



PERIÓDICUS

ISSN: 2358-0844

n. 6, v. 1 | nov 2016.-abr. 2017
p. 11-26.

Imaginario fotográfico de una selk'nam mestiza

Violeta Arvin¹

Jorge Lucero²

RESUMO: Neste ensaio apresentamos as tensões decorrentes do trabalho fotográfico do etnógrafo Martin Gusinde dos rituais da cultura Selk'nam, em que certos corpos são silenciados e escondidos, em diálogo com um projeto político de visibilidade étnica, aprofundando na fotografia como o dispositivo que permite uma fuga das normas de gênero.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia, Selk'nam, Travestismo, Dissidência sexual, Colonialidade.

Abstract: In this essay we present the tensions arising from the photographic work of the ethnographer Martin Gusinde of the rituals of Selk'nam cultura in wich certain bodies are silenced and hidden, in dialogue with a political Project currently ethnic visibility, deepening photography like device that allows overflow gender norms.

Keywords: Photograph, Selk'nam, Transvestim, Sexual dissidence, Coloniality.

Resumén: En este ensayo presentamos las tensiones surgidas del trabajo fotográfico del etnógrafo Martín Gusinde de los rituales de la cultura Selk'nam, en la que ciertos cuerpos son silenciados y ocultados, en diálogo con un proyecto político en la actualidad de visibilización étnica, profundizando en la fotografía como artefacto que posibilita desbordar las normas de género.

Palabras clave: Fotografía, Selk'nam, Travestismo, Disidencia sexual, Colonialidad.

¹ Socióloga Universidad de Playa Ancha, miembro Núcleo de Investigación en Género y Sociedad Julieta Kirkwood Universidad de Chile, correo electrónico: varvin86@gmail.com

² Químico Farmacéutico y Licenciado en Psicología Universidad De Chile, integrante colectivo el Regreso de los y las Espíritus, correo electrónico: jpoinds@gmail.com

Recebido em 11/09/16
Aceito em 31/10/16

1. Lxs³ espíritus viven, o de cómo hacer que una selk'nam muera

La organización de las relaciones sociales a partir del binarismo de género, basado en el diformismo genital atraviesa la forma de entender lo que somos y como nos movemos en sociedad. Esta organización articula la forma de entender/se en el “sistema mundo/colonial en el que se inferioriza deshumanizando total o parcialmente a determinadas poblaciones, apareciendo otras como la expresión misma de la humanidad” (Restrepo & Rojas, 2010, p 156); desde la colonia se entiende que lo realmente humano encaja dentro del binarismo genérico y por lo tanto, todo aquello desajustado es considerado primitivo y animal, de menor valoración. Uno de los tantos pueblos originarios exterminados por el proceso colonial fueron lxs selk'nam, este pueblo fue deshumanizado por un eurocentrismo que provocó su desaparición. La mayor cantidad de información disponible sobre ellxs proviene de los trabajos etnográficos realizados a principios del siglo XX. En este proyecto escritural buscamos interceptar la ausencia de cierto registro fotográfico en esos trabajos con las imágenes producidas por el colectivo El Regreso de los y las Espíritus ubicado en Santiago de Chile, del que nos referimos en párrafos siguientes. Para ello usaremos lineamientos decoloniales y feministas con el fin de problematizar los registros fotográficos mencionados, junto con, especular cómo la colonialidad de género forma parte de los imaginarios fotográficos creados dando cuenta de una violencia de género, étnica y política.

Lxs selk'nam son un pueblo que habitaba en Isla Grande de Tierra del Fuego, actualmente un territorio geográfico dividido entre los estados de Chile y Argentina. La estimación de su población en 1880 fluctuaba “entre 3500 y 4000 personas” (Chapman, 2011, p. 11). Como principal vestimenta usaban capas de piel de guanacos, de los que también se alimentaban; poseían un mundo cultural de riqueza invaluable. En su cultura los ritos y ceremonias constituían un centro vertebral de articulación social, siendo el Hain o Ceremonia de Iniciación a la Adulthood el más importante. En el año 1881 parte la ocupación del territorio debido a la explotación de oro y en “1885 se instala la primera estancia ganadera” (Massone, 2010, p. 19). Este cambio que vivió Tierra del Fuego y sus habitantes, culminó con un pueblo exterminado masivamente, perseguido y asesinado en medio de una aculturación producto de la colonización occidental y el desarrollo de su proyecto económico.

La mayor cantidad de información etnográfica disponible es la dejada por el misionero, etnógrafo y botánico Martín Gusinde. De origen alemán, conoce Chile como misionero en calidad

³ Las vocales “a” y “o” marcan los límites fijos de las identidades femeninas y masculinas, por ello serán reemplazadas por una “x” como posibilidad de mostrar sus simbolismos restrictivos.



de profesor de ciencias naturales en el Liceo Alemán de Santiago, para luego trasladarse al Museo de Antropología y Etnografía que lo llevó a conocer distintas culturas asentadas en Chile y Argentina, entre ellas araucanos, yámanas, halakwulup y selk'nam, constituyendo los tres últimos pueblos mencionados la base de su obra investigativa. Fue impulsado por el interés que desde el Vaticano existía por conocer científicamente a estos pueblos fueguinos, interés aparentemente centrado en el nomadismo, la articulación económica y sus fuentes de alimentación.

El último Hain fue celebrado en el año 1933, aunque el mejor documentado por Gusinde es el realizado en el invierno de 1923 (Chapman, 2009; Gusinde, 1990). Para él, “introducir a la juventud masculina oportunamente en el gran secreto es lo que impulsa realmente y siempre a los indígenas a celebrar la ceremonia del Klóketen” (Gusinde, 1990, p. 799), la unión de la celebración y del rol que cumple el joven en esta transición permiten el tránsito a la adultez. Gusinde describe la ceremonia como un juego, un festejo donde una serie de espíritus eran creados exclusivamente para el mundo conceptual de las mujeres, una especie de continuo de la educación paterna.

Para ellxs la edad no era una categoría medible que constituyera un límite para decidir qué joven era susceptible de participar en el ritual, lo importante remitía a una actitud demostrable de raciocinio, autodominio y fuerza de carácter (Gusinde, 1990), la comparación de esas características entre lxs jóvenes les permitía definir quién tenía características de iniciado, “¿Sabe callar? ¿Ha dejado de jugar con niños pequeños? ¿Ya demuestra alguna habilidad en los trabajos que le competen? ¿Sabrán comportarse con seriedad y reserva frente a las mujeres? ¿Tienen trato con muchachas? ¿Sabrá valorar lo qué significa nuestro secreto?” (Gusinde, 1990, p.807). La ceremonia podía durar entre 4, 10 o más meses según la importancia que tenían nuevos sucesos, realizándose en lugares alejados y escondidos.

Esta ceremonia permitía mantener la estabilidad del orden social del pueblo, había una necesidad de parte de lxs más antiguos en formar y convertir a la juventud en un sostén confiable de las costumbres propias que aseguraban su supervivencia. En la ceremonia lxs espíritus son interpretados por hombres, quienes llevan máscaras y pintura corporal características de cada deidad, lo que permite, en términos de Gusinde, *engañar* a las mujeres y preservar el dominio masculino. Lxs hombres desnudos pintan sus cuerpos según diseños que representan la personalidad de cada espíritu, algunxs de lxs espíritus son: Xálpen, Olim, Kátaix, Mátam, Ulen, Kósménk y Kulan. Esta última es de interés para este ensayo; desde los escritos de Gusinde se describe a Kulan como uno de lxs espíritus más temidos en la comunidad, su presencia es anunciada a través de un



“hololololololo...” (1990, p. 944), apareciendo en escena solamente en la oscuridad de la noche, representa a un sujeto femenino que se escapa de su marido (Kósménk) cuando no está presente o simplemente lo abandona, ya que sale en busca de otros amantes, a quienes atrapa y les somete a sus deseos. Cuando un muchacho desaparece por una semana se dice que está con Kulan. El espíritu de Kulan podía presentarse estéticamente en cuatro diseños, pintada con los colores blanco, negro y rojo, representa a una mujer que obliga a lxs hombres a seguirla, esta es interpretada por el hombre que corporalmente se acerque lo más posible a una figura femenina en el pueblo,

...se elige a un candidato de contextura delicada y baja estatura, pues la mujer es algo más pequeña que su esposo. Recibe la misma máscara que él, y, a la altura correspondiente, se aplican dos bolsos de cuero rellenos, que son tomados por pechos femeninos por los espectadores alejados. En la región púbica va el cubre sexo femenino. (Gusinde, 1990 p. 947)

El pueblo selk'nam que recibió a Gusinde era un grupo que ya estaba en contacto con europeos y sus prácticas culturales. En este proceso de aculturación ya instalado de forma violenta y perversa, se producían transacciones de todo tipo, materiales, emocionales y territoriales que lxs llevaba a gestionar identidades estratégicas, las que les permitía sobrevivir ante las inclemencias de la coyuntura que lxs rodeaba. Aquello nos posibilita la problematización de las descripciones sexo-genéricas propias de la marca de una sociedad y una ciencia occidental y patriarcal de la que participaba Gusinde como investigador. Muchas de las descripciones realizadas por él se dieron en el marco de sobornos que le permitían al pueblo selk'nam acceder a aquello que les era carente en el proceso de colonización. La ceremonia presenciada por el etnógrafo y sacerdote se dio bajo este contexto, sabido era el recelo de lxs indígenas para con europeos y americanos en mostrar su cultura, pero sus necesidades alimenticias les llevaba a conceder la realización de la ceremonia a cambio de animales que mitigarían su escasez de alimento.

Bajo estas dinámicas, Kulan es definida como un espíritu que se apoderaba de todos los espacios a través de su sexualidad, su exceso le permitía *raptarse* a hombres por varios días; un espíritu mujer, que desde nuestra lectura occidental, sería considerado lascivo y del que “Gusinde no publicó fotografía” (Chapman, 2011, p. 127). Un cuerpo que en la modernidad sería inteligiblemente un cuerpo travestido (véase Fig. 1, 2 y 3, anexas). Kulan se nos presenta como una mujer violenta, se le acusa de infiel y desbordada en su sexualidad; los silencios y la reproducción de los valores propios de las identidades sexo genéricamente, nos hacen pensar, que son definidas y reproducidas por el sacerdote, desde una posición en lo que se promueve y valora son la monogamia y la heterosexualidad. Curioso es que la invisibilización de este espíritu coincide con un



cuerpo y una imagen que es ocultada, estigmatizada, excluida y violentada en nuestras sociedades. Es muy probable que la marca occidental que define ciertas sexualidades y las maneras de visibilizar el cuerpo e identidades genéricas como posibles o no, propias de un imaginario cultural, haya envuelto las descripciones etnográficas de Gusinde, e influenciado en la decisión de no presentar registro fotográfico de Kulan.

El uso de la fotografía, tiene un peso moral y emocional (Sontag, 2006) en función del lugar donde sea puesta. Cada situación propone un uso diferente, no pudiendo asegurar un único significado, de ahí que el significado está dado por el uso de ella. En este sentido cada foto es un objeto en un contexto, interceptado por una pluralidad de significados. La fotografía se ha transformado en un instrumento poderoso de despersonalización con el mundo, desde la cámara lo *exótico* y pequeño se ha vuelto cercano. Si la fotografía refiere a un modo de apresar una realidad, la que podría ser inaccesible, hermosa o recalcitrante, o si refiere a un modo de exigir que se detenga (Sontag, 2007) para ampliar un fenómeno que usualmente es percibido de manera remota, ajena, reducida, fugaz y efímera ¿Por qué no presentar algún registro en particular? ¿Por qué no preservar la realidad de Kulan? La fotografía además de ser una captura instantánea del presente que busca preservar el pasado como memoria histórica, es un trabajo de construcción histórica que busca poseer el mundo a través de imágenes, de gestos y miradas particulares. La producción de realidad respecto del pueblo selk'nam es tensionada desde la inexistencia de imágenes del espíritu de Kulan, así como la inexistencia de cualquier alteridad lo hace al relato histórico ¿Qué describe la estética de Kulan que Gusinde pasa por alto al no fotografiar? ¿Qué problematiza, cuestiona u objeta antes los ojos occidentales? ¿Por qué esta imagen no es digna dentro de su colección fotográfica? ¿Cuál es el relato que subyace en la invisibilización de corporeidades que se escapan a la norma sexual dominante?

Han sido varios los trabajos para visibilizar el exterminio y la aculturación de los pueblos originarios, tanto desde el espacio de las artes, las ciencias sociales como desde el activismo. Entre estas experiencias se encuentran los trabajos realizados por Doris Ojeda y Roberto Carrera (Colectivo Ayllu Puka), lxs que trabajan juntxs a partir del año 2013 en torno a la danza, cosmovisión y el exterminio de los pueblos originarios, visibilizando el exterminio del pueblo selk'nam como una política de Estado en pro de la instalación del capitalismo en el Sur. Una de las riquezas culturales del pueblo selk'nam vinculada fuertemente con su cosmovisión y sus relaciones con su contexto geopolítico, y que ha sido aprehendida por el colectivo es la técnica de cuerpos pintados. Utilizando esta técnica el Colectivo Ayllu Puka decide el año 2014 marchar interpretando espíritus selk'nam en la Marcha de la Resistencia Indígena. El éxito de la acción incentivó a que más personas se integrarían



al colectivo en la marcha del año siguiente con sus cuerpos pintados en la interpretación de espíritus selk'nam. En tales experiencias surge el vínculo entre el colectivo y lxs fotógrafos independientes Andrés Bravo y Marusela Ramírez, artistas visuales que desarrollan actividades vinculadas a la denuncia de la Dictadura y los Detenidos Desaparecidos (DD. DD.) en democracia, retomando el trabajo visual de los 80's. En conjunto planifican cristalizar el trabajo de visibilización del exterminio selk'nam en una exposición fotográfica itinerante acompañada con diversos textos. Este producto es pensado como un artefacto de circulación en diferentes lugares, que permita la discusión y visibilización a diferentes niveles.

Para concretar esta cristalización realizan una convocatoria abierta en la que uno de lxs autores de este ensayo, se incorpora para interpretar a Kulan, dicha interpretación es basada en el dibujo propuesto por Ofelia Dammert en el trabajo de Anne Chapman (2011) y su descripción del espíritu. Es entonces que el Colectivo Ayllu Puka, fotógrafxs y un grupo de personas⁴ forman el colectivo El Regreso de los y las Espíritus, realizando una performance en el Centro Cultural San Joaquín perteneciente a la comuna de San Joaquín en la región Metropolitana de Chile, que fue fotografiada y expuesta en la semana de los Pueblos Originarios en Junio de 2016.

La conjunción de estos cuerpos, pensamientos y luchas permiten la materialización de dicha performance como parte de una *funa*⁵ histórica, de la que las fotos de Kulan forman parte. Esta *funa* plantea el exterminio como parte de un proceso continuo en el que el pueblo selk'nam es subsumido, y que continúa eliminando el cuerpo diferente-otro, silenciando e invisibilizando aquellos que cuestionan los ejes de la dominación, aquí se incluyen las corporalidades de mujer, mapuche, anarquista y homosexual. Rechazando la folklorización de los pueblos originarios para relevar su resistencia (Comunicación personal, Doris Ojeda, 19 de junio de 2016).

2. Hacia el mestizaje de la fotografía

Para el entonces en que Europa conocía por vez primera las tierras del sur del mundo, los miedos sexuales de lxs colonizadores propios de la cultura occidental, llevaron a estos a imaginar que las comunidades indígenas eran hermafroditas o intersexuales, sin embargo autorxs mencionan

⁴ Asistentes de Fotografía: Dalia Chiu, Victoria Maureira. Pintorxs: Elsa Pepin, Ragko, Victoria Maureira Saez, Carola Ojeda. Colectivo el Regreso de los Espíritus, Maritza Vargas Verdugo Marianela Muñoz Godoy. Brigada Muralista Ana Clara. Actores y actrices: Iris Fernández, Rodrigo Pérez, Victoria Berrios, Bautista Santander, Patricio Altamirano Arancibia, Juan Luis Huerta, Radarani Ojeda, Kalfu Cura Novoa Ojeda, Felipe Cortés. Asistente General: Fran Michel

⁵ *Funar* del mapudungun funa refiere a algo que está podrido, se pudre o es un estiércol, toma la connotación de lo que *arruina o hecha a perder algo* (Corominas, 2005), se utiliza en Chile para nombrar una manifestación de denuncia y repudio público contra una persona, grupo o institución que ha cometido un acto calificado como *malo*.



que muchas sociedades anteriores a la colonización reconocen la figura intersexual sin clasificarla bajo categorías sexuales binarias. Problematizar la categoría género y su relación con la colonialidad implica entender la naturaleza y el alcance de los cambios introducidos en la estructura social debido a los procesos impuestos por el capitalismo colonial. La introducción de la categoría género producirá cambios lentos, heterogéneos, discontinuos e influenciados por la colonialidad del poder. Transformaciones que tensionan en distintos niveles la organización social precolombina modificando las relaciones comunitarias e igualitarias, pensamientos, rituales, la economía, decisiones colectivas y la autoridad.

La manera colonial del entender/se sitúa a la heterosexualidad civilizada y al dipolo hombre-mujer como encarnación superior de la humanidad. Siguiendo a Lugones (2008), aquellas experiencias corporales situadas en un otrx desafiante a esta perspectiva, son posicionadas en el lugar de lo primitivo, deshumanizadas para categorizarlas en lo inferior, en aquello que es cercano a la animalidad, así los cuerpos vinculados a experiencias no heterosexuales de los pueblos originarios fueron y son entendidas como no-humanos, como subjetividades encarnadas de un posible origen primitivo, como seres poco desarrolladxs que deben ser ocultadxs. Pero a la vez, le permite a aquellxs que encarnan la hegemonía de lo humano, entenderse imaginariamente como superiores, otorgándoles sustento para subalternizar aquello que se escapa, desafía o conflictúa la heterosexualidad y el dipolo de género.

La cristalización del sistema-mundo moderno no sería posible sin el fenómeno del universalismo. El “universalismo como epistemología implica una noción de verdad y de lo cognoscible del mundo” (Respreto & Rojas, 2010, p. 76). Este se plantea ficcionariamente como no geopolíticamente ubicado, pero todo conocimiento es situado, no sólo en lo geográfico y la clase, sino también, en lo sexual. Este universalismo participa en la generación de placeres y corporalidades universales de lo humano y lo animal, en nombre de lo cual, se establece la verdad del cuerpo; aquello que calza y es necesario para la generación del Otrx idónex de eliminar, invisibilizar, civilizar y corregir.

El pensamiento fronterizo, propuesto por Grosfoguel, con sus epistemologías que “subsumen/redefinen la retórica emancipatoria de la modernidad desde las cosmologías y las epistemologías de lo subalterno” (2007, p. 65), se plantea como una posibilidad en la producción de conocimientos como respuesta transmoderna al proceso de colonialidad y el establecimiento de poder eurocentrado bajo el binarismo de género. En donde una multiplicidad de respuestas forman



un conglomerado de soluciones para la problematización que emerge del proceso colonial. Un proyecto geopolíticamente situado en el que todas las formas de ser son alteridades en sí mismas, valoradas y reconocibles, nunca invisibilizadas ni silenciadas; en donde, proyectos de sexualización (heterosexualización), cristianización, civilización y democratización neoliberal forman parte de una memoria que no es olvidada.

Dussel plantea que la transmodernidad es “una ‘respuesta’ variada al “*challenge*’ moderno” en la que las culturas “irrupen renovadas en un horizonte cultural ‘más allá’ de la modernidad” (2004, p. 201) Siguiendo a este autor el sistema-mundo comienza con la ocupación de América y la transmodernidad incorpora los procesos históricos vinculados a la invasión del continente y, por lo tanto, incorpora a aquellxs actores excluidos en la colonización y colonialidad. La dominación, la explotación, el asesinato de cuerpos, la imposición cultural junto a la ilusión de que lo europeo es lo *mejor* producen la exteriorización de lo *indígena* en la modernidad, como aquello no europeo susceptible de civilizar y que provoca su desaparición. La transmodernidad se origina desde un lugar no euro/USA-centrado, desde una multiculturalidad excluida y exteriorizada. Desde un lugar sin historia, incivilizado como la lucha de Mapuches y otras etnias en Chile o la de las mujeres negras y musulmanas en el contexto norteamericano y europeo por ejemplo.

En este sentido el rol de la fotografía como un imaginario visual podría ser un espacio para pensar y tensionar las relaciones de género productos de la colonialidad en Latinoamérica, Soulages plantea que,

toda foto es a la vez foto autónoma y foto de un algo que queda por imaginar y pensar, siendo el arte fotográfico la mostración y la interrogación o de uno de los dos componentes del ‘a la vez’ o de su articulación problemática (2005, p. 234)

de esta manera la fotografía podría cuestionar la realidad y las concepciones de mundo; del mismo modo que podría problematizar su propio acontecer histórico, tensionando sus métodos de producción, sus objetos, sus resultados y sus fines, podría plantearse como un recurso susceptible de lo transmoderno. Los objetos de la fotografía no son azarosos, sino que ellos forman parte de intereses específicos, “cuando deciden la apariencia de una imagen, cuando prefieren una exposición a otra, los fotógrafos siempre imponen pautas a sus modelos” (Sontag, 2006, p.20)

De ahí que quien captura la imagen, y por tanto la fotografía no sean imparciales en el sentido utópico de una supuesta objetividad científica, “las fotografías no sólo evidencian lo que hay allí sino lo que un individuo ve, no son sólo un registro sino una evaluación del mundo” (Sontag, 2006, p.



130). Desde aquí emerge la importancia de situar el contexto de producción, de cualquier obra por cierto, ya que esta se puede transformar en un dispositivo que en muchos casos reproduce fenómenos de exclusión, desigualdad, opresión y violencia de género, raza, clase, étnica y etaria, entre otras.

A modo de graficar lo anteriormente expuesto es posible mencionar el cuerpo de fotografías de personas selk'nam tomadas en las exposiciones antropozoológicas que Báez y Mason (2010) reproducen en su libro titulado *Zoológicos Humanos Fotografías de Fueguinos y Mapuche en el Jardín D'Acclimatation* de París. Estas reproducen el modo colonial de relacionamiento y naturalizan imaginariamente la corporalidad europea como superior. Paralelamente estas fotos construyen unos seres que habitaban Tierra del Fuego miserables, primitivos y animales, desde una mirada clasista, eurocentrista y especista. En estas exposiciones, personas de todo el mundo fueron exhibidas como corporalidades *exóticas*, ellas demostraron lo *primitivo* de estos pueblos-otros “la presentación, la representación y la interpretación se encontraban así presas en un círculo vicioso. Lo que el ojo veía estaba gobernado por lo que la mente pensaba; lo que la mente pensaba era dictado por la evidencia de los sentidos” (Baéz & Mason, 2010, p. 40).

Pero la fotografía también puede ser un intento de decolonizar las relaciones. La localidad influye en el trabajo fotográfico, se puede entender como algo que transita varios contextos que son históricamente situados, en los que a pesar de un globalismo abrumador en el que las dictaduras se enmarcan dentro del proceso de colonialidad, puede ser visibilizada y formar fuente y producto del trabajo político-artístico.

A la afirmación de Sontag “nadie pensó nunca en los hombres como el segundo sexo” (2007, p. 269) agregamos *o tercer sexo*, ¿quién sale fortalecido de esta categorización? ¿Por qué el poder colonial sitúa en primer lugar al hombre heterosexual? Para la autora existen lugares en los que la prohibición a fotografiar mujeres aún continúa establecida, o bien, se hace fotografía de aquellas imágenes que reproducen el binarismo de género. Lo que se fotografía o forma parte de exhibiciones es aquello que robustece y constata los estereotipos de género ¿Cuáles son los cuerpos que obtienen el derecho a ser fotografiados o formar parte de una exposición?, ¿quién toma esa decisión?, ¿qué es lo que se silencia al no representar aquellxs cuerpos que exceden las normas del género?, ¿qué consecuencias tiene mostrar cuerpos que tensionan las normas del género? Kulan no forma parte de la colección fotográfica de Gusinde, es un hecho. Sin embargo, es posible pensar la fotografía como un ejercicio de exhibición de la naturalización de la dominación heteropatriarcal en sus silencios, un evento de visibilización de la desigualdad en la distribución del poder, una actividad en la que la variedad,



diversidad e igualdad como herramientas del consumo sean trascendidas; un ejercicio en el que aquellos cuerpos que no encajan dentro del diformismo sexual formen parte para quebrar y cuestionar las formas de entenderse. Esta Kulan fotografiada en el año 2016 pone en jaque el universalismo corporal, le desafía y le enfrenta, estas fotos revelan un cuerpo propositivo en la diferencia.

La presencia de Kulan en el trabajo del colectivo tensiona el supuesto ajuste a la figura que interpreta, una mujer, o la Kulan propuesta por las descripciones etnográficas. Ella no es pequeña, menuda ni delicada, sino que es un cuerpo que se desborda para transitar en aquellas marcas corporales definidas exclusivamente para lo masculino, es entonces que nos encontramos con una Kulan grande y alta (veáse Fig. 4 y 3, anexas), de torsos amplios y caderas pequeñas. Esta Kulan fotografiada en la performance del Regreso de los y las Espíritus extiende sus brazos para develarse ante la mirada, se muestra sin pudor. No está disminuida antes las otras espiritualidades, la cámara la captura de unas extremidades alargadas en donde su máscara funciona como extensión de su magnitud.

Kulan en esta propuesta fotográfica es una mestiza, moderna, selk'nam, blanca y vive en Chile. Produce su propio cuerpo, es una reinterpretación del cuerpo pintado que crea una nueva cultura, una *mestiza* (Anzaldúa, 2004), la que se forja a sí misma a partir de aquello que se le ha negado: exhibirse, mostrarse. Ella reclama espacio de manifestación siendo una mixtura cultural, causando confusión en su despliegue, cuestiona la identidad, la quiebra para producirla flexible, no es originaria de Tierra del Fuego, sino que es ciudadana, es periférica, no oculta su pene con un tapo rabos o un cubre sexo femenino, busca crear la ficción de ausencia de genitales con su *truco travesti*, ¿O crea una simulación vaginal? ¿O su vagina o ausencia de pene son reales?

Esta Kulan nos permite reescribir sobre un hecho histórico, que puede dar cuenta de una memoria ocultada. Gusinde como fotógrafo y etnógrafo preserva y saquea, denuncia y consagra a la vez, lo que por el ojo del lente logra y quiere capturar, características propias de una tradición en las ciencias sociales, en donde el *otro* es descrito desde un sujeto que es *ajeno*, que se posiciona y observa desde la lejanía de sus etiquetas. Las fotos de Kulan dan cuenta de la marca ineludible que cierto tipo de fotografía tiene con la muerte, la realidad y la vida en muerte de una cultura. Son producto del encuentro avasallador de la cultura capitalista-eurocentrista con un pueblo que se escapaba a las lógicas de una economía de producción a gran escala. Vemos estas fotos como objeto de reconocimiento y no de explicación, como mensaje ocultado por la invisibilización de uno de los espíritus del Hain. Aquí se registra, muestra, presenta aquello que *azarosamente* fue pasado por alto, aquello que ha sido susceptible de ingresar en la inexistencia.



Pese a que según las descripciones del Hain, lxs selk`nam no reunían a lxs espíritus en conjunto, el colectivo El Regreso de los y las Espíritus reivindica la noción de colectivo. Entiende la imagen como insumo de protesta social, que está dotado de una estética en la que dentro de los imperativos políticos se encuentra la visibilización de lo desaparecido. De un pueblo originario que a través de prácticas de su cosmovisión transitaban por espacios y cuerpos que se erigían como puntos de fuga para la norma de la colonialidad, un pueblo que explora, diríamos en la actualidad, en las diferencias sexuales que desafían las distinciones de género, su binomio y la heterosexualidad obligatoria. Así Kulan en la actualidad aparece a un costado de la moral y la ética occidental de un cuerpo sexo-genéricamente definido, provocando desorden, molestia y confusión. Esta Kulan travesti hija de las fronteras de la modernidad busca visibilizar aquello no fotografiado o no dicho por la historia creada en el proceso de colonialidad. No aislada, ni perseguida, ni en el centro, sino que disruptivamente instalada en una red de corporalidad.

Tal vez, sea necesario pensar esta captura en medios sociales más amplio ¿Que efectos podría ver la cámara cuando Kulan circula en la avenida? ¿Es posible capturar alguna transformación social en la que el colectivo participa? Aunque sin lugar a dudas, en esta trabajo fotográfico existe un ímpetu por recuperar la historia cultural borrada por el etnocidio selk`nam, lo que articula la experiencia de vivir en un cuerpo determinado, codificado en un tiempo y lugar concreto. Se pone en relieve las presunciones culturales sobre el género, explorando la naturaleza de la diferencia sexual, realzando la especificidad de lxs cuerpos determinados por el género, la raza, la etnia, la clase social y la edad. Hay un lenguaje visual que está alerta, franqueando esa frontera híbrida entre lo visible, lo invisible, lo conocido y lo desconocido, vinculando la posibilidad de una condensación teórica del arte feminista, desde un modo que interpreta al mundo. La serie fotográfica de Kulan busca establecer conversaciones explícitas entre teorías postfeministas y decoloniales sobre los opuestos binarios en tanto realidad jerárquica, sobre aquellas oposiciones estructurales que avalan un sistema de violencia sexo-generica.

Referências

Anzaldúa, Gloria. Movimientos de rebeldía y las culturas que traicionan. En: *Otras inapropiables*. Madrid, España: Traficantes de Sueños, 2004.

Báez, Christian & Mason, Peter. *Zoológicos humanos fotografías de fueguinos y mapuche en el jardín dáclimatation de París Siglo XX*. 2° Ed. Santiago, Chile: Pehuén, 2010.

Butler, Judith. *El género en disputa*. El feminismo y la subversión de la identidad. Madrid: Paidós, 2007.



- Chapman, Anne. *Hain ceremonia de iniciación de los selk'nam de tierra de fuego*. 2º Ed. Santiago, Chile: Pehuén, 2011.
- Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. España: Gredos, 2005.
- Dussel, Enrique. Sistema-Mundo y transmodernidad. En: Saurabh Dube, Ishita Benerjee Y Walter Mignolo. *Modernidades coloniales*. México: El Colegio de México, 2004.
- Giunda, Andrea. Sentir, pese a todo. En: Nelly Richard. *Poéticas de la disidencia*. Chile: Polígrafa, 2015.
- Grosfoguel, Ramón. *La descolonización de la economía política y los estudios postcoloniales: transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global*. Tareas (125): 53-74, 2007.
- Gusinde, Martín. *Los indios de Tierra del Fuego: De la vida y del mundo espiritual de un pueblo de cazadores*. Buenos Aires, Argentina: CAEA, 1990.
- Lugones, María. *Colonialidad y género*. Tabula Rasa, (9): 73-101, 2008.
- Massone, Mauricio. *Los cazadores del viento Selk'nam*. Santiago. Chile: Turismo Chile, 2010.
- Sontag, Susan. *Cuestión de énfasis*. Buenos Aires, Argentina: Alfaguara, 2007.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara, 2006.
- Soulages, François. *Estética de fotografía*. Buenos Aires, Argentina: La marca, 2005.
- Reckitt, Helena & Phelan, Peggy. *Arte y Feminismo*. Barcelona, España: Phaidon Press Limited, 2005.
- Restrepo, Eduardo & Rojas, Axel. *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Popoyán, Colombia: Universidad del Cauca, 2010.
- Richard, Nelly. *Poéticas de la disidencia*. Chile: Polígrafa, 2015.



ANEXOS

Fotografías Kulan Colectivo "El regreso de los y las Espíritus"



Fig. 1

Fotografx Andrés Bravo, sin título, 2016





Fig. 2
Fotografx Andrés Bravo, sin título, 2016



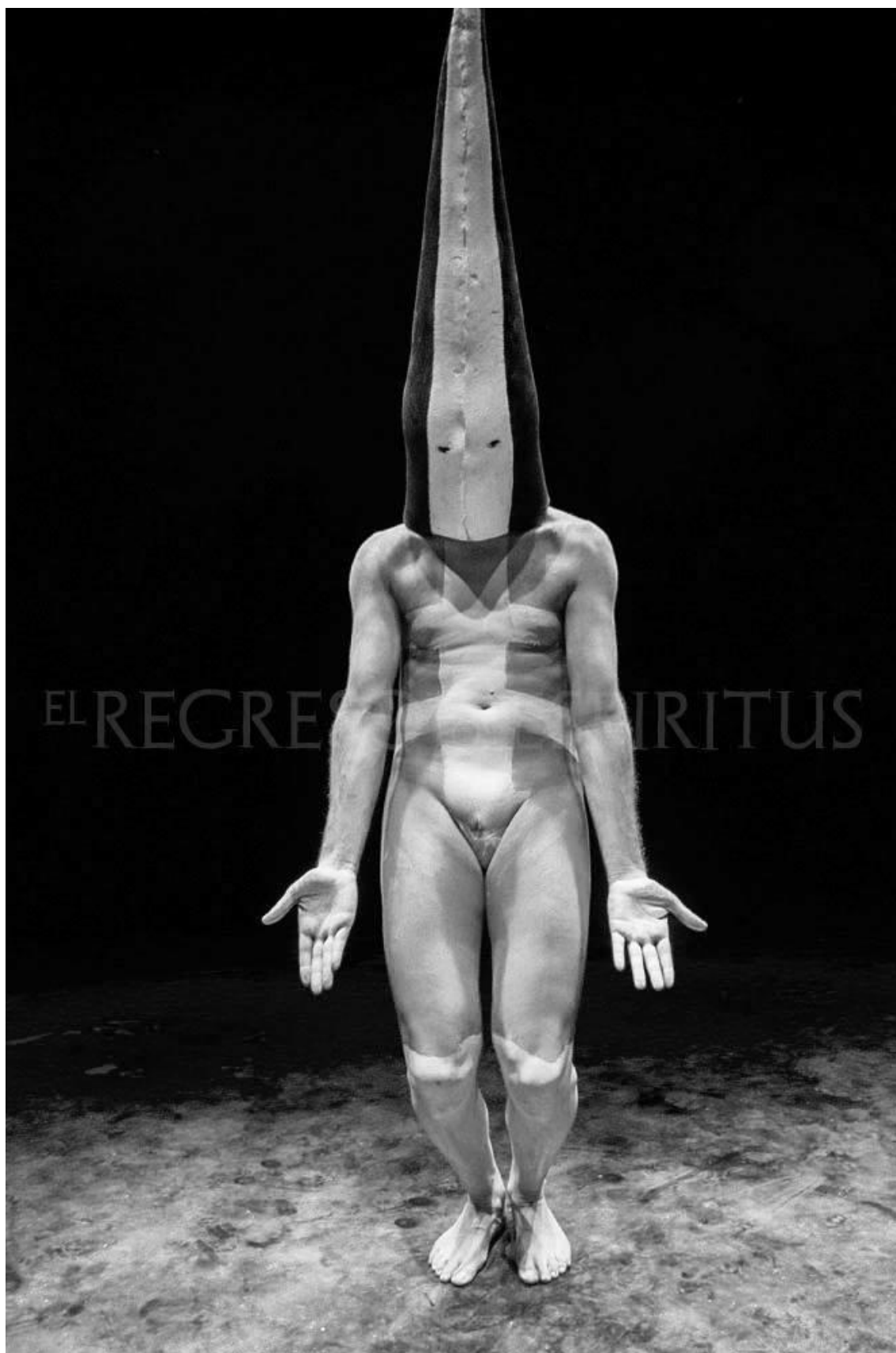


Fig. 3
Fotografx Andrés Bravo, sin título, 2016



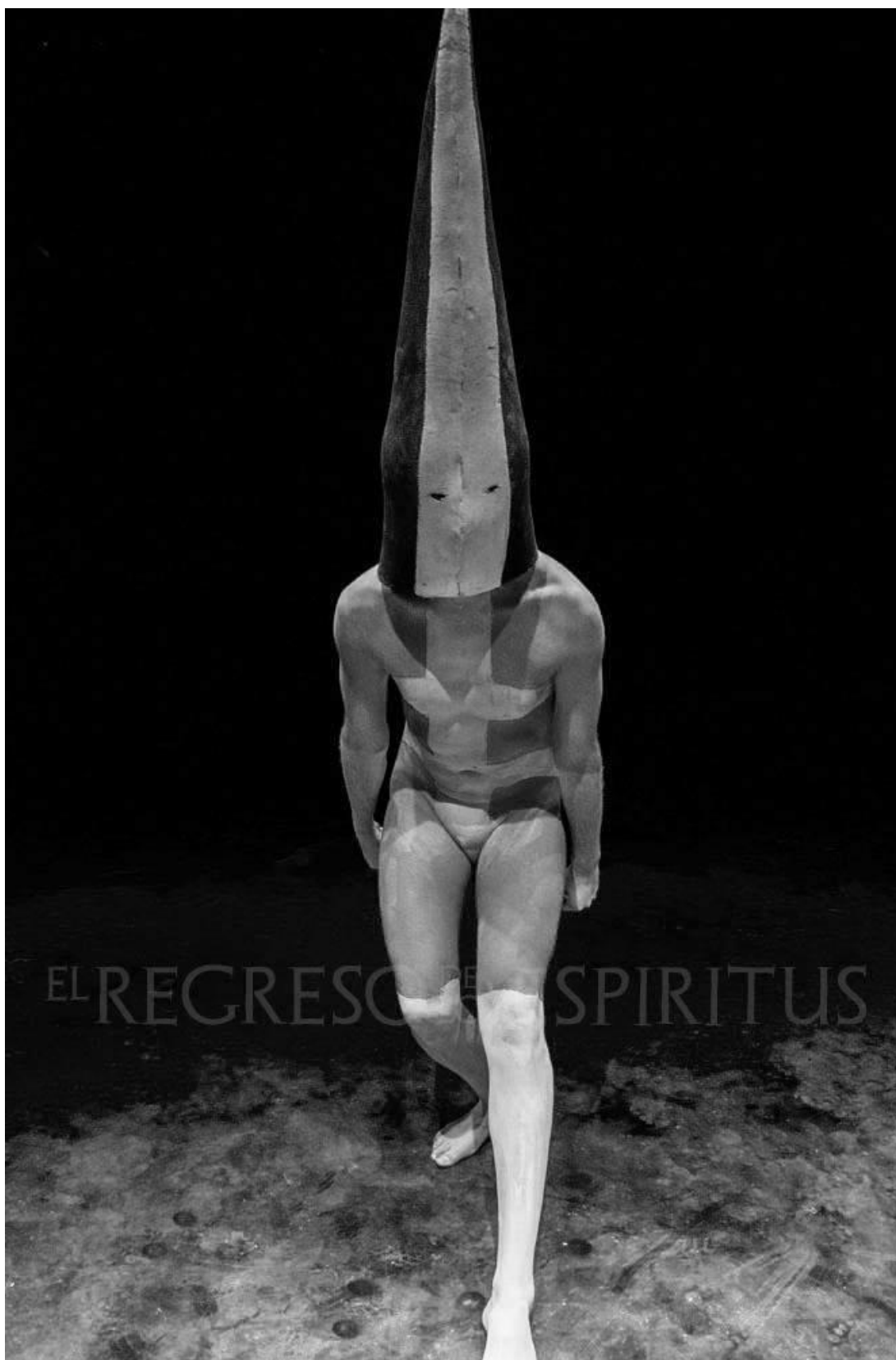


Fig. 4
Fotografx Andrés Bravo, sin título, 2016

