLLO INDÍGENA, CON EL FIN DE INCORPORAR AL PUEBLO SELK'NAM ENTRE LAS PRINCIPALES ETNIAS INDÍGENAS RECONOCIDAS POR EL ESTADO. BOLETÍN N° 12.862 -17. Cámara de Diputados de Chile.

-Condenado Snowboards. (25 de abril de 2017). *Finalmente ya tenemos lista nuestra nueva línea Selk'nam de Condenado Snowboard temporada 2017 edición limitada de colección. Podrás elegir entre* [Imagen adjunta] [Publicación de estado]. Facebook. <https://www.facebook.com/condenadosnowboards/photos/a.986790204745449/1308488899242243>

-Condenado Snowboards. (2 de junio de 2017). *LANZAMIENTO PRIMERA SERIE ULEN SELK'NAM En la cosmovisión Selk'nam, Ulen era un espíritu rápido y ágil como el viento visible* [Imagen adjunta] [Publicación de estado]. Facebook. <https://www.facebook.com/condenadosnowboards/posts/1349124808511985>

-Consejo de Monumentos Nacionales. (S.f.). *Selknam*. Ministerio de la Cultura, las Artes y el Patrimonio. <https://www.monumentos.gob.cl/monumentos/monumentos-publicos/selknam>

-Convención Constitucional. (19 de agosto de 2021). *Comisión de Participación y Consulta Indígena N°16 - Convención Constitucional Chile - 18/0/21* [Archivo de Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=jmHx_HeqxCI&t=1964s&ab_channel=Convenci%C3%B3nConstitucional

-Córdoba, T. [@Tamafenix]. (2022). *Ojo que el estudio en el cual ella participó es solo de relatos orales, no con muestra de ADN, ya* [Comentario en una publicación]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CbBkeFLOLul/?igshid=YmMyMTA2M2Y=>

-Córdoba, T. [@Tamafenix]. (2022). *Nosotros no le tenemos miedo al ADN* [Comentario en una publicación]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CbBkeFLOLul/?igshid=YmMyMTA2M2Y=>

-Corporación Cultural de Viña del Mar. (13 de abril de 2018). *Exposición "Aïna: una mirada al mundo Selk'nam" presenta la Antesala Viña del Mar*. <https://www.culturaviva.cl/2018/04/exposicion-aina-una-mirada-al-mundo-selknam-presenta-la-antesala-vina-del-mar/>

-Corporación Selk'nam Chile. (4 de noviembre de 2019). COMUNICADO: La comunidad indígena Selk'nam Covadonga Ona a través de la Corporación Selk'nam Chile aclara que: 1- La comunidad

- adhiera. Facebook.
<https://www.facebook.com/corporacionselknamchile/posts/417004865862233>
- Corporación Selk'nam Chile. (4 de septiembre de 2020). *Declaración Pública* [Fotografía adjunta] [Publicación de estado]. Facebook.
<https://www.facebook.com/corporacionselknamchile/photos/a.290403775189010/648920482670669/>
- Corporación Selk'nam Chile. (14 de octubre de 2020). <https://www.lun.com/Pages/NewsDetail.aspx?dt=2020-10-14...> *Como si no fuera poco todo el sufrimiento de nuestra gente desde 1886 en adelante, hoy en día seguimos* [Enlace adjunto] [Publicación de estado]. Facebook.
<https://www.facebook.com/corporacionselknamchile/posts/679336542962396>
- Corporación Selk'nam Chile. (23 de abril de 2021). <https://www.radiodelmar.cl/.../denuncia-por-usurpacion.../> [Enlace adjunto] [Publicación de estado]. Facebook.
<https://www.facebook.com/corporacionselknamchile/posts/802590207303695>
- Culturizarte. (22 de abril de 2019). *Exposición fotográfica reivindica el rol de la mujer en la cultura Selk'nam*. <https://culturizarte.cl/exposicion-fotografica-reivindica-el-rol-de-la-mujer-en-la-cultura-selknam/>
- Dean, J. (1998). *Aliens in America: Conspiracy cultures from outerspace to cyberspace*. Cornell University Press.
- De Certeau, M. (2007). *La cultura en plural*. Nueva Visión.
- Deleuze, C. y Parnet, C. (2004). *Diálogos*. Pre-textos.
- Diario Uchile. (5 de julio de 2019). *Teatro de la U. de Chile presenta Selk'nord, una performance sobre la desaparición*. <https://radio.uchile.cl/2019/07/05/teatro-de-la-u-de-chile-presenta-selknord-una-performance-sobre-la-desaparicion/>
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo editora.
- Didi-Huberman, G. (2013). *Exvoto: imagen, órgano, tiempo*. Sans Soleil Ediciones.
- Dirección de Obras Municipales. (2010). FICHA Nº 53 [Fotografía]. Catastro de Monumentos de la Ciudad de Punta Arenas (Plano Regulador Punta Arenas).
- El Mostrador Cultura. (8 octubre de 2020). Lanzamiento libro "Mecha Selk'nam: Sorren" vía online. *El Mostrador*. <https://www.elmostrador.cl/cultura/2020/10/08/lanzamiento-libro-mecha-selknam-sorren-via-online/>

- En Archipel. (2020). *SELK NORD Beautiful Alien Object A project by Alessia Luna Wyss*.
- El Sureño. (3 de diciembre de 2018). *El viernes quedó inaugurada la muestra "Aiiná"*. <https://www.soniaubilla.cl/prensa?pgid=jvom4evv-1a681900-1725-428e-b6a8-48fa27008227>
- Escobar, T. (2013). Arte indígena: el desafío de lo universal. *Revista Casa* (271), 3-18.
- Escobar, V. [Viviana Macarena Escobar Contreras]. (2020). *J Cancino Beltran wow! Mi padre igual trabajo ahí en el Lago deseado,, heavy lo que le pasó a ud!!* [Comentario en una publicación]. Facebook. <https://www.facebook.com/redfueguinatv/posts/3441878089208904>
- Escobedo, D. (4 de octubre de 2016). *Álvaro Lillo, bajista de la banda satánica Watain: "Al diablo siempre lo he visto como un genio"*. The Clinic. <https://www.theclinic.cl/2016/10/04/alvaro-lillo-bajista-de-la-banda-satanica-watain-al-diablo-siempre-lo-he-visto-como-un-genio/>
- Evans-Pritchard, E. (1977). *Los Nuer*. Anagrama.
- Fajardo, M. (20 de octubre de 2014). Con obra sobre la cultura Selkman chilenos resultan premiados en festival internacional de iluminación en Moscú. *El Mostrador*. <https://www.elmostrador.cl/cultura/2014/10/20/con-obra-sobre-la-cultura-selkman-chilenos-resultan-premiados-en-festival-internacional-de-iluminacion-en-moscu/>
- Farías, J. y Urrutia, A. (2019). Rito extinto: recolonización neovanguardista de Tierra del Fuego. *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.77240>
- Fernández, D. (4 de mayo del 2017). "Hain, interpretación de un rito", rescata el patrimonio inmaterial selknam con mirada artística. *La Prensa Austral*. <https://archivo.laprensaaustral.cl/cronica/hain-interpretacion-de-un-rito-rescata-el-patrimonio-inmaterial-selknam-con-mirada-artistica/>
- Fintdaz. (2020). *SELK NORD / SOON: BEAUTIFULL ALIEN OBJECT*. <https://fintdaz.cl/selk-nord-soon-beautifull-alien-object/>
- Fiore, D. (2004a). Fotografía y pintura corporal en Tierra del Fuego: un encuentro de subjetividades. *V Congreso Chileno de Antropología*. Colegio de Antropólogos de Chile AG.
- Fiore, D. (2004b). Piel roja en el confín del mundo. La valoración de las pinturas corporales en los registros histórico-etnográficos sobre aborígenes de Tierra del Fuego. *Magallania*, 32, 29-52.
- Fiore, D. (2005). Pinturas corporales en el fin del mundo: una introducción al arte visual Selk'nam y Yamana. *Chungará*, 37(2), 109-127.
- Fiore, D. y Varela, M. (2013). Excavando fotos: arqueología de la cultura material y las prácticas sociales de los pueblos fueguinos. En Alvarado, M., Odone, C., Maturana, F. y Fiore, D. (Ed.), *Fueguinos. Fotografías Siglos XIX y XX* (61-73). Pehuén Editores.

- Fischer, E. (1999). Cultural logic and Maya identity: Rethinking Constructivism and essentialism. *Current Anthropology*, 40.
- Forsyth, M. (2015). Making Room for Magic in Intellectual Property Policy. En Drahos, P., Ghidini, G. y Ullrich, H. (Ed.), *Kritika: Essays on Intellectual Property* (1:84–113). Edward Elgar.
- Gallardo, C. R. (1910). *Tierra del Fuego: Los Onas*. Cabaut y cia.
- Geisse, C. (2018). *Pobres diablos*. Emecé Editores.
- Granholm, K. (2011). “Sons of Northern Darkness”: Heathen Influences in Black Metal and Neofolk Music. *Numen*, 58(4), 514-544.
- Greene, S. (2006). ¿Pueblos indígenas SA? La cultura como política y propiedad en la bioprospección farmacéutica. *Revista Colombiana de Antropología*, 42, 179-221.
- Guerrero Rodríguez, C. (2019). *El rol del discurso reivindicativo en Comunidades Selk'nam como mecanismo de rescritura de la verdad en Chile y Argentina: (1995-2019)* [Tesis de Pregrado, Universidad de Chile]. Repositorio académico de la Universidad de Chile <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/175455>
- Gupta, A. y Ferguson, J. (1992). Beyond “culture”: Space, identity, and the politics of difference. *Cultural Anthropology*, 7.
- Gusinde, M. (1982). *Los indios de Tierra del Fuego (Vol. 1)*. Centro Argentino de Etnología Americana, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.
- Gutiérrez, M. (8 de marzo de 2020). La trama de cómo se formó Selknam, el primer equipo chileno de rugby profesional que hizo historia en la Súper Liga Americana. *Emol*. <https://www.emol.com/noticias/Deportes/2020/03/05/978742/Selknam-Penarol-Rugby.html>
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Cátedra.
- Hernández, V. (10 de diciembre del 2017). El recuerdo de la Revista “Impactos”. *La Prensa Austral*. <https://archivo.laprensaaustral.cl/cronica/el-recuerdo-de-la-revista-impactos/>
- Instituto Nacional de Asuntos Indígenas. (24 de mayo de 2012). *Resolución Nº 115/2012*. <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/resoluci%C3%B3n-115-2012-197896/texto>
- Jolly, M. (2014). Futures, Past or Foregone? Horizons and Rifts in Conversations about Climate Change in Oceania. *Paper for Workshop on Pacific Futures: Past and Present*. University of Otago, 18–21.
- Kluge, A. (2008). *Noticias de la Antigüedad ideológica: Marx/Eisenstein/«El capital»*.

- Knight, P. (2001). ILOVEYOU: Viruses, paranoia, and the environment of risk. *The Sociological Review*, 48(2), 17-30.
- Kymlicka, W. (2003). Multicultural states and intercultural citizens. *Theory and research in education*, 1(2), 147-169.
- La Casa Encendida. (20 de septiembre de 2018). *Programa 2. Cantos del Hain*. <https://www.lacasaencendida.es/cine/programa-2-cantos-hain-9066>
- Laclau, E. (2003). *Misticismo, retórica y política*. Fondo de Cultura Económica.
- Laclau, E. (2012). *La razón populista*. Fondo de Cultura Económica.
- La Prensa Austral. (29 de enero de 2017). *Cuerpos pintados reinterpretan el rito del Hain*. <https://archivo.laprensaaustral.cl/espectaculos/cuerpos-pintados-reinterpretan-el-rito-del-hain/>
- Larraín, C. (13 de mayo de 2019). *Sonia Ubilla Entrevista Radio Polar* [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=INLaU_DCe7o
- Latour, B. (2007). *Nunca fuimos modernos*. Siglo XXI.
- León, S. [Sebastián Antonio León] (2020). *Es un DISEÑO que por lo demás no les pertenece PARA NADA. Con suerte tienen la ascendencia, nunca han visto* [Comentario en una publicación]. Facebook. <https://www.facebook.com/corporacionelknamchile/photos/a.290403775189010/648920482670669/>
- Lepe, N. (6 de noviembre de 2019). Los “Avengers chilenos”: el grupo de manifestantes que se ha transformado en el “rostro” de las marchas tras el estallido social. *Publimetro*. <https://www.publimetro.cl/cl/social/2019/11/06/avengers-chilenos-personajes-destacado-marchas-nalcaman-pareman-baila-pikachu-corre-dinosaurio.html>
- Mannoni, O. (1990). *La otra escena. Claves de lo imaginario*. Amorrortu.
- Marx, K. (1984). *El capital*. Ediciones Orbis, S.A.
- Massota, C. (2011). La colección de sombras: Fotografías siglos XIX XXI. En Alvarado, M y Möller, C. (Ed.), *Memoria Visual e Imaginarios. Fotografías de pueblos originarios. Siglos XIX – XXI* (13-20). Pehuén Editores.
- Matura, F. (2007). Fotografía fueguina y antropología regional (1895 – 1931). Una mirada desde la Antropología Visual. En Alvarado, M., Odone, C., Maturana, F. y Fiore, D. (Ed.), *Fueguinos. Fotografías Siglos XIX y XX* (49-60). Pehuén Editores.

- Medio a Medio. (21 de abril de 2021). *NUEVA DENUNCIA POR USURPACIÓN CULTURAL SELK'NAM INVOLUCRA A EQUIPO DE RUGBY Y MARCA DEPORTIVA*. <https://www.agenciadenoticias.org/nueva-denuncia-por-usurpacion-cultural-selknam-involucra-a-equipo-de-rugby-y-marca-deportiva/>
- Meldi, D. (2001). *Tarot: La Historia, el Simbolismo y el Juego*. El Ateneo.
- Menard, A. (2005). Monumentos Neoclásicos y Miméticos. Selknam Posmodernos y Metonímicos. Animitas Barrocas y Afirmativas. En Matthey, E. (Ed.), *La Resurrección de los Muertos* (33-37). Editorial Perro Negro.
- Menard, A. (2011). Archivo y reducto: sobre la inscripción de lo mapuche en Chile y Argentina. *AIBR: Revista de antropología iberoamericana*, 6(3), 315-339.
- Menard, A. (2012). El culto moderno a los indígenas (o el retorno de los indios espirituales). *Malestar y destinos del malestar*.
- Menard, A. (2017). El exterminio como patrimonio. *Revista Chilena de Antropología*, (36), 335-343.
- Metal Eye Witness. (9 de octubre de 2020). *Live Chat 5 - Parte I: Entrevista con Alvaro Lillo (Xalpen, Watain, Undercroft, Execrator)* [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=yRISPK80BFU&list=LL&index=3&t=688s&ab_channel=MetalEyeWitness
- Mezey, N. (2007). The paradoxes of cultural property. *Colum. L. Rev.*, 107.
- McWilliams, J. (2015). "Dark epistemology: An assessment of philosophical trends in the black metal music of Mayhem". *Metal Music Studies*. 1(1), 25-38.
- Millaleo, S. (2019). Recursos genéticos y pueblos Indígenas: la tesis de la propiedad cultural indígena frente al dominio público. *Acta bioethica*, 25(1), 51-61. <https://dx.doi.org/10.4067/S1726-569X2019000100051>
- Ministerio de Bienes Nacionales. (2022). *BIEN NACIONAL PROTEGIDO. Cerro Unita. Gigante de Tarapacá*. <http://patrimonio.bienes.cl/patrimonio/cerro-unita/>
- Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio del Gobierno de Chile. (20 de octubre de 2014). *Creadores chilenos ganan premio del público en Festival Circle of Light en Moscú*. <https://www.cultura.gob.cl/eventos-actividades/creadores-chilenos-ganan-premio-del-publico-en-festival-circle-of-light-en-moscu/>
- Ministerio de Justicia y Derechos Humanos. (s.f.). *COMUNIDADES ABORÍGENES LEY N° 23.302*. Información Legislativa. <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/20000-24999/23790/texact.htm>

- Mitchell, W. J. T. (2017). *¿Qué quieren las imágenes?: Una crítica de la cultura visual*. Sans Soleil Ediciones.
- Monomito. (2021). *Nosotros*. <http://www.monomito.cl/nosotros/>
- Montesinos, E. (10 de diciembre de 2019). Nicolás Valdebenito, un fotógrafo de primera línea. *El Desconcierto*. <https://www.eldesconcierto.cl/tipos-moviles/2019/12/10/nicolas-valdebenito-un-fotografo-de-primera-linea.html>
- Moraga Pinda, C. (2018). *Viejos actores, nuevas relaciones, nuevas prácticas. El niño del cerro El Plomo en el Museo Nacional de Historia Natural* [Tesis de Magister, Universidad de Chile]. Repositorio académico de la Universidad de Chile. <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/170443>
- Moruno, D. M., & Pérez, B. P. (2007). Víctor contra Frankenstein: Una visión de lo Monstruoso en el Mito del Moderno Prometeo. *Bajo palabra. Revista de filosofía*, (2), 81-90.
- Municipalidad de Puerto Montt. (7 de diciembre de 2011). *Exposición "Selk'nam, símbolo de una historia no aprendida?"*. <https://www.puertomontt.cl/2011/12/07/exposicion-%E2%80%9Cselk%E2%80%99nam-simbolo-de-una-historia-no-aprendida%E2%80%9D/>
- Muñoz, A. [@_anmuga_]. (2022). *25 millones fue el valor que se adjudicó la Universidad de Magallanes; para el estudio antropológico y solo escuchó relatos* [Comentario en una publicación]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CbBkeFLOLul/?igshid=YmMyMTA2M2Y=>
- Muñoz, A. [@_anmuga_]. (2022). *Hubiese sido tan simple la investigación con un examen de ADN* [Comentario en una publicación]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CbBkeFLOLul/?igshid=YmMyMTA2M2Y=>
- Muñoz, A. [@_anmuga_]. (2022). *Tengo muy presente el momento del cual hablas..ese momento de nuestra oración un legado ancestral y en plena oratoria Nancy* [Comentario en una publicación]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CbBkeFLOLul/?igshid=YmMyMTA2M2Y=>
- Museo Chileno de Arte Precolombino. (1987). *Hombres del Sur*. Edición Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Museo Chileno de Arte Precolombino. (1997). *Rostrros de Chile Precolombino*. Edición Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Museo Chileno de Arte Precolombino. (s.f.). *PUBLICACIONES EN PDF*. <http://precolombino.cl/biblioteca/hombres-del-sur/>
- Museo Nacional de Historia Natural Chile. (29 de junio de 2012). *MNHN reabre sus puertas*. <https://www.mnhn.gob.cl/noticias/mnhn-reabre-sus-puertas>

- Museo Nacional de Historia Natural Chile. (2021). *Exposición Chile Biogeográfico*. <https://www.mnhn.gob.cl/cartelera/exposicion-chile-biogeografico>
- Nazarena, E. [Emilia Nazarena]. (2020). *Se van al carajo ni un respeto además el conflicto no está en no tener "conocimiento del contenido" ya que* [Comentario en una publicación]. Facebook. <https://www.facebook.com/corporacionselknamchile/posts/679336542962396>
- Nicoletti, M. A. (2008). *Indígenas y misioneros en la Patagonia: Huellas de los Salesianos en la cultura y en la religiosidad de los pueblos originarios*. Continente.
- Nosowitz, D. (2015). Why Every Horror Film of the 1980s Was Built on "Indian Burial Grounds". *Atlas Obscura*, 22.
- Olson, B. (2008). *I am the black wizards: multiplicity, mysticism and identity in black metal music and culture* [Tesis de Magíster, Universidad Bowling Green State]. http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=bgsu1206132032
- Orden 2580 de 2021 [Consejo de Monumentos Nacionales de Chile]. Por la cual se responde solicitud en el marco de la Ley No 20.285 de Acceso a la Información Pública sobre financiamiento y autoría del MP al Espíritu Selknam, ubicado en la comuna de Punta Arenas, Región de Magallanes y de la Antártica Chilena. 11 de junio de 2021.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (2003). *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Biblioteca digital Unesco. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540_spa
- Ossom. (23 de marzo de 2021). *UMBRO SE ESTRENA COMO NUEVO SPONSOR OFICIAL DE SELKNAM, EQUIPO QUE REPRESENTA A CHILE EN LA SÚPER LIGA AMERICANA DE RUGBY*. <https://ossom.cl/umbro-se-estrena-como-nuevo-sponsor-oficial-de-selknam-equipo-que-representa-a-chile-en-la-super-liga-americana-de-rugby/>
- Palacios, N. (1904). *Raza chilena*. G. Schäfer.
- Palma, M. (2014). *Fotografías de Martin Gusinde en Tierra del Fuego (1919-1924): la imagen material y receptiva*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Pardo, P. (30 de noviembre de 2015). Siaskel: "No es necesario basarse en culturas del otro lado del mundo". *Cuarto Infierno*. <https://cuartoinfierno.cl/2015/11/30/siaskel-no-es-necesario-basarse-en-culturas-del-otro-lado-del-mundo/>
- Paz, O. (2014). *Arenas movedizas*. Fondo de Cultura Económica.
- Pietz, W. (2010). El problema del fetiche I. *Revista El espectro rojo* (1), 86-95.
- Pinardi, S. (2005). La escritura, escena del pensamiento. *Apuntes Filosóficos*, 26 (2005): 77-95

- Premagallania. (23 de abril de 2019). Exposición "El Regreso de Kreeh". <http://premagallania.cl/index.php/2019/04/23/exposicion-el-regreso-de-kreeh/>
- Radio del Mar. (21 de abril de 2021). *Denuncia por usurpación cultural Selk'am involucra a equipo de rugby y marca deportiva*. <https://www.radiodelmar.cl/2021/04/denuncia-por-usurpacion-cultural-selkam-involucra-a-equipo-de-rugby-y-marca-deportiva/>
- Raitt, J. (1980). The "Vagina Dentata" and the "Immaculatus Uterus Divini Fontis". *Journal of the American Academy of Religion*, 48(3), 415-431.
- Rebolledo, D. [Dani Rebolledo]. (2019). *Y si la persona que está en las fotos pertenece a la comunidad Selk'nam? No tiene todo el derecho de* [Comentario en fotografía]. Facebook. <https://www.facebook.com/corporacionelknamchile/posts/417004865862233>
- RedFueguina TV. (3 de agosto de 2020). #Selknam #HistoryChannel #PueblosOriginarios #AlienigenasAncestrales #tierradelfuego Presentamos extracto del programa Alienígenas Ancestrales del reconocido canal History Channel , el cual dedico [Video adjunto] [Publicación de estado]. Facebook. <https://www.facebook.com/redfueguinatv/posts/3441878089208904>
- Reid, J. (2018). Reclaiming possession: A critique of the discourse of dispossession in indigenous studies. *On Culture*, 5.
- Reinoso, R. [Rodrigo Reinoso Cendoya]. (2019). *Las personas piensan que disfrazarse de un espíritu y tirar piedras es lícito, pues no lo es. La pregunta es* [Comentario en fotografía]. Facebook. <https://www.facebook.com/corporacionelknamchile/posts/417004865862233>.
- Rockerio Rock & Metal Webzine. (25 de octubre de 2016). AUSTRAL NOS PRESENTA EL NUEVO SINGLE «KLOKETEN». <https://www.rockerio.cl/austral-nos-presenta-nuevo-single-kloketen/>.
- Rockerio Rock & Metal Webzine. (15 de marzo de 2017). VIDEO DESTACADO: AUSTRAL – 'KLOKETEN'. <http://www.rockerio.cl/video-destacado-austral-kloketen/>.
- Rugby Chile. (4 de marzo de 2021). *Se cierra un ciclo: la nueva indumentaria de Cóndores y Selknam sería Umbro*. <https://www.rugbychile.cl/2021/03/04/se-cierra-un-ciclo-la-nueva-indumentaria-de-condores-y-selknam-seria-umbro/>
- Sahlins, M. (2001). Dos o tres cosas que sé sobre el concepto de cultura. *Revista colombiana de antropología*, 37, 290-327.
- Sanhueza, A. (5 de abril de 2022). TC deroga dos normas de la Ley Pascua: "Un privilegio no justificable". *Pauta*. <https://www.pauta.cl/nacional/tribunal-constitucional-ley-pascua-norma-derogacion-discriminacion-mujeres>

- Santoro, P. (2004). La deriva de la sospecha: conspiraciones, ovnis y riesgo. *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, (9), 0.
- Sciscione, A. (2010). Goatsteps behind my steps...: Black metal and ritual renewal. *Hideous Gnosis Black Metal Theory Symposium 1* (pp.171-177). Creative Commons.
- Segers, G. (12 de diciembre de 2016). INTERVIEW: CÉSAR GODOY FROM TEMAUKEL. *Echoes And Dust*. <https://echoesanddust.com/2016/12/cesar-godoy-from-temaukel/>
- Selk'n. (2021). *MAGNESERA ESCALADA SELK'N MODELO TNU NEGRO Los Selk'nam*. <https://www.selkn.cl/collections/primeras-capas/products/magnesera-escalada-selkn-modelo-tanu-negro>
- Scarfó, P. [Paulina Scarfó]. (2019). *Siempre habrá quien querrá usar en su favor cualquier práctica, rito, creencia, símbolos, espíritus... No lo encuentro ni razonable ni* [Comentario en fotografía]. Facebook. <https://www.facebook.com/corporacionelknamchile/posts/417004865862233>).
- Shakespeare, S. (2010). The Light that Illuminates Itself, the Dark that Soils Itself: Blackened Notes from Schelling's Underground. *Hideous Gnosis Black Metal Theory Symposium 1* (pp. 5-22). Creative Commons.
- Sid, A. [Ana Karina Sid Cárcamo]. (2019). *Muy de acuerdo. La religión de alguien no es de interpretación libre para otros* [Comentario en fotografía]. Facebook. <https://www.facebook.com/corporacionelknamchile/posts/417004865862233>).
- Silva, G. [Guillermo Silva] (2020). *Nada que decir. En este país todos son dueños de algo. Se habla de exterminio y genocidio cultural? Propiedad de* [Comentario en una publicación]. Facebook. <https://www.facebook.com/corporacionelknamchile/photos/a.290403775189010/648920482670669/>
- Sur54.com. (11 de enero de 2019). *"Ainá: Una mirada al mundo Selk'nam": La muestra de la artista Sonia Ubilla llegó a Ushuaia*. <http://www.sur54.com/ana-una-mirada-al-mundo-selknam-la-muestra-de-la-artista-sonia-ubilla-llego-a-ushuaia>
- Suvin, D. y López, F. (1984). *Metamorfosis de la ciencia ficción: sobre la poética y la historia de un género literario*. Fondo de Cultura Económica.
- Taussig, M. (1993). *Mimesis and alterity: An alternative history of the senses*. Routledge.
- Tinieblas Zine. [Tinieblas Magazine]. (27 de noviembre de 2017). Tinieblas Zine - Cuarto Capítulo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=xrW05FKzXAQ&ab_channel=TinieblasMagazine

- Tocornal, C., Odone, M., Moreno, M., Segovia, C., Malvestitti, M., Domínguez, L., Núñez, A., Prieto, A., Bahamondes, G., Cubillos, L., Muñoz, A., Gallardo, V., Muñoz A y Olivares, F. (2022). *Estudio de Caracterización Antropológica del Pueblo Selknam en la actual Provincia de Tierra del Fuego, Región de Magallanes y Antártica Chilena*. Universidad Católica Silva Henríquez, Universidad de Magallanes y Ministerio de Desarrollo Social y Familia. https://asuntosindigenas.ministeriodesarrollosocial.gob.cl/storage/docs/EstudioCaracterizacion_Antropologica_PuebloSelknam_enlaactualProvinciadeTierradelFuego.pdf
- Trujillo, P. [Pablo Trujillo Novoa]. (2019). *Arriban los que luchan de la forma que sea, El uso de una imagen es también una forma de representar* [Comentario en fotografía]. Facebook. <https://www.facebook.com/corporacionselknamchile/posts/417004865862233>
- Turner, B. (2017). The anthropology of property. En Graziadei, M. y Smith, L. (Ed.), *Comparative Property Law*. Edward Elgar.
- Uribe, A. (1999). *Los ataúdes / Las erratas*. Beuvedráis editores.
- Valent, M. (2014). Un lugar para las imágenes: El cuerpo como enunciación en la obra Selknam (yo/el otro). *Revista Estúdio*, 5.
- Vallejos, S. (14 de octubre de 2020). Selknams pilotan robots en cómic chileno. *Las Últimas Noticias*. https://www.lun.com/Pages/NewsDetail.aspx?dt=2020-10-14&SupplementId=0&BodyID=0&PaginaId=29&r=w&fbclid=IwAR3dHkMgyUr91sKcyfAB1Y4dChVp_nEZ9R8S-vrwlOauNLJHhpO2S5F7Snbs
- Vladimir, F. y Eibert, P. (2017). *Cantos del Hain*. <https://www.federicovladimir.com/following/federicovladimir.com/CANTOS-DEL-HAIN>
- Watermill Center. (s.f.). *Sebastián Escalona & Josefina Dagorret. Work*. <https://www.watermillcenter.org/sebastian-escalona-josefina-dagorret/#2>
- Westbay, B. [Bryan B. Westbay]. (2019). *Este tipo de situaciones deberían ser vistas como integración y no una falta de respeto. Por otra parte, esto también* [Comentario en fotografía]. Facebook. <https://www.facebook.com/corporacionselknamchile/posts/417004865862233>
- Wichaleo, P. [Pilkil Wichaleo] (2020). *Hay que pertenecer a un pueblo originario para saber qué se siente que tú cultura sea así de manoseada por* [Comentario en una publicación]. Facebook. <https://www.facebook.com/corporacionselknamchile/photos/a.290403775189010/648920482670669/>
- Yaccar, M. (30 de septiembre de 2010). *PLASTICA › JUAN CARLOS ROMERO INAUGURA HOY LA MUESTRA SELK'NAM (YO/EL OTRO). Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/6-19432-2010-09-30.html>

-Yanten, K. [@Keyuk_yanten]. (2022). *Es conocida dentro de las plataformas indígenas y no es que se auto identifique selk'nam, esq no lo es y* [Comentario en una publicación]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CbBkeFLOLul/?igshid=YmMyMTA2M2Y=>

-Yanten, K. [@Keyuk_yanten]. (2022). *Su abuelo Pedro Vargas es de Puerto Montt, sin vínculo con TDF, su mentira la hace ganar notoriedad, vende una* [Comentario en una publicación]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CbBkeFLOLul/?igshid=YmMyMTA2M2Y=>

-Yúdice, G. (2006). El recurso de la cultura. *Usos de la cultura en la era global*, 34.

8. Referencias de las imágenes

-Arismendi, G. (23 de diciembre de 2020). *Cinta Cósmica: La novela gráfica documental "Nosotros los Selknam"* [Archivo de Video]. Cinta Cósmica. <https://www.supergeek.cl/noticias/comics/cinta-cosmica-la-novela-grafica-documental-nosotros-los-selknam/2020-12-23/175406.html>

-Austral. [Austral]. (16 de febrero de 2017). *Kloketen* [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=XTrzDW8pkYM&ab_channel=AUSTRAL

-Celtry. (2020). *Sudadera Selknam hombre* [Fotografía]. <https://www.celtry.cl/sudadera-selknam-hombre>

-Celtry. (2020). *Camiseta SELKNAM corte recto* [Fotografía]. <https://www.celtry.cl/camiseta-selknam-corte-recto>

-Celtry. (2020). *Short juego Selknam* [Fotografía]. <https://www.celtry.cl/short-juego-selknam>

-Celtry. (2020). *Camiseta SELKNAM corte recto Visita* [Fotografía]. <https://www.celtry.cl/camiseta-selknam-corte-recto-local-2>

-Celtry. (2020). *Short juego Selknam Rojo* [Fotografía]. <https://www.celtry.cl/short-juego-selknam-rojo>

-Chapman, A. (2017). *Hain: Ceremonia de iniciación de los Selk'nam de Tierra del Fuego*. Pehuén Editores.

-Club Magallanes. (9 de marzo de 2020). *CAMISETA, HOMENAJE A LOS SELK'NAM, SE LLENA DE ELOGIOS* [Fotografía]. <https://www.clubmagallanes.cl/camiseta-homenaje-a-los-selknam-se-llena-de-elogios/>

- Comiqueros. (2 de febrero de 2021). *Nosotros los Selk'nam, cómic documental de primer nivel* [Ilustración]. <https://comiqueros.cl/nosotros-los-selknam-comic-documental-de-primer-nivel/>
- Consejo de Monumentos Nacionales de Chile. (s.f.). AL ESPÍRITU SELKNAM [Fotografía]. <https://www.monumentos.gob.cl/monumentos/monumentos-publicos/espiritu-selknam>
- Contreras, C. [Claudia Contreras Artista]. (8 de noviembre de 2015). *SERIE SELKNAM [yo el otro] 2010 Juan Carlos Romero ARTISTAS DEL SUR, Muestra colectiva* [Fotografía]. Facebook. <https://www.facebook.com/296527550479687/photos/a.757288294403608/757294727736298>
- Corporación Selk'nam Chile. (4 de noviembre de 2019). *COMUNICADO: La comunidad indígena Selk'nam Covadonga Ona a través de la Corporación Selk'nam Chile aclara que: 1- La comunidad adhiere* [Fotografía]. Facebook. <https://www.facebook.com/corporacionelknamchile/posts/417004865862233>
- Dagorret, Josefina. (2017). *Rito extinto* [Fotografía]. <https://josefinadagorret.com/Rito-Extinto>
- Dirección de Obras Municipales. (2010). *FICHA Nº 53* [Fotografía]. Catastro de Monumentos de la Ciudad de Punta Arenas (Plano Regulador Punta Arenas).
- FIC Santiago - Transmisión Día 1. (10 de octubre de 2020). *LANZAMIENTO MECHA SELKNAM SORREN, V.1 SOBREVIVE* [Archivo de video]. <https://arcanoiv.cl/lanzamiento-meca-selknam-sorren-v-1-sobrevive/>
- Gusinde, M. (1923). *Dos Koshménk, Hain de 1923* [Fotografía]. Memoria Chilena. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-74859.html>
- Gusinde, M. (1951). *Hombres primitivos en la Tierra del Fuego: de investigador a compañero de tribu* [Fotografía]. Escuela de Estudios Hispano-Americanos.
- History Latinoamérica. (23 de julio de 2020). *ALIENÍGENAS ANCESTRALES – Misterios antiguos y modernos* [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=zslv0C37CAE&list=LL&index=1>
- Kпыр Света/The Circle of Light. (12 de octubre de 2014). *Delight Lab (Chile). Art Vision Classic 2014* [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=7zakMbxZ5s&ab_channel=RomanOlegovichCheRomanOlegovichChe
- Laftrache. [Tepoztli Achtocaxtillanoc]. (13 de junio de 2014). *El clamor Selknam* [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=U8XgimC6kEE&ab_channel=TepoztliAchtocaxtillanocTepoztliAchtocaxtillanoc

- Meridion. [Meridion] (15 de enero de 2021). *Austral Strength* [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=HfsMUJ-d38&ab_channel=Meridion-TemaMeridion-Tema
- Monomito. (2021). *Mensajera Negra Selknam* [Fotografía]. <http://www.monomito.cl/producto/mensajera-negra-selknam/>
- Montesinos, E. (10 de diciembre de 2019). Nicolás Valdebenito, un fotógrafo de primera línea [Fotografía]. *El Desconcierto*. <https://www.eldesconcierto.cl/tipos-moviles/2019/12/10/nicolas-valdebenito-un-fotografo-de-primera-linea.html>
- Moraga Pinda, C. (2018). *Viejos actores, nuevas relaciones, nuevas prácticas. El niño del cerro El Plomo en el Museo Nacional de Historia Natural* [Tesis de Magister, Universidad de Chile] [Fotografía]. Repositorio académico de la Universidad de Chile. <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/170443>
- Museo chileno de arte precolombino. (1997). *Rostros de Chile Precolombino* [Fotografía].
- Nicoletta, Laura. (2018). *El regreso de Kreeh* [Fotografía]. <http://www.lauranicoletta.com/>
- Okón, H. (2012). *Tres espíritus del hain, fotografiados por Martin Gusinde en 1923*. *Anthropos Institute* [Fotografía]. Este País. <https://archivo.estepais.com/site/2012/espíritus-en-la-nieve/>
- Página 7. (5 septiembre de 2020). *Acusan a marca nacional de apropiación cultural: vende trajes "inspirados" en los Selknam* [Fotografía]. <https://www.pagina7.cl/notas/redes-sociales/2020/09/05/acusan-a-marca-nacional-de-apropiacion-cultural-vende-trajes-inspirados-en-la-cultura-selknam.shtml>
- Palma, M. (2014). *Fotografías de Martin Gusinde en Tierra del Fuego (1919-1924): la imagen material y receptiva* [Fotografía]. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Pinterest. (s.f.). *Condenado Snowboard* [Imagen]. <https://www.pinterest.cl/condenadosnowboard/condenado-snowboards/>
- Pupa Studio Creativo. (23 de marzo de 2017). *"HAIN, interpretación de un rito" - Video Arte* [Archivo de video]. Vimeo. (<https://vimeo.com/209795933>).
- Romero, J. (2010). *Serie Selknam (yo /el otro) II* [Fotografía].
- Romero, J. (2010). *Serie Selknam (yo /el otro) IV* [Fotografía].
- Romero, J. (2010). *Serie Selknam (yo /el otro) V* [Fotografía].
- Romero, J. (2010). *Serie Selknam (yo /el otro) VII* [Fotografía].

-Schneider, R. [Rubén Alejandro Schneider Weisser]. (19 de noviembre de 2011). *SELK'NAM: UNA HISTORIA NO APRENDIDA..? mi nueva serie en exposición en la Casa del Arte Diego Rivera* [Fotografía]. Facebook. <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.2969570438069&type=3>

-Selk'n. (2021). *MAGNESERA ESCALADA SELK'N MODELO TNU NEGRO* [Fotografía]. <https://www.selkn.cl/collections/primeras-capas/products/magnesera-escalada-selkn-modelo-tanu-negro>

-Siaskel. [Tepoztli Achtocaxtillanoc]. (23 de febrero de 2015). *Hechuknhaiyin Yecna Shuaken Chima* [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=gyCqKamnSsk&t=134s&ab_channel=TepoztliAchtocaxtillanoc

-Siaskel. [Signal Rex]. (16 de septiembre de 2016). *Hechuknhaiyin Yecna Shuaken Chima [Haruwen Airen 2016]* [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=pc6Gx6gq6vw&ab_channel=SignalRexSignalRex

-Tarot.selknam. [@tarot.selknam]. (24 de febrero de 2021). *El arcano xv es la oscuridad que yace en nuestro interior, que mientras la ignoramos, nos manipula sin darnos cuenta* [Fotografía]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CLrp6UKMWxA/>

-Tarot.selknam. [@tarot.selknam]. (26 de febrero de 2021). *El mago, el primer arcano. El poder en tus manos creadoras Fue una carta particularmente interesante porque nos permitió la* [Fotografía]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CLxL7yxszTJ/>


-Tarot.selknam. [@tarot.selknam]. (4 de marzo de 2021). *El enamorado. No es el hombre que aparece en medio de dos mujeres. Es la figura angelical que corona toda* [Fotografía]. <https://www.instagram.com/p/CMAH8MAnJDN/>

-Tarot.selknam. [@tarot.selknam]. (6 de marzo de 2021). *Arcano xii el colgado Es quien mira el mundo al revés Lo que era arriba es abajo Con esta mirada* [Fotografía]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CMFFUZQHoMA/>

-Tarot.selknam. [@tarot.selknam]. (11 de marzo de 2021). *El nómada* [Fotografía]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CMS6LGDHOLV/>

-Tarot.selknam. [@tarot.selknam]. (29 de abril de 2021). ~~🌿🌿🌿~~ *Hoy es un gran hito para nosotros. Estamos felices de contarles que hoy y mañana haremos las primeras entregas* [Fotografía]. Instagram. https://www.instagram.com/p/CORUpDEn_VY/

-Tarot.selknam. [@tarot.selknam]. (10 de mayo de 2021). *Amigas y amigos. ~~🌿🌿🌿~~ Con esta publicación hacemos inicio oficial a la venta de Tarot Selk'nam. ~~🌿🌿🌿~~ El tarot corresponde* [Fotografía]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/COtgc3VH0o-/>

- Tarot.selknam. [@tarot.selknam]. (11 de mayo de 2021). *Carta de la semana: El mundo*.  *El equilibrio logrado por las cuatro figuras de las esquinas permite el nacimiento de* [Fotografía]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CO9JB8CH9Wn/>
- Temaukel. [César Godoy]. (2 de octubre de 2016). *Wintek Official Video* [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=a1n4GWTvBmA&ab_channel=CesarGodoy
- Throne of Evil. [Tepoztli Achtocaxtillanoc]. (11 de febrero de 2014). *Selknam* [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=tGbYqbeH0Vc&ab_channel=TepoztliAchtocaxtillanocTepoztliAchtocaxtillanoc
- Tripadvisor. (2016). Plaza Selknam [Fotografía]. https://www.tripadvisor.cl/Attraction_Review-g1488698-d10050219-Reviews-Plaza_Selk_namPorvenir_Tierra_del_Fuego.html#/media-atf/10050219/178777554:p/?albumid=-160&type=0&category=-160
- Tripadvisor. (2018). Plaza Selknam [Fotografía]. https://www.tripadvisor.cl/Attraction_Review-g1488698-d10050219-Reviews-Plaza_Selk_nam-Porvenir_Tierra_del_Fuego.html#/media-atf/10050219/332555370:p/?albumid=-160&type=0&category=-160
- Tripadvisor. (2017). Plaza Selknam [Fotografía]. https://www.tripadvisor.cl/Attraction_Review-g1488698-d10050219-Reviews-Plaza_Selk_nam-Porvenir_Tierra_del_Fuego.html#/media-atf/10050219/294184617:p/?albumid=-160&type=0&category=-160
- Tripadvisor. (2016). Plaza Selknam [Fotografía]. https://www.tripadvisor.cl/Attraction_Review-g1488698-d10050219-Reviews-Plaza_Selk_nam-Porvenir_Tierra_del_Fuego.html#/media-atf/10050219/216424073:p/?albumid=-160&type=0&category=-160
- Ubilla, S. (2017). *Esculturas* [Fotografía]. <https://www.soniaubilla.cl/galeria>
- Umbro. (2021). *CAMISETA OFICIAL SELKNAM RUGBY LOCAL UMBRO HOMBRE NEGRO* [Fotografía]. Coliseum. <https://www.coliseumstore.cl/camiseta-oficial-selknam-rugby-local-umbro-hombre-rugby-negro-96277u-uns/p>
- Umbro. (2021). *CAMISETA OFICIAL SELKNAM RUGBY VISITA UMBRO HOMBRE BLANCO* [Fotografía]. Coliseum. <https://www.coliseumstore.cl/camiseta-oficial-selknam-rugby-visita-umbro-hombre-rugby-blanco-96283u-uns/p>
- Virno, P. (2005). *Cuando el verbo se hace carne. Lenguaje y naturaleza humanas*. Traficantes de Sueños.
- Vladimir, F. y Esbert, P. (2017). *Cantos del Hain* [Archivo de video]. <https://vimeo.com/241846232>

-Vladimir, F. y Esbert, P. (2017). *Cantos del Hain* [Archivo de video].
<https://www.federicovladimir.com/following/federicovladimir.com/CANTOS-DEL-HAIN>

-Wyss, A. (2018). *Beautiful Alien Object. Projet Selk'Nord* [Fotografía]. En Archipel.
<https://enarchipel.org/es/selknord/>

-Xalpen. [Xalpen Cult]. (26 de abril de 2020). *Among the Pillars of Death (Han On Outeken Chesk)*
LYRIC VIDEO [Archivo de video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=tQ1xNsNJ1n8&ab_channel=XalpenCult