

Desorden del tiempo en el museo anticolonial



Gabriel Giorgi

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina
New York University, Estados Unidos
gabriel.giorgi@nyu.edu

Fecha de recepción: 13/04/2022.
Fecha de aceptación: 26/08/2022.

Resumen

El artículo analiza el *Museo de la Bruma* (2019) de Galo Gighliotto como ejemplo de una transformación narrativa más general que da cuenta de la nueva presión de temporalidades y agentes no humanos sobre el espacio de la narración. En el caso del *Museo* se trata de dar cuenta de la permanencia de huellas de la colonización de Tierra del Fuego, huellas que se expandirán por todo el siglo XX y a escala planetaria. La forma “museo” permite yuxtaponer temporalidades que no se dejan reducir a ninguna síntesis narrativa, al mismo tiempo disputa la complicidad entre museo, exhibición y colonialidad. El laboratorio narrativo del texto de Gighliotto permite así iluminar la pregunta por el territorio (como pregunta central para los imaginarios planetarios del presente) bajo el signo de una yuxtaposición de temporalidades heterogéneas, que resisten su reducción antropocéntrica y su captura colonial.

Palabras clave: temporalidades, post antropocentrismo, narración contemporánea, colonialidad, antropoceno.

Time Disorder in the Anticolonial Museum

Abstract

This article analyzes Galo Gighliotto's *Museo de la Bruma* (2019) as an example of a wider narrative transformation that responds to the new pressure non-human temporalities and agents exercise upon narrative form. In the case of the *Museo* this transformation revolves around the permanence of traces of the colonization of Tierra del Fuego, traces that will expand throughout the twentieth century and on a planetary

scale. The form “museum” allows the juxtaposition of temporalities that cannot be reduced to any narrative synthesis, at the same time that disputes the complicity between museum, exhibition and coloniality. The narrative laboratory of Ghigliotto’s text thus allows us to illuminate the question of territory (as a central question for the planetary imaginaries of the present) under the sign of a juxtaposition of heterogeneous temporalities, which resist both anthropocentric scales and colonial capture.

Keywords: temporalities, post anthropocentrism, contemporary narratives, coloniality, anthropocene.

Cuando abrimos el *Museo de la Bruma* (2019), del escritor chileno Galo Ghigliotto, nos encontramos con la siguiente imagen –una suerte de extraña geolocalización–:

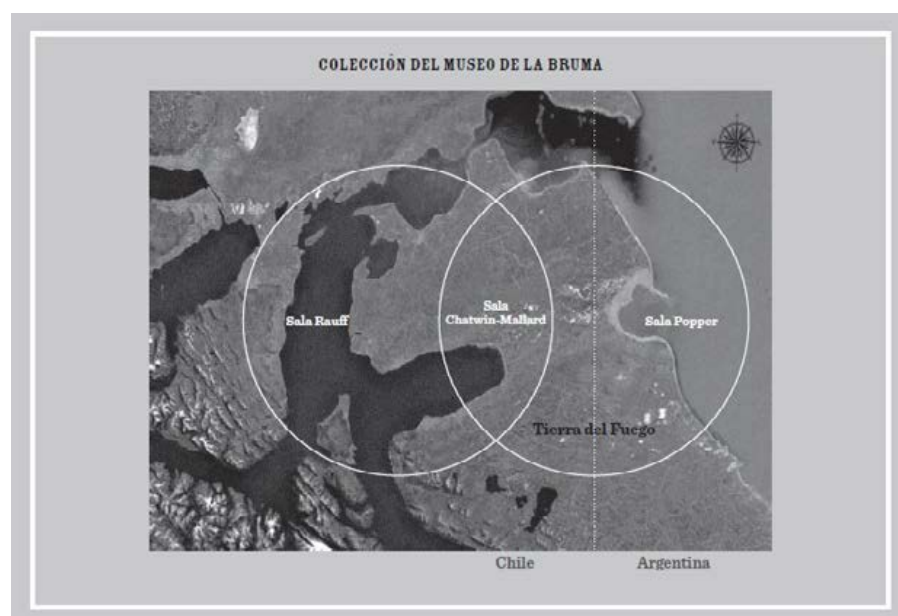


Fig. 1

Versionando a su manera “Del rigor en la ciencia” de Borges, aunque con consecuencias muy diferentes, aquí el museo *coincide con el territorio*: el “museo de la bruma” se reparte Tierra del Fuego en tres “salas”, cada una con un nombre propio que enlaza con historias a la vez locales y globales –como si Tierra del Fuego fuese un territorio irreductible al mapa argentino o chileno y a sus respectivas historias nacionales, y en cambio ofreciera una perspectiva para narrar historias no sólo locales sobre la colonización patagónica y fueguina y sobre los modos en que desde el sur remoto se proyecta la construcción de los Estados modernos argentinos y chilenos, sino, como veremos, una historicidad global de violencias que llegan hasta nuestros días–. El texto de Ghigliotto geolocaliza, digamos, para estampar el museo sobre el territorio: el museo, aquí, es el territorio.

El “museo de la bruma” concebido por Ghigliotto es un museo imaginario cuyo catálogo compone el libro que llega a nuestras manos. Se trata de un museo fundado, según nos informa una introducción llamada “Panel” –como si fuese un texto curatorial–, “hacia el fin de la Segunda Guerra Mundial” (luego sabremos que su fundación estuvo a cargo del “dr. Morel y su esposa Faustine”, asegurando así la genealogía

fantástica del museo) y que se incendió en 2014, extinguiendo sus instalaciones y su colección permanente. “La inaccesibilidad de su ubicación” –señala el texto– “y la potencia de los vientos de la Tierra del Fuego permitieron que las llamas hicieran su trabajo de manera impecable” (Ghigliotto 2019, 9). Entonces, el museo que coincide con el territorio se consume, digamos, por la naturaleza misma de ese territorio: todo, en este paisaje inaccesible, conduce a la desaparición. Queda, sin embargo, el catálogo, dado que el “nosotros” narrativo (y esto es todo lo que sabremos sobre la figura narrativa), dice haber encontrado, “en una pequeña imprenta en Porvenir las galeradas incompletas del primer y único catálogo impreso del museo” (Ghigliotto 2019, 9), material con el que se compone el libro.

El texto de Ghigliotto diseña así una máquina ficcional en la que cada “pieza” del museo se vuelve el índice o el fragmento de una serie de historias que se acumulan y se yuxtaponen bajo la figura de la exhibición: una serie que acumula historias y temporalidades y que remedan, bajo el recurso al catálogo, el circuito de exhibición del museo. Texto-instalación en el que leer es contiguo a ver, y escribir es también exhibir: el gesto del *Museo de la Bruma* trabaja sobre ese continuo que enlaza la escritura y la instalación, el narrar y el mostrar. Como veremos más adelante, ese gesto exhibitivo está problematizado de maneras más que irónicas, dado que la gran mayoría de las “piezas” (aunque no todas) se perdieron en el incendio. Veremos qué hace el texto con esa ausencia y con el gesto de mostrar el objeto o el material que no se tiene. Por el momento, subrayemos el procedimiento general de esta máquina narrativa: el de *situar el museo como mecanismo para acumular, yuxtaponer y exhibir temporalidades diversas, en gran medida heterogéneas*, y narrar lo que llega desde el sur –desde esa Tierra del Fuego que aquí se vuelve una suerte de embrión del siglo XX– a partir de ese procedimiento. Una colección de objetos, textos, descartes desde la que se narra la saga a la vez territorial y planetaria de Tierra del Fuego: censos, pinturas de paisajes, cronologías de juicios, listas de personas detenidas, “cosechadoras de oro”, cartas, “inventario de visiones” de indígenas, etc. El museo parece absorberlo todo: en cualquier cosa, desde lo más evidente a lo más insignificante, encuentra un material de exhibición que será también un embrión narrativo.

Narrar el siglo XX desde el confín del continente: desde el “fin del mundo”. Tal, podemos pensar, el gesto general de esta ficción que, sin embargo, no sólo remedará procedimientos documentales y archivísticos sino que utilizará documentos y archivos efectivamente históricos junto a sus operaciones ficcionales. En ello se juega una pregunta acerca de lo que entendemos por narración allí donde se enfrenta a lo que el *Museo de la Bruma* despliega con incomparable acierto: *el nuevo desorden del tiempo* en el que una heterogeneidad de temporalidades, de agencias y de escalas desafían formatos narrativos reconocibles, tanto literarios como históricos. Un desorden del tiempo donde temporalidades múltiples, no-coincidentes, irreductibles a cualquier síntesis narrativa (nacional, identitaria, global), temporalidades tanto humanas como no humanas, occidentales y no-occidentales, *presionan* con nueva fuerza sobre los marcos de inteligibilidad temporal que definen las narraciones colectivas de lo regional, lo nacional y lo global. Una insurrección de tiempos, tiempos insurgentes que desafían los marcos de inteligibilidad temporal desde los que se narran las experiencias compartidas: ahí, un “museo” como dispositivo narrativo, en los límites mismos de la narración.

Convertir los territorios en temporalidades

Volvamos a la imagen inicial, con la que se abre el *Museo*. El texto de Ghigliotto hace, como vimos, que las “salas” coincidan con el territorio de la isla. Las tres “salas” –“Sala

Popper”, “Sala Rauff”, “Sala Chatwin-Mallard”– remiten a bloques históricos y literarios muy diversos, que difícilmente se reunirían en un museo: desde el siniestro Julio Popper, soberano aspiracional y brutal del lado argentino de Tierra del Fuego –y una de las figuras centrales en el exterminio de las comunidades indígenas– hasta Walter Rauff, genocida nazi protegido por el gobierno chileno que vivió, hasta su muerte, en Punta Arenas, el “museo de la bruma” imaginado por el texto de Ghigliotto es un archivo conjugado en torno a ciclos de violencias que definieron el siglo XX no sólo latinoamericano sino a escala global. A esto se le suma una sala “Chatwin-Mallard”, donde la historia deja lugar a la literatura (Chatwin será el “propulsor involuntario de la corriente del turismo ilusorio” mientras que A.P. Mallard –en referencia al escritor mexicano contemporáneo– aparece bajo el signo del “coleccionista de rarezas” [Ghigliotto 2019, 13]). Multiplicidad de historias, difícilmente agrupables en un museo, que sin embargo aquí se conjugan bajo esta “bruma” patagónica.

¿Qué significa que un museo coincida con el territorio? O, dicho de otro modo, ¿qué significa hacer ver y pensar un territorio *en tanto que* museo? A diferencia de la coincidencia entre mapa y territorio pensada por Borges, en la que se gestaba la crítica literal a la representación y a sus ambiciones, la coincidencia entre museo y territorio nos lleva en una dirección diferente: *convierte al territorio en temporalidades* yuxtapuestas, acumuladas, sedimentadas, que no se dejan secuenciar por una narración como principio ordenador sino que, al contrario, se exhiben en su relativa autonomía, en sus escalas múltiples, en su naturaleza heterogénea. La isla, el paisaje, el espacio se vuelven bloques de tiempo: hacer que el museo coincida con el territorio produce esa transcripción en la que los espacios, la localización, el *suelo bajo nuestros pies* se revela como bloques temporales, capas de velocidad más aceleradas o más lentas, sedimentos activos hechos de tiempo. El museo se vuelve máquina del tiempo: mejor dicho, *máquina de activación de tiempos*, donde el territorio se revela en su hechura temporal de *estratos*.

La noción de “estrato”, de raigambre geológica, remite a bloques de historicidad, a procesos y movimientos en los que no hay ningún elemento que se sustraiga al tiempo: nada, ni siquiera el sustrato rocoso de la tierra, fuera del tiempo. El “tiempo profundo”, geológico, como radical desafío a nuestras concepciones de lo histórico (Chakrabarty 2021; Yussof 2019). Quizá sea el ya clásico capítulo 3 de *Mille Plateaux*, “La geología de la moral”, donde se piensan las consecuencias decisivas que la noción de estrato tiene para zonas decisivas del pensamiento contemporáneo: Deleuze y Guattari movilizan la noción como premisa del argumento mismo en torno al devenir, sobre el cual girará todo el proyecto de *Mille Plateaux*. La “geología de la moral” es allí una apuesta a la división y multiplicación del tiempo, en líneas temporales discontinuas y heterogéneas cuyo modelo no es ni la conciencia humana, ni la vida de los cuerpos, sino los procesos de la Tierra y su modulación estratigráfica (Deleuze y Guattari 1980). El estrato como categoría para pensar tiempo y devenir: como categoría para pensar las *temporalidades heterogéneas, discontinuas y de escala diversa que hacen a un territorio*.¹

1 Como proponen Deleuze y Guattari en *Mille Plateaux* –anticipando de alguna manera el “giro geológico” contemporáneo y la centralidad del “tiempo profundo”–, el concepto de estrato trae una perspectiva en la que los minerales y las rocas ofrecen el modelo de la composición material de la existencia. El estrato, definido por su “doble articulación” entre materia y expresión, permite a Deleuze y Guattari formular la tensión entre territorialización y desterritorialización –y por lo tanto, la noción misma de devenir– sin hacer concesión alguna a nociones teleológicas de evolución, es decir, sin la emergencia de una síntesis o nueva formación que subsuma los procesos y movimientos previos. En este sentido, el modelado geológico del tiempo permite un marco analítico que da cuenta de la emergencia de nuevas formaciones temporales sin perder de vista sedimentos y capas que no son metabolizadas por el último estrato. Al mismo tiempo, al inscribir el tiempo geológico en la

Es en torno a dicha operación conceptual que me gustaría situar el procedimiento narrativo y el “laboratorio de temporalidades” que se despliega en el *Museo de la Bruma*. Transcribir el territorio en temporalidades implica, como señalaba al principio, articular un procedimiento en el que se hace lugar, y se desarrollan herramientas formales para dar cuenta de temporalidades irreductibles a lo humano (especialmente a la humanidad blanca, occidentalizada, que funciona como medida de las temporalidades colectivas de los Estados-nación modernos) y que, en contextos de disputas anticoloniales y de la nueva presión de agentes no humanos en contextos de crisis ambiental, desafían los marcos temporales reconocibles. Territorios hechos de tiempos múltiples, territorios *revelados en su hechura temporal*: ahí situar una operación formal decisiva de nuestra época. Territorios, dicho de otro modo, que cuentan una multiplicidad de historias que –esto es clave– *no se pueden sintetizar ni unificar en un marco narrativo englobador*. Historias humanas –de procesos sociales, económicos, culturales: la colonización, el despliegue de la acumulación capitalista– pero también no humanas: ambientales, minerales, animales, climáticas, etc. *Todo se revela histórico* (y por eso mismo, los sentidos de lo histórico se ponen en rabiosa disputa, como lo señala tempranamente Chakrabarty [2009]); todo está hecho de tiempo. Tal, podemos decir, el *dictum* de nuestra época bajo el signo del antropoceno o capitaloceno.²

El *Museo de la Bruma* proporciona un laboratorio excepcional para ese desafío. No está solo en esa tarea. Una serie de materiales publicados principalmente en los últimos cinco años nos deja ver una recurrencia formal notable, detrás de formatos muy diversos, y que pasan por esta transcripción de territorios en un arco discontinuo de temporalidades. Pienso, por caso, en otros textos-instalaciones (y es clave esta pregnancia de la instalación sobre las formas de lo escrito) como *La compañía* (2019), de Verónica Gerber Bicecci, o la *Enciclopedia de cosas vivas y muertas: el lago de Texcoco* (2019), de Adriana Salazar Vélez, similares al *Museo* en sus desafíos formales

analítica del tiempo, la noción de estrato disloca todo modelo de temporalidad humano-céntrico o bio-céntrico: no es la cultura ni el cuerpo viviente sino las rocas y los minerales los que proporcionan el punto de vista clave para pensar el tiempo. El estrato es, entonces, el índice de temporalidades interrumpidas, de formaciones heterogéneas y de escalas divergentes. Mantienen interrelaciones mutuas, por articulación o fricción, evitando los modelos de temporalidad inspirados en la vida orgánica. Al mismo tiempo que la noción de estrato ofrece el modelo de cómo la materia encuentra su forma –en configuraciones geológicas, orgánicas y humanas– mantiene siempre activo un umbral de desterritorialización que produce los “movimientos aberrantes” (Lapoujade 2014) que hacen posibles nuevos devenires. Interesantemente, la concepción deleuzoguattariana de estrato gira en torno a las ideas de resonancia y vibración (Buchanan 2021), una semiótica aural que habla de ideas alternativas de expresión y comunicación, situando la materialidad en el centro del sentido, en lugar de la mente, el lenguaje, la perspectiva o incluso el sí-mismo. El estrato articula, así, la posibilidad de diferentes velocidades y escalas que resisten cualquier concepción unificada o lineal del tiempo, y a la vez inscribe la relación con lo no-vivo y lo no-humano sin subsumirlos en una temporalidad biocéntrica o humana (difiere, en tal sentido, de la aproximación historiográfica a la noción de estrato en Koselleck, íntegramente enfocada en las formaciones sociales humanas) (Koselleck 2018).

² Los debates sobre (neo)extractivismo, cambio climático, Antropoceno/Capitaloceno, y bio/cosmopolíticas se enfrentan al hecho de que las concepciones heredadas de experiencia histórica, de forma narrativa y sus marcos temporales se ven desafiadas por la ineludible presión de las escalas y perspectivas no humanas (o no antropocéntricas) y por la nueva pregnancia de lo no-vivo, lo extinto y lo inorgánico. Podemos decir, con François Hartog (2020), que estamos viviendo un nuevo “régimen de historicidad” en el que una multiplicidad de escalas temporales se yuxtaponen y entran en fricción entre sí, haciendo inviable cualquier concepción progresista y teleológica de la historia. Del mismo modo, como señaló tempranamente Dipesh Chakrabarty en 2009, el entrelazamiento del tiempo histórico y el tiempo profundo o geológico (lo que él llamará más tarde “lo planetario”) ejerce una nueva presión sobre nuestras concepciones de la historicidad, tan profundamente modeladas por las escalas antropocéntricas y humano-sociales. El sismo temporal, profusamente señalado, como vemos, desde la historiografía, forma parte de un desplazamiento más amplio que define muchas de las cuestiones clave dentro de la estética contemporánea: la necesidad de repensar y reelaborar marcos de inteligibilidad temporal que nos ayuden a entender la crisis actual y a orientar nuestra acción colectiva.

a las formas reconocibles de lo narrativo (museo, enciclopedia, instalación, etc.). Pero pienso también en textos más anclados en la tradición de la novela como los de Juan Cárdenas, donde se interroga, de modos muy diversos, la pregunta sobre el paisaje latinoamericano al que Cárdenas define como “la escena de un crimen” (en una secuencia implacable que va desde los viajes de los naturalistas en el siglo XIX hasta las luchas actuales contra el extractivismo).³ Y pienso también, en otro extremo formal, en la serie de “reuniones” que lleva adelante Dani Zelko con activistas y pensadores indígenas, en los que la pregunta indiferenciadamente política, histórica y estética por el territorio, allí donde este se cruza con las fuerzas y las escalas de lo ancestral, se revela en poemas que imantan temporalidades múltiples.⁴

Convertir los territorios en tiempos, revelar el tejido temporal de eso que llamamos territorio, suelo (y por lo tanto, región, wallmapu, villa, nación, ciudad, planeta, etc., etc.) es la pregunta insistente que se hace un momento histórico que tiene que enfrentar el hecho de que su condición de existencia –el capitalismo y la máquina colonial que lo subtiende– deja huella geológica, es decir, una huella de escala planetaria que persistirá más allá de nuestra existencia como especie.

Ante la huella geológica, ante un suelo y un subsuelo (y un aire, y un agua) que se revelan “tiempo”, ahí volver a hacerse la pregunta clásica: ¿cómo narrar?

El habla de las cosas

Como señalaba al principio, el catálogo del “museo de la bruma” está hecho de piezas perdidas: nos queda la descripción pero no la imagen (salvo contadas excepciones) de las piezas expuestas. Por eso, la gran mayoría de las páginas del *Museo* presentan un formato similar: el número de pieza, la descripción y un cuadro vacío señalando que hubo un objeto pero ahora queda solo un espacio en blanco. La pieza ausente, el recuadro vacío, es la regla de este museo espectral:

³ Cárdenas, Juan, “Obscenedad del paisaje y pintura de viaje”, manuscrito, s/d.

⁴ Disponible en <https://reunionreunion.com/El-Sueno-del-Sonido>.

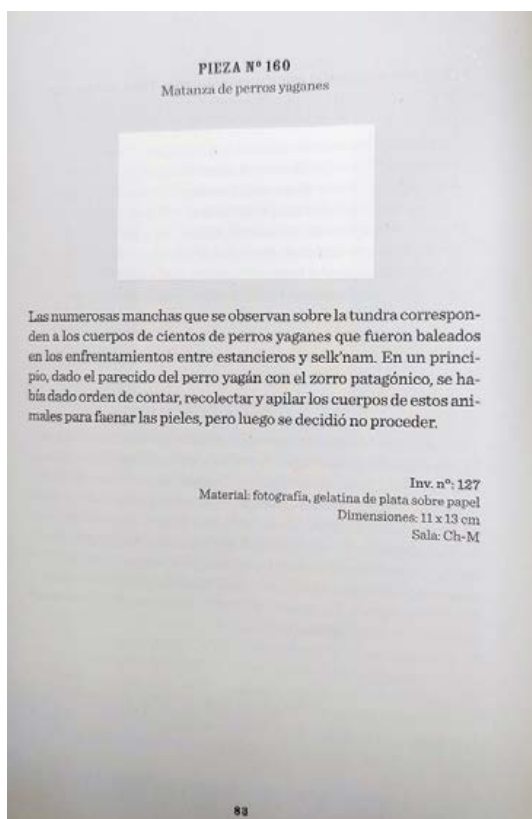


Fig. 2

Este procedimiento permite que la novela incluya los materiales más dispares, como fragmentos pertenecientes a historias y temporalidades diferentes, al mismo tiempo que subraya la borradura violenta perpetrada por la violencia colonial. Las piezas perdidas –el cuadro vacío que puebla la mayoría de las páginas– movilizan la ficción para reconstruir el archivo inexistente de la violencia a la vez que señala su borradura como otra dimensión de la violencia colonial y genocida. Las piezas perdidas y los cuadros vacíos funcionan, así, como ecos de una violencia que, si no puede ser reconstruida como archivo histórico, resuena en el presente, uniendo el pasado y el presente por fuera de los marcos dominantes de historización (el del Estado-nación, o la historia global de lo contemporáneo). Una “no-imagen dialéctica”, si se quiere, que apunta hacia otra idea de museo, concebido como una suerte de caja de resonancia en la cual la violencia colonial modela el presente desde su misma borradura y sus restos espectrales. Si, como dice Shimrit Lee, “exhibition and colonialism went hand in hand” (2022, 104) [exhibición y colonialismo van de la mano], al sustraer la imagen dejando intacto el mecanismo de exhibición el *Museo de la Bruma* combina la borradura de las huellas del pasado junto a su reverberación espectral como temporalidad de lo colonial.

Miremos la “pieza número 160” (Fig. 2). La supuesta fotografía retrata un fragmento del paisaje fueguino: “manchas que se observan en la tundra” (Ghigliotto 2019, 83) que son las de las pieles de los perros masacrados; pieles apiladas y abandonadas. Es una escena de descarte de escombros de lo vivo: el paisaje se hace con estos restos. Por eso mismo, porque registra los descartes y los *escombros*,⁵ la escena cuenta varias

⁵ La noción de “escombro” está trabajada por Gastón Gordillo en *Los escombros del progreso* (Gordillo

historias y a la vez habla del tipo de historicidad que se conjuga en este museo. Por un lado, los enfrentamientos entre colonos e indígenas (el texto, cabe añadir, abundará en escenas escalofrantes de violencia genocida y de crueldades impensadas contra las comunidades originarias) de los que resulta esta masacre de perros. Pero a la vez, es una escena del devenir mercancía de la violencia colonial –y a la vez, de su fracaso–. Las pieles podrían haberse vendido (son confundidas con la de zorro) pero luego descartadas, imaginamos que porque se advirtió que no encontrarían mercado. Apropiar tierras, mercantilizar cuerpos humanos y no humanos, incluso errar los cálculos de ganancia, todo al precio de una violencia indecible: tal la *postal de tiempos* que, como estratos, deja la violencia colonial a su paso.

La fotografía es, entonces, la de la desposesión de la tierra indígena y el residuo de una mercantilización fallida; la evocación de un mundo animal y su relación íntima con la vida indígena; una figura de extinción que, sin embargo, insiste en la persistencia material de esas pieles, como una suerte de sobrevida transformando ese paisaje como una nueva permanencia, como una materia entre lo orgánico y lo inorgánico que, a la vez que habla de la muerte masiva que vino con la colonización –muertes humanas y no-humanas–, indica también formas de persistencia temporal que impiden pensar el exterminio e incluso la extinción como una simple borradura (un “borrar del mapa”) sino que muestran la vocación irrecusable, incontestable, de la memoria material de los cuerpos y las cosas.

Las piezas de la colección del *Museo* aparecen yuxtapuestas en capas temporales que resisten ser subsumidas o sintetizadas en una narración general; al contrario, funcionan, como decíamos, como *estratos*, como bloques temporales que inscriben su propia secuencia, su duración inmanente, sus múltiples escalas que incluyen configuraciones sociales, económicas, tecnológicas, territoriales, y que vienen con sus propias perspectivas y agencias humanas y no-humanas.

Esta temporalidad trastoca radicalmente nuestros modos de entender la memoria y sus políticas. Como buen museo, bajo el impulso de la exhibición, el *Museo de la Bruma* propone el habla de los objetos: cada pieza “cuenta” su historia porque tiene adherida su historia en las marcas que el tiempo deja sobre ella y en el trabajo de su hechura material. Con ello, invierte el lugar del sujeto: la memoria tiene que ver sobre todo con la sobrevivencia, con la sobrevida de los objetos, más que con los actos de memoria del sujeto. Es el objeto, acompañado, claro, del gesto de archivo, del gesto de volverlo “pieza” de exhibición, lo que irrumpe y produce memoria. Ese gesto no es tanto el del sujeto excavando en el pasado, sino más bien el de estratos del pasado retornando como irrupción, como interrupción, como desorden de formas de inteligibilidad. Un *desorden del tiempo*, que viene sobre todo de la persistencia a la vez material y espectral (recordemos, evidentemente, que estamos ante cuadros vacíos: se exhibe la falta y el vacío *en tanto que huella*) de las materias, de los objetos, de su capacidad de absorción de las violencias de las que fueron parte, como instrumentos, como testigos, como restos. Se trata, por un lado, de poner máximo foco en la violencia colonial como violencia fundacional de los Estados nacionales latinoamericanos, impidiendo cualquier fábula de superación de esas violencias. Pero se trata, sobre todo, de repartir, de diseminar las huellas de esa violencia en estratos temporales que persisten activos, en una suerte de latencia, de sueños de la cosa (y, cabe señalar, varios sueños narrados funcionan como “piezas” que se exhiben) que ilumina su existencia *en presente*.

La “pieza n. 93” es ilustrativa de este “sueño de la cosa” como materia del museo: el tanque de lubricante Swastica. Esta pieza permite pensar el tipo de historicidad que se pone en juego (justamente, como *juego*, como campo de posibilidades abierto) en el *Museo*:

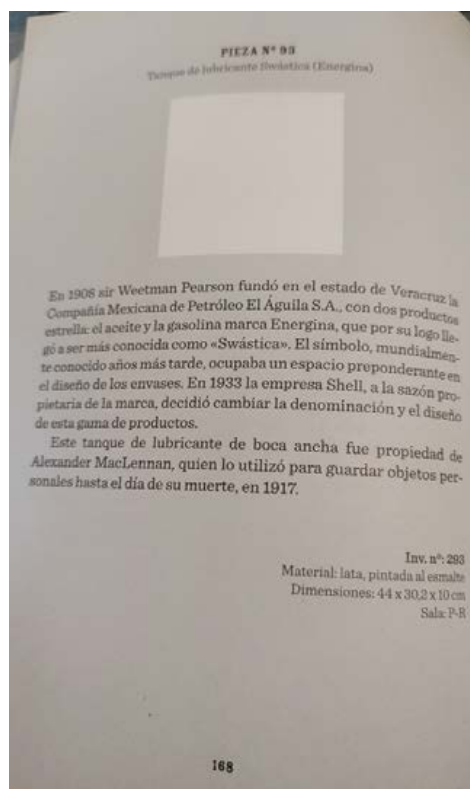


Fig. 3

La pieza es el tanque de Energina, que tenía la esvástica como logo: un producto originado en una compañía anglo-mexicana de 1908, que nada tenía que ver con el nazismo ni con Alemania y que portaba la esvástica como gesto de diseño. ¿Cómo llega este tanque al museo? Un ejemplar del tanque de Energina pertenecía, supuestamente, a Alexander Mac Lennan, uno de los mercenarios protagonistas del genocidio selk'nam en Tierra del Fuego. El objeto anuda, en su deriva global, historicidades heterogéneas: un símbolo comercial en el México de comienzos de siglo XX, que luego condensará el holocausto nazi, y que se adhiere, de manera contingente, a un protagonista del genocidio indígena en el sur del continente. El tanque de Energina no tenía, “originariamente”, relación alguna ni con el nazismo ni con el genocidio indígena: atraviesa y une las dos máquinas genocidas desde su mismo azar. Ninguna causalidad, ningún argumento histórico, ninguna operación explicativa: la pura coincidencia, la contingencia de los pasados que se anudan en un objeto insignificante, un descarte. *Esa es la capacidad iluminadora de los objetos aquí*: la de anudar tiempos, circuitos, sedimentos de tiempos sin necesariamente volverlos operadores de causalidad. Amalgama, adhesión, yuxtaposición de temporalidades y, con ellas, de sentidos: capacidad del objeto para absorber las huellas que vienen del futuro, y volverlas contiguas a las violencias del pasado. Esta es el modo de activar tiempos y sentidos que se despliega en el *Museo de la Bruma*.

Aquí podríamos pensar, desde luego, en el tema del fragmento y su protesta contra toda historia unificada y todo sentido totalizador: de hecho, este es un museo hecho

de fragmentos, y de fragmentos ausentes, donde entonces el principio de unidad y de restauración totalizadora está, por así decirlo, doblemente traicionado: no hay unidad; no hay presencia. Pero creo que aquí se juega otra cosa, quizá más interesante. Hago más bien hincapié en la idea de *estrato* y en los modos en que esa idea nos permite pensar temporalidades o regímenes de temporalidad. Dado que el estrato tiene que ver, sobre todo, con bloques de tiempo que se acumulan, se superponen y se vuelven contiguos sin promesa de unificación ni de totalización; más bien, cuya contigüidad es ocasión de fricción, de choque, incluso de movimientos sísmicos. La metáfora geológica es especialmente apta, justamente porque la idea de estrato nos permite pensar bloques de tiempo tanto humanos como no humanos, naturales o culturales. Estos tiempos estratificados, este *tiempo estratigráfico* nos permite no solamente complicar toda imagen unificada, homogénea, de la historia, albergando heterocronías y secuencias temporales diversas, sino también (y esto me parece clave) relaciones con temporalidades no humanas, con procesos materiales, orgánicos, terrestres y cósmicos que en nuestra época reclaman cartas de ciudadanía en los modos en que pensamos tanto la experiencia histórica como los focos de lo político.

En este desorden del tiempo, las temporalidades no occidentales y no humanas ejercen una presión específica, que no se acomoda a los modos en que el museo occidental, nacional, sitúa las “culturas precolombinas” como una suerte de anterioridad superada. La pieza n. 12 (Ghigliotto 2019, 160), en tal sentido, es un momento clave para pensar el lugar de lo ancestral en el museo. Se trata de una ilustración (que no vemos) de una leyenda indígena. La leyenda no puede datarse, pero es anterior al dominio patriarcal y por supuesto anterior a la colonización. Proviene del tiempo mítico entendido como el tiempo del diálogo entre humanos y animales, y también de sus guerras. Una lideresa humana, furiosa por perder a uno de sus esposos a manos de un tigre, decide emprender el exterminio de esa especie. Consigue el apoyo de otras lideresas y eliminan todos los tigres. Antes de morir, la última tigresa –nótese la centralidad de lo femenino en esta narración– lanza la maldición y la profecía sobre el exterminio indígena. En el futuro llegarán los colonos occidentales para cumplir con la maldición de la tigresa.

Lo que viene con esta leyenda es una historicidad política específica e irreductible a formas de historicidad occidentales. Esa anterioridad, ese antes mítico, es el lugar donde se gesta el exterminio indígena: la furia de una lideresa enamorada y la venganza de la tigresa desatan el fin del mundo. Esa temporalidad reapropia el poder de muerte –y con ello, el de la narración y de su temporalidad– y lo disputa a los colonizadores: la catástrofe viene de antes. La política que pasa por las disputas entre humanos y animales y entre varones y mujeres, entre especies y entre géneros, es lo que desde esa anterioridad se despliega en la historia del exterminio, el ingreso de los indios a la Historia bajo la figura de su desaparición. Interesa, en todo caso, pensar el lugar de ese antes, de esa ancestralidad en el *Museo...* como temporalidad que captura una historicidad indígena anterior a la colonización. Esa historia anterior, ese pasado del pasado, ese fuera de archivo –eso que el archivo no puede albergar– y aquí se inscribe como perspectiva narrativa y como temporalidad ancestral en el desorden temporal del museo.

La dirección del tiempo

Hacia el final del *Museo de la Bruma* encontramos la pieza n. 703, “La real realidad”, un texto escrito en el libro de visitas del museo y que se incorpora como “pieza” (este museo que, como vimos, absorbe todo incluye también la reflexión de un visitante,

un texto de espectacularidad, que se vuelve “pieza”). Se trata de un texto clave porque reflexiona sobre la bruma que le da título al museo, y en gran medida piensa sobre el procedimiento general de selección y de archivo que lleva adelante el libro: “La realidad –dice su autor anónimo– es una bruma salpicada de imágenes difusas: no alcanzan a ser dibujos, sino trazos, acaso puntos” (Ghigliotto 2019, 288). Notemos la pregunta por la *exhibición* allí donde la bruma es el denominador común de la percepción: el museo es, entonces, el repertorio de estos fragmentos que despuntan, una luz sobre esas breves interrupciones sobre la desorientación. Ahora bien, esta fenomenología de la penumbra, de la percepción difusa, donde las pistas son fragmentarias, este claroscuro donde no se termina nunca de ver nada de manera definitiva y total, *se resuelve en términos temporales*:

Es duro vivir entre fragmentos –continúa el texto–. Es la constancia de vivir entre ruinas, las ruinas de algo que fue, o será. No podemos saber, porque así funciona la existencia: estrellas que explotan o se funden para crear planetas o agujeros negros, materiales que están viajando constantemente hacia la destrucción o la creación: sólo vemos la corriente, el flujo de partículas, pero no su dirección (Ghigliotto 2019, 288).

Aquí, quiero sugerir, tenemos una clave del museo, de su existencia espectral y de sus retornos: una colección abierta de fragmentos cuya temporalidad es incierta, cuyo lugar en secuencias históricas es indeterminado (o indeterminable). En lugar de ordenar el pasado con relación al presente, el museo 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. Es, en este sentido, el museo de la “catástrofe ancestral” en el sentido que le da Elizabeth Povinelli (2021), que piensa la expansión colonial como un evento que, albergado en el pasado, no cesa de recurrir en el presente, como en una especie de iteración sistemática que opera como condición insuperable de lo moderno.

Es fundamental que el texto figure y piense esta indeterminación a través de la referencia a saberes físicos y cosmológicos: materias y velocidad, estrellas y planetas. La historicidad de estos fragmentos, de estas huellas materiales (un museo no es, en última instancia, más que eso: un repertorio de materias sueltas; el texto de Ghigliotto pone esto en evidencia justamente a través del objeto *in absentia*) no puede nunca reducirse a su dimensión cultural, social, de historia económica, a sus usos humanos; están recorridos por el tiempo profundo de las materias, de esa “existencia” de escala inconmensurable para el ojo del presente (ahí las estrellas, los planetas, los agujeros negros) y precisamente de esa escala inconmensurable viene su indeterminación. ¿Cuál es la dirección del tiempo? Hay que preguntarle “al flujo de partículas”, a esa agencia material, geológica y cósmica, que ahora intersecta directamente al tiempo de la cultura y el de la política. Es ahí donde se sitúa la pregunta por la “ruina”, que son también “escombros” en el sentido de Gordillo: instancias de interrogación sobre el archivo y la temporalidad allí donde lo no humano ejerce una nueva presión sobre los marcos de inteligibilidad previos.

Esa vacilación entre pasado y futuro, entre el pasado del pasado y los futuros y no-futuros (y, claramente, entre ancestralidad y futuro), para darle forma al tiempo que nos toca: ahí convertir los territorios en temporalidades para fisurar los tiempos de lo moderno, sus modulaciones de la experiencia histórica, su captura en el Estado-nación como monopolio de los tiempos colectivos, para imaginar otras historias pero sobre todo *otros modos de habitar* –tal es la apuesta que se traza en los laboratorios narrativos del presente–.

Bibliografía

- » Andermann, Jens. 2018. *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- » Bonneuil, Christophe, y Fressoz, Jean-Baptiste. 2016. *The Shock of the Anthropocene: The Earth, History and Us*. London: Verso.
- » Buchanan, Ian. 2021. *Assemblage Theory and Method*. London: Bloomsbury Academic.
- » Cárdenas, Juan, “Obscenedad del paisaje y pintura de viaje” (manuscrito, s/d).
- » Chakrabarty, Dipesh. 2009. “The Climate of History: four theses”. *Critical Inquiry* 35 (2): 197-222.
- » Chakrabarty, Dipesh. 2021. *The Climate of History in a Planetary Age*. Chicago: University of Chicago Press.
- » Deleuze, Gilles, y Guattari, Félix. 1980. *Mille Plateaux*. Paris: Ed. de Minuit.
- » Ferdinand, Malcolm. 2019. *Une écologie decoloniale. Penser l'écologie depuis le monde caribéen*. Paris: Seuil.
- » Gerber Bicecci, Verónica. 2019. *La compañía*. México: Almadía Ediciones.
- » Ghigliotto, Galo. 2019. *Museo de la Bruma*, Santiago de Chile: Ed. Laurel.
- » Ghosh, Amitav. 2016. *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*. Chicago: University of Chicago Press.
- » Gordillo, Gastón. 2018. *Los escombros del progreso*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- » Hartog, François. 2020. *Chronos: L'Occident aux prises avec le Temps*. Paris: Gallimard.
- » Koselleck, Reinhart. 2018. *Sediments of Time: On Possible Histories*. Stanford: Stanford University Press.
- » Pratt, Mary Louise. 2022. *Planetary Longings*. Durham: Duke University Press.
- » Moore, Jason. 2015. *Capitalism in the Web of Life*. London: Verso.
- » Povinelli, Elizabeth. 2016. *Geontologies. A Requiem to Late Liberalism*. Durham, NC: Duke University Press.
- » Povinelli, Elizabeth. 2021. *Between Gaia and Ground. Four Axioms of Existence and the Ancestral Catastrophe of Late Liberalism*. Durham, NC: Duke University Press.
- » Lapoujade, David. 2014. *Deleuze, les mouvements aberrants*. Paris: Ed. de Minuit.
- » Lee, Shimrit. 2022. *Decolonize Museums*. New York: OR Books.
- » Salazar Vélez, Adriana. 2019. *Enciclopedia de cosas vivas y muertas: el lago de Texcoco*. México: Editorial Pitzilein Books.
- » Yussof, Kahryn. 2019. *A Billion Black Anthropocenes or None*. Minneapolis: University of Minnesota Press.