



Cuadernos del CILHA n 40 – 2024 | publicación continua

ISSN 1515-6125 | EISSN 1852-9615

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha>

CC BY-NC 4.0 international

Recibido: 15/10/23 - Aprobado: 07/02/24 | pp. 1 - 13

 <https://doi.org/10.48162/rev.34.079>

# Fragmento, memoria y escritura: *Museo de la Bruma* de Galo Ghigliotto

## ***Fragment, Memory and Writing: Museo de la Bruma by Galo Ghigliotto***

**Federico Cabrera**

 <http://orcid.org/0000-0002-0821-9977>

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Universidad Nacional de San Juan

 [federicodavidcabrera@gmail.com](mailto:federicodavidcabrera@gmail.com)

Argentina

**Resumen:** Este artículo se propone analizar la configuración metafórica de la fragmentariedad en la novela *Museo de la Bruma* (2019), del escritor chileno Galo Ghigliotto desde una perspectiva teórica y metodológica que atiende al cruce entre prácticas literarias y discursos sociales. La hipótesis sostiene que la figura de la fragmentariedad (textual y simbólica) entrelaza temporalidades y territorialidades diversas, que aluden a la escritura en sí misma como un dispositivo político y a la construcción de las memorias colectivas sobre las que se sostiene la idea de nación. De acuerdo con lo señalado, el análisis se presenta en dos grandes apartados referidos a la fragmentariedad de las historias que se cuentan y a la fragmentariedad de la trama narrativa. Por último, se apuntan una serie de reflexiones acerca del diálogo entre memoria, escritura e imaginación poética.

**Palabras clave:** Galo Ghigliotto, fragmento, memoria colectiva, escritura, archivo.

**Abstract:** This article analyzes the metaphorical configuration of fragmentation in the novel *Museo de la Bruma* (2019) by the Chilean writer Galo Ghigliotto from the intersection between literary practices and social discourses. The hypothesis maintains that the notion of fragment interweaves diverse temporalities and territorialities that allude to writing as a political device and to the construction of collective memories on which the idea of nation is sustained. The analysis is presented in two large sections referring to the fragmentation of the story and the fragmentation of the narrative plot. Finally, a series of reflections are noted about the dialogue between memory, writing and poetic imagination.

**Key words:** Galo Ghigliotto, fragment, collective memory, writing, archive.



## Introducción

En este artículo propongo una lectura de la novela *Museo de la Bruma* (2019) del escritor chileno Galo Ghigliotto<sup>1</sup>, a partir de la pregunta por la dimensión metafórica de la fragmentariedad, figura que se manifiesta tanto en la forma como en el contenido del texto. En líneas generales, la hipótesis sostiene que esta metáfora entrelaza temporalidades y territorialidades diversas que aluden a la escritura en sí misma como un dispositivo político, por un lado, y a la construcción de las memorias colectivas sobre las que se sostiene la idea de nación, por otro.

En términos de su composición, la novela propone un desplazamiento de la noción tradicional de narrador y de la diégesis a través de un discurso que simula reproducir la curaduría de una muestra conmemorativa del Museo de la Bruma, un emplazamiento imaginario que fue construido en Tierra del Fuego luego de la Segunda Guerra Mundial y que funcionó hasta que fue destruido por un misterioso incendio en el año 2014. De esta manera, cada uno de los pasajes apela a la descripción con el fin de mostrar, a través de la escritura, estas piezas a quienes se desplazan por los pasillos de la muestra (o por las páginas del texto). En este entramado textual se yuxtaponen las memorias de la colonización magallánica en el sur de Chile, la historia de los exmilitares nazis que se refugiaron en la Patagonia luego de su derrota en la Segunda Guerra Mundial y las huellas del campo de concentración en la Isla de Dawson durante la dictadura militar encabezada por Augusto Pinochet (1973-1990). En este sentido, la novela puede ser pensada como una forma de arte conceptual (Gabrieloni, 2020) que, por medio de la exploración lúdica de sus formas expresivas, introduce imágenes que rompen con las formaciones ideológicas sobre las que se sostienen los discursos historiográficos oficiales y reconstruyen una genealogía dispersa de la impunidad y el terror.

Es importante destacar que me sitúo desde una perspectiva teórica y metodológica que atiende especialmente a los aportes de Mijaíl Bajtín (1989; 1995) y Raymond Williams (2009) para pensar los cruces entre literatura y discursos sociales. Esto supone una conceptualización de lo literario como una práctica social e ideológicamente orientada, que participa activamente en un proceso de transmisión y reelaboración de memorias y modos de imaginar aquello que afecta a lo común (Cabrera, 2022, p. 43).

---

<sup>1</sup> Galo Ghigliotto (Valdivia, Chile, 1977) es escritor, traductor, ingeniero agrónomo y magíster en literatura latinoamericana y chilena. Dirige el sello editorial Cuneta y la Furia del Libro. Hasta el momento, ha publicado los poemarios *Valdivia* (2006), *Bonnie&Clyde* (2007), *Aeropuerto* (2009), *Monosúper* (2016), el libro de cuentos *A cada rato el fin del mundo* (2013) y las novelas *Matar al mandinga* (2016) y *Museo de la Bruma* (2019).



A partir de esta definición inicial, en el recorrido analítico de este artículo resulta fundamental atender a los vínculos entre escritura y memorias colectivas como zonas de intersección que hacen a la dimensión política de *Museo de la Bruma* (Ghigliotto, 2019). En efecto, al hablar de memorias colectivas me refiero a un sentido activo respecto de una experiencia pasada que se recupera y se resignifica a la luz de las tensiones del presente (Jelin, 2017, p. 15). En consecuencia, la interrogación acerca de las memorias se presenta como un territorio múltiple, diverso e inestable, que introduce distintos interrogantes respecto de los valores y representaciones que hacen al modo en que entendemos nuestro presente (Jelin, 2010, p. 12). Asimismo, desde un posicionamiento que advierte la connivencia entre neoliberalismo e impunidad respecto de los crímenes cometidos por la Dictadura militar en Chile (1973-1990), Nelly Richard (2017) sostiene que la memoria es aquello que se resiste a ingresar dentro de la lengua del consenso y que, desde ese afuera, insiste en la pregunta por los cuerpos y las huellas de la violencia sobre la que se edifica el orden político contemporáneo (p. 11).

Por otra parte, desde el campo de la teoría poscolonial, Edward Said (2018) advierte que el poder de narrar o construir historias adquiere especial relevancia dentro del proyecto imperialista por cuanto a través de la producción de relatos (o de su olvido) se transmiten modos de ser en comunidad, que pueden construir u obstaculizar sueños de emancipación:

[...] el poder de narrar, o de impedir que otros relatos se formen y emerjan en su lugar, es muy importante para la cultura y para el imperialismo, y constituye uno de los principales vínculos entre ambos. Más importante aún: los grandes relatos de emancipación e ilustración movilizaron a los pueblos en el mundo colonial para alzarse contra la sujeción del imperio y desprenderse de ella (Said, 2018, p. 15).

Desde este mismo horizonte crítico, Homi Bhabha (2010) sostiene que la nación, como una forma de elaboración cultural, constituye un medio narrativo que “[...] mantiene a la cultura en su posición más productiva, como una fuerza para subordinar, fracturar, difundir o reproducir, en igual medida que [para] producir, crear, imponer o guiar” (p. 14). Así, los relatos, en tanto práctica de lenguaje, ponen de manifiesto su dimensión performativa, puesto que, a través de la ilación de sus argumentos, se construye un horizonte de posibilidad para sujetos e identificaciones múltiples capaces de vulnerar las dicotomías fundantes del orden moderno colonial.

En relación con los objetivos específicos de este trabajo, el diálogo entre el campo de las memorias colectivas y el de la crítica poscolonial resulta especialmente interesante para pensar la propuesta estética y política de Galo Ghigliotto debido a que la novela se presenta como una intervención singular dentro de una serie de narrativas sobre la región patagónica que hacen hincapié en la violencia de la colonización y en las huellas del terrorismo de Estado. Por un lado, esta singularidad se manifiesta a través de una práctica de escritura que disputa un espacio de representación para cuerpos y formas de vida que han sido sistemáticamente violentadas por el relato fundacional de la nación chilena. Por otro lado, esto se expresa por medio de un ejercicio de memoria que insiste en la conexión de lo disperso y que lee en los restos la continuidad de una violencia estructural. Desde un punto de vista similar, María Fernanda Libro y María José Sabo (2021) incluyen *Museo*

de la Bruma dentro de una colección de escrituras argentino-chilenas<sup>2</sup> que, a través de un ordenamiento temporal heterogéneo y contrapuesto, ponen en crisis la tradición de un sistema de representaciones que identifica culturalmente a los pueblos indígenas como otro radical de la nación (Libro y Sabo, 2021, p. 1). Esperanza Bravo Bustos (2020), además, advierte en la novela un gesto que rompe con los patrones de la historiografía tradicional, que privilegia el discurso de la “extinción de los pueblos originarios” por sobre la idea de genocidio. En este sentido, “el museo y su curatoría hacen patente una historia de crímenes e impunidad que se repite una y otra vez en Tierra del Fuego, escrita con tinta roja de sangre” (Bravo Bustos, 2020, p. 63).

En virtud de los argumentos esbozados hasta el momento, el análisis se organiza en dos grandes apartados que se refieren a la fragmentariedad de las historias que se cuentan y a la fragmentariedad de la trama narrativa. Por último, se presentan una serie de reflexiones acerca del diálogo entre escritura, memoria e imaginación poética.

### Del lado de la historia

Silvia Casini (2007) sostiene que, desde el momento en que la expedición de Fernando de Magallanes tomó contacto con el territorio patagónico en 1520, este espacio quedó marcado en el discurso de la modernidad occidental como una alteridad peligrosa y desolada (p. 11). En diálogo con *Orientalismo* de Edward Said (2008), la autora entiende que este gesto fundacional ha dado lugar a un “patagonialismo”, es decir una red de representaciones discursivas que caracteriza de manera homogénea a la región patagónica en relación con prácticas imperiales que insisten en una visión del sujeto americano como un salvaje que necesita ser civilizado y del espacio como una inmensidad imposible de ser habitada (Casini, 2007, p. 22)<sup>3</sup>. Desde una perspectiva similar, al analizar la propuesta curricular del Ministerio de Educación de Chile en la contemporaneidad, Esperanza Bravo Bustos (2020) advierte una serie de construcciones de sentido que recuperan la mitología y la religiosidad de los pueblos originarios pero que, sin embargo, dejan fuera de la discusión el rol del Estado en lo que se refiere al genocidio al que fueron sometidos (Bravo Bustos, 2020, p. 38). En palabras de la autora, esto ha dado lugar a “[...] un relato que define una identidad nacional mestiza, producto de la unión de culturas europeas e indígenas, que deja fuera lo complejo y violento del proceso colonizador y las consecuencias que aquel proceso ha traído hasta el día de hoy” (Bravo Bustos, 2020, p. 38).

---

<sup>2</sup> Esta colección de lecturas se agrupa en torno a dos conceptos. En primer lugar, constituyen un “corpus huinca” para referir a un conjunto de textos en los que los escritores asumen su no pertenencia a las comunidades indígenas como punto de partida: *¿Mapuche terrorista?, el contra-relato del enemigo interno* (2019) de Dani Zelko, *Siempre es difícil volver a casa* (2001) de María Moreno y *Museo de la Bruma* (2019) de Galo Ghigliotto. En segundo lugar, se refieren a un corpus de “escritura mapuche contemporánea”, en la que incluyen el ensayo “El idioma silenciado” (2010) y el poema “Esperando a Inakayal” (2001) de Liliana Ancalao y poemas del libro *Reducciones* (2012) de Jaime Huénun.

<sup>3</sup> El corpus de lectura que propone Casini incluye, en un primer momento, una serie de “textos fundadores” entre los que resuenan las cartas y las crónicas de viaje de Antonio Pigafetta, Thomas Falkner, John Byron, Charles Darwin, Robert Fitz Roy, Auguste Guinnard, George Musters y Lucas Bridge. En un segundo momento, analiza una serie de novelas y cuentos del siglo XX de escritores argentinos y chilenos que reconstruyen en clave ficcional el espacio patagónico: *Patagonia Express* de Luis Sepúlveda, *Final de novela en la Patagonia* de Mempo Giardinelli, *La tierra del fuego* de Sylvia Iparraguirre, *El corazón a contraluz* de Patricio Manns, *Papá botas altas* de David Aracena, *Caminos y rastrilladas borrosas* y *Memorias de un carrero patagónico* de Asencio Abejón.



En el caso específico de *Museo de la Bruma*, se propone una interrogación múltiple sobre los modos en que la región patagónica ha sido representada históricamente y sobre las violencias y silencios a partir de los que se han configurado los discursos oficiales de la nación. En un primer acercamiento al texto, esto se manifiesta a través de una singular estructuración de la materia verbal que apela a la institucionalidad del museo y propone una reelaboración del discurso curatorial como un trabajo de rememoración.

En efecto, al comienzo del libro se presenta un “panel” en el que un narrador en primera persona del plural con una identidad indefinida comenta brevemente la historia del Museo de la Bruma, un emplazamiento construido en Tierra del Fuego luego de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), que fue destruido por un misterioso incendio en 2014. No obstante, frente a ese infortunio, el narrador afirma que se han podido recuperar algunas piezas y documentos que se integran en una nueva serie con el fin de homenajear la memoria del museo. Así, a partir de la fragmentariedad que supone este archivo, el diseño de la novela se califica como una “[...] exhibición parcial, acaso fantasmagórica, que pretende recuperar el aura de la muestra original del Museo de la Bruma” (Ghigliotto, 2019, p. 9).

Esta muestra se inicia con un cartel que da la bienvenida a todas aquellas “[...] personas interesadas en la historia y las circunstancias que forjaron nuestra querida Tierra del Fuego, germen de la República y base constituyente del Cono Sur” (Ghigliotto, 2019, p. 11). De acuerdo con la serie de elementos que son concatenados en esta presentación, la novela pone de relieve la dimensión fundante del discurso museístico como relato constitutivo de la nación imaginada (Urizar Olate, 2012, p. 211). De esta manera, se comprende la importancia de la muestra como forma de recomponer una memoria colectiva.

En las dos páginas que siguen se incluye un mapa de Tierra del Fuego y una descripción de las tres grandes salas que comprenden el museo: Popper, Rauff y Chatwin-Mallard. En relación con la imagen del mapa, llama especialmente la atención que se traza una especie de equivalencia entre las salas y el territorio. Esta operación da cuenta de un trabajo semiológico que lee el territorio en clave de “[...] temporalidades yuxtapuestas, acumuladas, sedimentadas, que no se dejan secuenciar por una narración como principio ordenador [...]” (Giorgi, 2022, p.30).

La primera de estas salas conmemora la figura de Julio Popper<sup>4</sup>, colono rumano que se asentó en Tierra del Fuego a fines del siglo XIX. De acuerdo con la descripción, dentro de esta sala se encuentran elementos de la Patagonia continental e insular que remiten a los antiguos habitantes de la región (los selk’nam, aónikenk y kawésqar) y a las primeras familias de colonos y empresarios que “[...] marcaron el destino regional” (Ghigliotto, 2019, p. 13). La segunda sala toma su nombre

---

<sup>4</sup> Julio Popper (Rumania, 1853 – Argentina, 1893) fue un ingeniero en minas que recorrió diversos países durante la segunda mitad del siglo XIX hasta que se instaló definitivamente en Argentina, en 1885. Estando en este país, participó de diversas campañas exploradoras que buscaban oro en la Isla Grande de Tierra del Fuego. En el marco de estas expediciones y del proceso de ampliación de las estancias ganaderas de la región, Popper participa también del genocidio de los antiguos habitantes de la isla. Parte de esta matanza quedó registrada en un álbum fotográfico que el propio Popper regaló al presidente argentino en el período 1886-1890, Miguel Juárez Celman. Finalmente, falleció en las Ciudad de Buenos Aires en circunstancias que no han sido esclarecidas del todo.

de Standartenführer Walter Rauff<sup>5</sup>, que –a pesar de haber sido un comandante del ejército nazi y, luego, un colaborador de la Dirección de Inteligencia durante la Dictadura Militar de Augusto Pinochet– solamente es denominado como “[...] ciudadano de Magallanes” (Ghigliotto, 2019, p. 13). En esta sala se conservan elementos referidos a la historia de vida de este personaje junto con testimonios y registros de personas que compartieron su estancia en la Patagonia. La última sala homenajea a dos escritores: Bruce Chatwin<sup>6</sup>, “[...] fabulador, explorador y mitógrafo británico, acaso el mayor promotor del ensueño patagónico [...]” (Ghigliotto, 2019, p. 13), y Alain-Paul Mallard<sup>7</sup>, “[...] investigador de lo extraño, viajero del mundo, coleccionista de rarezas” (Ghigliotto, 2019, p. 13). Dentro de esta sala se incluye una colección de piezas que entrelazan diversos episodios, imágenes y ritos que dan cuenta de las huellas del accionar de Popper y de Rauff en la región.

De esta manera, a través de la red de referencias que supone cada uno de estos nombres, la novela despliega una serie de episodios e imágenes que recuperan diversos episodios de la historia chilena desde fines del siglo XIX hasta comienzos del siglo XXI a partir de los restos y fragmentos de cuerpos y territorios diezmados por una lógica de construcción de poder que se sostiene sobre la base de impunidad, extractivismo, segregación y explotación por razones vinculadas con la religión, la raza, el género o la clase.

Así, en el recorrido de esta colección se presentan de manera recurrente diversas imágenes de amputación de cuerpos e, incluso, se exhiben algunos de estos restos como trofeo de una guerra en contra de las comunidades indígenas. Dentro de algunos de los pasajes incluidos en la sala Popper, cráneos, pieles, orejas y prepucios son despojados de cualquier forma de humanidad y reducidos a objetos de colección e, incluso, llegan a ser considerados como un tipo particular de alimento. Esto se manifiesta, por ejemplo, en la “Pieza N°255” en la que se muestran los huesos calcinados de un niño selk’nam, acompañados por el relato del coronel Daniel Cruz Martínez, uno de los jefes de la Sociedad Explotadora de la Tierra del Fuego<sup>8</sup>, en el que transmite la historia de

---

<sup>5</sup> Standartenführer Walter Rauff (Alemania, 1906 - Chile, 1984) fue un comandante del ejército nazi responsable de la muerte de cientos de miles de personas en cámaras de gas. Luego de la Segunda Guerra Mundial, se refugió en Italia (1946-1948), Siria (1948-1949), Argentina (1949-1955), Ecuador (1955-1958) y, finalmente, Chile (1958-1984). Instalado en la región de Punta Arenas, se dedicó al comercio y la ganadería. Se desempeñó, además, como colaborador de la Dirección de Inteligencia Nacional durante la dictadura militar de Augusto Pinochet (1973-1990). En este marco, participó en el diseño del campo de concentración “Río Chico” en la Isla de Dawson y se encargó de torturar prisioneros políticos en Punta Arenas, en el Estadio Nacional y en Colonia Dignidad. A pesar de los diversos intentos del gobierno Alemán, no pudo ser extraditado ni encarcelado debido a que dentro del sistema de leyes vigente en Chile en ese momento los delitos de lesa humanidad prescribían a los 15 años.

<sup>6</sup> Bruce Chatwin (Inglaterra, 1940-1989) se destacó como periodista y escritor. Entre los temas de sus escritos se destacan la construcción de perfiles y el relato de sus viajes a distintos países del mundo como Australia, Argelia, Argentina y China. A mediados de la década de 1970 se instaló durante unos meses en la Patagonia argentina. Como resultado de esa experiencia publicó en 1977 el libro *En la Patagonia*.

<sup>7</sup> Alain-Paul Mallard (México, 1970) es escritor, coleccionista, fotógrafo, cineasta y dibujante. Ha escrito *Evocación de Matthias Stimmerberg* (1995), *El don de errar* (2009) y *Nahui versus Atl* (2015). En su filmografía destacan las películas *Evidences* (2002) y *L'adoption* (2004).

<sup>8</sup> La Sociedad Explotadora de la Tierra del Fuego (SETF) fue fundada en 1893 y se disolvió en 1973. Llegó a ser la empresa ganadera más grande de toda la región patagónica.



un explorador que, junto con su comitiva, asesinó y cocinó a un niño ona de entre 8 y 11 años (Ghigliotto, 2019, p. 77).

Por otra parte, a lo largo de estas páginas es posible encontrar diversos catálogos que recuperan la memoria de los muertos pertenecientes a poblaciones indígenas en la Misión Salesiana de San Rafael (Isla de Dawson)<sup>9</sup> (Ghigliotto, 2019, p. 302) y los nombres tanto de las víctimas de la Tragedia Obrera del Río Baker (1906)<sup>10</sup>, “[...] víctimas de la avaricia de una Sociedad de opulentos” (Ghigliotto, 2019, p. 169), como de los empresarios responsables de la “Patagonia trágica”, “[...] lucha protagonizada por los trabajadores anarcosindicalistas en rebelión en el Territorio Nacional de Santa Cruz, en la Patagonia argentina, entre 1920 y 1921” (Ghigliotto, 2019, p. 214).

En esta novela, además, convergen diversos pasajes que aluden al Holocausto por medio de relatos que reconstruyen el accionar del Walter Rauch en las cámaras de gas y su colaboración con el aparato represivo de la dictadura militar. Precisamente, entre las piezas del museo se incluye un fragmento de una receta de gas sarín entregada por Rauch a Eugenio Berríos, bioquímico chileno colaborador de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) (Ghigliotto, 2019, p. 207).

Teniendo en cuenta lo señalado es posible afirmar que, por medio de la yuxtaposición de escenarios y temporalidades diferentes, la novela configura una cronotopía<sup>11</sup> compleja que llama la atención acerca de la continuidad de las tramas coloniales y de la violencia sobre la que se sostiene el relato de la unidad nacional. Asimismo, la idea de memoria como temporalidad no sellada (Richard, 2017, p. 13) se configura como el significante que atraviesa todo el texto.

Al respecto, considero especialmente importante realizar dos puntualizaciones teóricas antes de finalizar este apartado. En primer lugar, la noción de “museo” –que en esta novela es evocada tanto desde el título como desde el formato de la escritura– entraña una práctica política y epistémica que supone la selección, clasificación y puesta en valor de determinados objetos en relación con un relato que busca cohesionar una representación colectiva articulada a través de un tema o una problemática. En particular, los “museos nacionales” se constituyen como “[...] espacios de representación depositarios de la memoria oficial de una nación, [que] contienen los componentes básicos seleccionados para definir la identidad/memoria de un pueblo” (Urizar Olate, 2012, p. 212). Desde esta perspectiva, entiendo que la propuesta estética y política de *Museo de la Bruma* (Ghigliotto, 2019) consiste en explorar lúdicamente el concepto de “museo” e incluir dentro de su relato aquellas memorias que han sido tradicionalmente silenciadas dentro del relato oficial de la nación. Esto da lugar a una compleja operación historiográfica que reivindica “aquellos secretos, censuras, olvidos y silencios que constituyen la memoria subterránea [...]”

---

<sup>9</sup> La Misión Salesiana de San Rafael fue fundada en 1889 por el sacerdote italiano José Fagnano. Entre 1891 y 1911 la Misión se encargó de evangelizar y cuidar a integrantes de los pueblos originarios en el marco del genocidio indígena en la Patagonia argentino-chilena.

<sup>10</sup> En septiembre de 2005, la Compañía Explotadora del Río Baker contrató a 209 obreros en Chiloé para un trabajo temporal que consistía en abrir senderos en la selva sobre los terrenos que el gobierno chileno había cedido a la empresa. Una vez instalados en el terreno, los obreros fueron abandonados por la empresa. Al cabo de ocho meses, 60 obreros fallecieron a causa de la escasa alimentación y de las malas condiciones de higiene y vivienda y quienes sobrevivieron fueron rescatados por un barco de vapor.

<sup>11</sup> Me refiero a la noción de “cronotopo” en el sentido que le otorga Mijaíl Bajtín (1989) para referir “[...] la conexión esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (p. 237).

(Bravo Bustos, 2020, p. 43) y disputa un espacio de representación para aquellos cuerpos y experiencias que han sido excluidos de la comunidad imaginada (Anderson, 2013, p. 23). En segundo lugar, es importante señalar que la novela se configura principalmente como una ficción de archivo (González Echevarría, 2011, p. 32) que no solo exhibe los materiales a través de los que se reconstruye una historia compleja, sino que, además, en el mismo proceso de constitución y puesta en discurso de ese archivo, se dirimen las principales operaciones ideológicas del texto. Siguiendo con esta línea de razonamiento conviene recordar, junto con Jacques Derrida (1995), que el trabajo de archivo supone un ejercicio de reconstrucción hermenéutica de un relato para la posteridad. En este sentido, el archivo entraña una operación de poder que “[...] guarda letra muerta, letra que dice de vidas que fueron, cuya retención organiza y da sentido a cuerpos y documentos” (González Echevarría, 2011, p. 10). Desde la intersección de estas variables, la propuesta de *Museo de la Bruma* (Ghigliotto, 2019) se significa como un dispositivo simbólico que, simulando la praxis discursiva del museo como institución fundacional del imaginario nacional, expande su repertorio de experiencias y saberes a la vez que introduce la pregunta por los cuerpos y los territorios que han sido sistemáticamente vulnerados por la historia.

### Del lado de la escritura

*Museo de la Bruma* (Ghigliotto, 2019) es una novela que explora la idea de archivo no solo a través de una experimentación estructural que reelabora la forma del guion curatorial, sino también a través de una escritura que rompe con la noción tradicional de diégesis y con la linealidad temporal. Al igual que el archivo, el lenguaje de la novela recupera voces del pasado, reúne formas discursivas heterogéneas (cartas, crónicas, testimonios, actas de juicios, registros médicos, documentos históricos, canciones y fragmentos de novelas o cuentos, entre otros) y se articula sobre una lógica textual que hace del fragmento y la elipsis su motivo principal.

La novela, en tanto guion curatorial, se sostiene a través de la descripción de los materiales que contienen su archivo como principal operación que permite restituir una imagen para quienes recorren estas páginas (o los pasillos del museo)<sup>12</sup>. Como en un juego de espejos, la escritura del texto se manifiesta como una forma de exhibición a través del lenguaje en sí mismo. No obstante, esta exhibición no se manifiesta a la manera de una reproducción del objeto, sino que “[...] implica interpretaciones parciales dependiendo del lugar que ocupa en la obra” (Bravo Bustos, 2020, p. 77). Teniendo en cuenta lo señalado, a continuación, me focalizo en el análisis de la dimensión simbólica que adquiere la colocación de tres pasajes dentro del diseño curatorial de la novela.

---

<sup>12</sup> En contraste con el predominio de la descripción, el libro incluye escasos registros fotográficos o ilustraciones: El mapa de titulado “Colección del Museo de la Bruma” (Ghigliotto, 2019, p. 12), “Pieza N°98. Un atleta fueguino (1887)” (p. 31), “Pieza N°102. Niños músicos de la Misión de San Rafael, Isla Dawson, circa 1892” (p. 32), “Pieza N°99. Sumario sobre vejámenes inferidos a indígenas [sic] de Tierra del Fuego, diciembre de 1895” (p. 41), “Pieza N°705. Conversación en Dawson, circa 1892” (p. 52), “Pieza N°95. Pata de palo de María Behety Chapital (1848-1908), esposa de José Menéndez” (p. 142), “Pieza N°708. Las secretarias de Stubenrauch, circa 1892” (p. 151), “Pieza N°25. Ángela Loij Martín Gusinde (1923)” (p. 172), “Pieza N°53. Los jueces que condenaron a Popper (1893)” (p. 186), “Pieza N°74. Covadonga Ona en casa del cónsul Stubenrauch, 2 de septiembre de 1895” (p. 201), “Pieza N°163. Niños selk’nam esquilando ovejas en Estancia Pogromo circa 1886” (p. 301) y “Pieza N° 101. Defunciones de indios en Misión San Rafael, según rango etario” (p. 302).





En primer lugar, la muestra se inicia con la “exhibición” de la “Pieza N°231. Escena pampeana, anónimo (1973)”, ubicada en la sala Chatwin-Mallard. De acuerdo con la descripción, se trata de un cuadro pintado al óleo sobre tela en la que se retrata un “paisaje típico de Tierra del Fuego” (Ghigliotto, 2019, p. 17): un cielo ancho y claro, la estepa interminable con sus cercos divisorios, guanacos y chulengos en el centro de la escena, un grupo de aves en el margen izquierdo que se mantienen expectantes ante el vuelo de un grupo de aves rapaces y en el extremo derecho aparece un zorro de cola roja devorando a un cordero pequeño. A partir de este último elemento descripto, el pasaje se cierra de la siguiente manera: “Ningún ser vivo de los que rodean al zorro y al cordero parece percatarse del sanguinolento festín, y todos continúan con sus actividades con total naturalidad” (Ghigliotto, 2019, p. 17). En un primer acercamiento, llama la atención cómo, a través del uso de calificación “sanguinolento festín” y del matiz dubitativo de la construcción verbal “parece percatarse”, la descripción evidencia una evaluación negativa respecto de la escena que pretende reproducir. Pero, además, es posible identificar una concatenación de indicios (el año 1973 que marca el comienzo de la Dictadura Militar) y símbolos (el zorro, el cordero, la sangre) que sugieren una interpretación de la escena en clave alegórica como representación del terrorismo de Estado y del silencio (y, en algunos casos, complicidad) de la sociedad civil respecto de aquello que acontece.

Por otra parte, la muestra se cierra con la “Pieza N°156. Fragmento correspondiente a la resolución del juicio Vejaciones...”. Para comprender la relevancia de la colocación de esta pieza al cierre de la novela es importante atender a algunos datos contextuales que se presentan a lo largo del texto. En efecto, de acuerdo con lo que se declara en la “Pieza N°99. Sumario sobre vejámenes inferidos a indígenas de Tierra del Fuego, diciembre de 1895”, o bien:

[...] en un desesperado intento por detener la serie de atropellos a los que se veían enfrentados los indígenas de Tierra del Fuego, una parte de la población de Punta Arenas solicitó una investigación, que fue llevada a cabo por el juez local Waldo Seguel entre 1896 y 1904 (Ghigliotto, 2019, p. 41).

Durante este proceso judicial, se recopilaron distintos testimonios de trabajadores de las principales estancias de la región, pero luego fueron desestimados debido a la falta de pruebas. Los testimonios indígenas, a su vez, fueron excluidos por la supuesta carencia de intérpretes. Como consecuencia de esto, el tribunal absolvió a los estancieros acusados. Precisamente, el fragmento con el que se cierra la muestra reproduce un escrito de Mauricio Braun, uno de los principales acusados, refiriéndose al fallo y al pago de fianzas correspondientes al proceso administrativo. Más allá del contenido de este fragmento, destaco especialmente la decisión de cerrar la muestra haciendo alusión a este acontecimiento judicial –cuyo resultado contrasta notablemente con la enorme cantidad de objetos y documentos presentes en el museo que delatan la culpabilidad de los acusados (Gabrieloni, 2020, p. 5)– como materialización de la matriz colonial de impunidad sobre la que se erige el Estado moderno.

Otro elemento que llama la atención durante la lectura consiste en la inclusión dentro de un “Espacio disponible para una pieza sin numerar” en el que únicamente se presenta la leyenda “[Espacio para horrores futuros]” (Ghigliotto, 2019, p. 269). Por un lado, la falta de numeración rompe con la regularidad discursiva de un texto en el que cada uno de sus apartados está numerado como una pieza de museo. Por otro lado, el enunciado no solo pone en evidencia lo

incompleto del archivo, sino que además expande la referencialidad temporal hacia el futuro, como la sentencia de una comunidad condenada a la repetición<sup>13</sup>. En consecuencia, por medio de la paradoja que supone señalar algo que no está o de construir un archivo para algo que todavía no es (y puede no llegar a ser), la novela moviliza diversos interrogantes respecto de los modos en que la memoria de los horrores del pasado nos interpela en el presente. En relación con esta problemática, Gabriel Giorgi sostiene que el diseño museístico de la novela, en lugar de ordenar el pasado en relación consecutiva con el presente, “[...] verifica la imposibilidad de saber qué es pasado y qué es futuro, donde las huellas, los restos, las marcas de la experiencia histórica permanecen irreductibles a una historicidad lineal” (2022, p. 37).

De acuerdo con los argumentos esbozados hasta el momento, recupero parte de las reflexiones de Ana Lía Gabrieloni (2020) respecto de la forma en que se trabaja el lenguaje en la novela. De acuerdo con la autora, *Museo de la Bruma* “[...] es un libro que, en parte, ‘emociona’ [...] al encarnar ese afán de la literatura por ‘ofrecer el lenguaje a las cosas’” (p. 5). En efecto, la novela configura una poética que repone una imagen verbal para un sinnúmero de objetos de un archivo perdido en el tiempo y, a su vez, y conmueve e interpela a través de una sintaxis narrativa que se sostiene sobre de la elipsis y la fragmentariedad de la trama. Así, a pesar de que –en la mayoría de los casos– el lenguaje de la muestra elude los juicios de valor explícitos, la selección de sus variables lingüísticas y la colocación de sus piezas “habla” de un posicionamiento político que conecta temporalidades aparentemente inconexas (el genocidio indígena, el Holocausto y el terrorismo de Estado, entre otros) como partes de una misma gramática simbólica de la violencia (Segato, 2013, p. 13) y la exclusión.

## Conclusiones

Y ocurrió hace tantas Edades que no queda de ella ni el eco del recuerdo del eco del recuerdo. Ningún vestigio sobre estos sucesos ha conseguido permanecer. Y aun cuando pudieran adentrarse en cuevas sepultadas bajo nuevas civilizaciones, nada encontrarían (Bodoc, 2007, p. 9).

Aquí doy término a la parte personal de mi narración. Lo demás está en la memoria (cuando no en la esperanza o en el temor) de todos mis lectores (Borges, 2000, p. 43).

A comienzos de la década del 2000 Liliana Bodoc publica *Los días del venado* (2007), el primer tomo de *La saga de los confines*, una trilogía de novelas que asume la tarea de “[...] venir a dejar memoria [...]” (p. 9) de la lucha y resistencia de los habitantes de la Tierras Fértiles frente al avance de la violencia y la colonización de los enviados de las Tierras Antiguas. A pesar del olvido y de la falta de un archivo, la narradora de esta trilogía se presenta como una sobreviviente que trasciende los límites materiales del tiempo a través de las herramientas que le brinda la literatura. Por otra parte,

---

<sup>13</sup> Esta interpretación está especialmente inspirada en las reflexiones Roberto González Echevarría (2011) respecto de la tensión entre lo completo y lo incompleto del archivo. Cito: “El Archivo es al mismo tiempo espacioso e incompleto [...] El Archivo contiene todo el conocimiento; por lo tanto, es el depósito de todo el poder. El carácter de cripta del Archivo y su asociación con la muerte se deriva en parte de este sentido de lo completo [...] El Archivo es una imagen del final del tiempo [...] El Archivo es apocalíptico, es como una cápsula del tiempo lanzada al infinito, pero sin esperanza de alcanzar la eternidad” (pp. 252-253).



en la década de 1940 Jorge Luis Borges escribe “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (2000), un cuento que pretende “mostrar” a través del artificio del lenguaje poético “[...] un país completamente imaginario escrito con la precisión metodológica del informe de un etnógrafo” (González Echevarría, 2011, p. 231). Más allá de las diferencias entre ambos autores, recupero estos pasajes para pensar específicamente el caso de *Museo de la Bruma* (Ghigliotto, 2019) por cuanto entiendo que ponen de relieve una tensión entre las formas de la memoria, el lenguaje poético y la imaginación literaria. En efecto, frente a las limitaciones materiales que supone la construcción de un archivo –debido a la distancia temporal con los acontecimientos y al escaso registro de experiencias por parte de los sujetos subalternos– y la presión de la verosimilitud como modelo de representación de lo real, estas escrituras exploran diversas formas de imaginación (y de enunciación) que reivindican el potencial estético y político del lenguaje literario como dispositivo que se interroga sobre los modos en que pensamos y proyectamos aquello que afecta a lo común.

Como señalé en un comienzo, a lo largo de este artículo me he propuesto indagar la configuración metafórica de la fragmentariedad en *Museo de la Bruma* (Ghigliotto, 2019) como un tópico que refiere tanto a la escritura como a la memoria colectiva. En términos formales, la fragmentariedad se manifiesta a través de un diseño textual complejo que tensiona los límites de la diégesis y reelabora los protocolos de enunciación de un guion curatorial. De esta manera, se produce una equiparación entre novela y museo. Pero, además, este diseño narrativo ofrece una organización discontinua con diversos saltos espaciales y temporales como síntoma de una temporalidad reverberante que se desplaza lúdicamente no solo entre el pasado y el presente, sino que incluye también una referencia al futuro. En lo que se refiere a la dimensión histórica y simbólica, la novela se presenta como un dispositivo que instauro dentro de la institucionalidad del museo – estrechamente vinculada con el diseño y promoción de una comunidad imaginada como ha señalado Gabriela Urizar Olate (2012)– un amplio repertorio de cuerpos y territorios vulnerados por la matriz de violencia e impunidad sobre la que se sostiene el relato fundacional del Estado nacional.

Más allá del cartel de bienvenida en el que se hace explícita la voz de un sujeto plural e indeterminado que describe la organización de la novela-museo, el texto exhibe una serie ecléctica de elementos que, en su materialidad, dan testimonio de una temporalidad heterogénea y yuxtapuesta en el que se refractan múltiples episodios de la historia latinoamericana y global. No obstante, cada uno de estos pasajes se presenta de manera solitaria sin ningún tipo de mediación lingüística que ordene las relaciones de sentido entre cada uno de ellos. En este sentido, la novela experimenta con formas narrativas (predominantemente descriptivas) que rompen parcialmente con la figura del narrador como ente regulador del universo discursivo y que, a su vez, proponen un pacto de lectura que construye las relaciones de sentido sobre la base de lo no dicho y de la sugerencia. El texto se configura, así, como un dispositivo de experimentación poética que sitúa a sus lectores ante el desafío de habitar con sus saberes, imaginarios e incertidumbre (Bajour, 2017, p.18) los huecos del archivo y los silencios de la historia<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Al respecto, Gabriel Giorgi (2022) inscribe *Museo de la bruma* (Ghigliotto, 2019) dentro de una serie incipiente de escrituras latinoamericanas que tensionan las fronteras genérico-discursivas de la narración y de la ficción y, a su vez, proponen diversos modos

De acuerdo con lo señalado hasta el momento, entiendo que la singularidad de la propuesta narrativa de *Museo de la Bruma* (Ghigliotto, 2019) se dirime en un trabajo con el lenguaje que, a la vez que representa escenas dispersas del archivo histórico que insiste en la continuidad de los enclaves autoritarios y en la matriz colonial de la violencia social, expande lúdicamente las fronteras del discurso literario. En este sentido, a través de la fragmentariedad de la trama y de la escritura, la novela exige un trabajo interpretativo de recreación y reinterpretación profundamente comprometido estéticamente y políticamente.

## Referencias

- Anderson, B. (2013). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Bajour, C. (2017). *La orfebrería del silencio. La construcción de lo no dicho en los libros-álbum*. Comunicarte.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Taurus.
- Bajtín, M. (1995). *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI.
- Bhabha, H. (2010). *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*. Siglo XXI.
- Bodoc, L. (2007). *Los días del venado*. Grupo Editorial Norma.
- Borges, J. L. (2000). *Ficciones*. Alianza Editorial.
- Bravo Bustos, E. (2020). *El "entremedio" brumoso en el Museo de la niebla de Galo Ghigliotto: estrategias intermedias en la construcción de memorias complejas* [Tesis de grado, Universidad de Chile]. Repositorio Académico de la Universidad de Chile. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/183820>
- Cabrera, F. (2022). La retórica de lo (de) colonial: Por la patria de Diamela Eltit. *Chuy. Revista de estudios literarios latinoamericanos*, (12), 27-45. <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/chuy/article/view/1349>
- Casini, S. (2007). *Ficciones de la Patagonia. La construcción del sur en la narrativa argentina y chilena*. Secretaría de Cultura del Chubut.
- Derrida, J. (1995). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trotta.
- Gabrieloni, A. L. (11-13 de marzo de 2020). Imprecisiones a través de la bruma de un museo austral o el sublima paisaje de la memoria [Ponencia]. I Jornadas Nacionales "Espacios, afectos y nuevas formas de lo cotidiano. Debates teóricos y representaciones literarias", Universidad de Buenos Aires.
- Ghigliotto, G. (2019). *El museo de la bruma*. Laurel.
- Giorgi, G. (2022). Desorden del tiempo en el museo anticolonial. El matadero. *Revista crítica de literatura argentina*, (16), 27-38. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/matadero/article/view/13667>
- González Echevarría, R. (2011). *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. Fondo de Cultura Económica.
- Jelin, E. (2010). *Los trabajos de la memoria*. Fondo de Cultura Económico.
- Jelin, E. (2017). *La lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social*. Siglo XXI.
- Libro, M. F. y Sabo, M. J. (2021). Literaturas chilena, argentina y mapuche en zona de encuentro. Estrategias escriturales contra la violencia en la representación de la otredad indígena. *Cuadernos LIRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, (23), 1-21. <https://journals.openedition.org/lirico/115799>
- Richard, N. (2017). *Latencias y sobresaltos de la memoria inconclusa (Chile: 1990-2015)*. EDUVIM.

---

de leer la yuxtaposición de las temporalidades en los territorios del presente: *La compañía* (2019) de Verónica Gerber Bicecci, *Enciclopedia de las cosas vivas y muertas: el lago de Texcoco* (2019) de Adriana Salazar Vélez y "Obscuidad del paisaje y pintura de viaje" (s/f) de Juan Cárdenas.



Said, E. (2008). *Orientalismo*. De bolsillo.

Said, E. (2018). *Cultura e imperialismo*. Debate.

Segato, R. (2013). *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Prometeo.

Urizar Olate, G. (2012). *Estado y museos nacionales en Chile durante el siglo XIX. Representaciones de una nación en construcción*. Boletín Americanista, (65), 211-229.

<https://revistes.ub.edu/index.php/BoletinAmericanista/article/view/13700>

Williams, R. (2009). *Marxismo y literatura*. Las Cuarenta.