



## Los cuerpos calzan en el revés de sus partes

**Bodies fit in the reverse of their parts**

**Aymara Zegers**

Asociación de Investigadores del Museo de Historia Natural Río Seco (Punta Arenas, Chile)  
aymarazegers@gmail.com

### **Tiempos, temporalidades / diacronías, heterocronías: notas sobre recombinación ósea**

Marginalia por:

**Gonzalo Arqueros**

Departamento de Teoría de las Artes, Universidad de Chile (Santiago, Chile) africapop@gmail.com

#### **RESUMEN**

En el rigor de las prácticas museográficas, entre ellas la restauración, subyacen dilemas, contradicciones y aporías que implican una constante revisión de sus lógicas, este trabajo consiste en pensar desde la visualidad y los problemas de la estética, posibles articulaciones ideológicas que resuelvan materialmente otras maneras de concebir al objeto museográfico y su intervención dentro del campo de la restauración, utilizando la recombinación anatómica como ejercicio formal y conceptual. Los fragmentos marginales interpelan el texto en cuanto que reflexionan acerca de los procesos de recombinación como obra visual.

**Palabras clave:** cuerpo, restauración, recombinación, museografía, Río Seco.

#### **ABSTRACT**

In the rigor of the museum practices, among them restoration, dilemmas, contradictions and the aporia that implies a constant revision of its logics, this article consists of thinking from the visual and the problems of aesthetics, possible ideological articulations that materially resolve other ways of conceiving the museum object and its intervention within the field of restoration, using anatomical recombination as a formal and conceptual exercise. The marginal fragments call the text as a reflection on the processes of recombination as visual work.

**Key words:** body, restoration, recombination, museum studies, Río Seco.

Dos trabajos antagónicos ejecutados durante el 2013, dieron origen a esta serie de reflexiones sobre el valor de los objetos desde el campo del arte y sus posibles desplazamientos hacia la museografía. Por un lado, me encontraba dinamitando cráneos de animales para registrarlos en cámara lenta, y por otro, trabajando en el equipo de restauración de la ballena del Museo Nacional de Historia Natural (MNHN). La obra con explosiones



craneanas, se llamó: “Del cuerpo no podemos caer”, título que encontré en el texto “El barniz del esqueleto” de Willy Thayer (2011), y trata de acciones registradas en alta velocidad que nos encausan hacia la desaparición total del cuerpo; de lo vivo que expira, ya sea por el natural proceso de descomposición de los tejidos o por alguna demolición exógena a su propia cáscara, a su propio recipiente. Hacer explotar un cráneo es una manera simbólica de esculpir la composición de la forma y devastar hasta el final el último receptáculo posible, dejando que éste, en un acto violento se defina a través de su destrucción. En una acción contraria a la intensión de esas explosiones, me encontraba restituyendo las partes que faltaban del esqueleto de la ballena del MNHN, imitando y fundiendo lo artificial con el original, completando y modelando la forma.

Nunca antes había trabajado con los huesos de una ballena, como sí lo había hecho con otros restos biológicos a propósito de la materialidad de mi trabajo escultórico. Ahora, me encontraba literalmente encima del animal que había elegido el explorador y naturalista alemán Rudolph Amandus Philippi (1808-1904) como piedra inaugural de la reestructuración del MNHN (1889). Un gran peñasco en el hall central, dispuesto ahí para corretear las fiestas de alta sociedad y poder dar inicio a lo que realmente se buscaba que fuera el museo, de acuerdo a los pilares fundacionales de la insipiente institucionalidad del Estado de Chile. Casi cien años después, la misma institución decide darle una nueva vida al icónico esqueleto a través de su restauración. Eso significaba tener que viajar más atrás de las decisiones estéticas y políticas de Philippi para borrarlas, deshaciendo el montaje original, quitándole su valor rememorativo (Riegl 2008) para transfórmalo en un modelo anatómico “correcto”. Para restaurar el esqueleto y conservarlo como una pieza histórica, en realidad, solo bastaba con limpiar cuidadosamente su superficie, removiendo el polvo depositado y el aceite exudado por los huesos, conservando su estructura original de fierro forjado y el cerámico azul de su pedestal. El gran cetáceo ya contaba una historia, una historia que estábamos borrando cada vez que removíamos los pedazos de yeso que modelaban sus formas faltantes, puestas ahí bajo el criterio de la época.

La idea de duración o de “larga duración”, seña de un trabajo de arte en el que se encuentran varios tiempos o temporalidades “activas” y diferentes: El tiempo de la obra, diferido en los diversos estratos temporales que componen el proceso o los procesos de elaboración o composición formal, formulado en un sentido general o abstracto. El tiempo de la práctica, que supone episodios y recorridos, tareas y operaciones, lapsos y momentos, pausas, vacilaciones y desarrollos...

El trabajo de arte queda doblemente articulado por dos órdenes paradigmáticos del tiempo: diacrónico y sincrónico. Esta doble articulación determina también el espacio, la apertura del campo visual, el establecimiento de un marco, el trazado de un horizonte, la idea de cuadro, una apertura de la representación y de la profundidad, más allá de la espacialidad que promete la tradición visual occidental...

La determinación y el trazado del horizonte fundado en la óptica y la geometría, es un momento decisivo en la visualidad occidental moderna, el fundamento para entender la noción de “cuadro”, en su invención y en su “crisis”. Al mismo tiempo la idea de horizonte afirma el sentido espacial e introduce las categorías de óptica y geometría. La profundidad que la representación imagina disuelta en la atmósfera y en la luz...



Un hecho gatillado por el azar, dio forma a la frustración que me impulsaba a repensar sobre las técnicas de restauración que realizábamos: la proyección de la sombra del esqueleto sobre la bóveda del museo. Era de noche y dada las condiciones de trabajar a oscuras, la luz de la soldadura hizo aparecer esta enorme imagen que ocupaba el espacio completo del techo de madera. La presencia ingravida del esqueleto de la ballena invadía el espacio, encajando en la arquitectura neoclásica del hall central del museo. Nos mostraba lo que había dejado de ser, donde las materialidades nuevas comenzaban a ser disonantes con la estética del espacio. En la inmaterialidad de la sombra proyectada, estábamos observando por última vez la ballena de Philippi.

Esta fantasmagoría, encarnaba las decisiones que consideraba y considero erróneas sobre la restauración de la ballena, las que finalmente subvirtieron el objeto original y toda su carga simbólica. Las dudas que me embargaron en ese momento y las ideas que se gatillaron a partir de los videos que estaba grabando (Del cuerpo no podemos caer), ante el sentido de las prácticas de restauración y su reverberación en mi propio trabajo escultórico, concretaron su forma ante la invitación que recibí de los hermanos Miguel y Benjamín Cáceres a colaborar con el Museo de Historia Natural Río Seco (MHNRS 2013) en Punta Arenas. La propuesta de este museo en formación, emplazado en un antiguo frigorífico en ruinas, concibe una articulación formal entre la historia natural y la puesta en valor de una arquitectura industrial en desuso, haciendo de su propuesta de ocupación de los espacios, un ejercicio museológico y museográfico de resguardo de la memoria territorial.

Este nuevo espacio de trabajo, acogía prácticas que resignificaban la materialidad procesual de los modelos naturalistas. La permisividad de la propuesta, hizo que pensara a modo de contra respuesta a los cánones tradicionales de la restauración. No utilizaría materiales cosméticos para una mimesis, ni tampoco sería lo suficientemente prudente para no manipular un objeto patrimonial. Aquí, la técnica interpelaría los mecanismos de conservación y restauración a través de un nuevo procedimiento escultórico, la *recombinación ósea* de animales de distintas especies. La recomposición de los

Algo de eso se ve en el mismo cráneo, una especie de resto, escombros de temporalidad "naturalizada"... los tiempos diferidos y estallados que ofrece la naturaleza. Los tiempos organizados en su desorganización, la heterocronía que ofrece la imagen.

El cráneo, la estructura ósea que es un cráneo, modelo de orden y de integración de partes; estructura de la que se ha extraído el tejido que lo cubre, le da superficie y determina la fisonomía formal, un perfil exterior visible.

Diversidad de fragmentos óseos..., trabajados para encajar en la forma..., el cráneo oscila de estructura a forma, de forma a materia, de materia a imagen; tiempos o temporalidades divergentes que se dan cita en la fractura, fragmentos óseos como teselas de un mosaico cuyo asunto fuera lo ilimitado.



esqueletos malogrados recolectados en el paisaje, se trabajarían desde una *anatomía recombinante*, construida por ensamblajes entre distintos cuerpos, donde la restauración, lo que vuelve hacia atrás en busca de lo prístino y el mesurado resguardo de la conservación, se degradarían y fundirían en la recombinación como práctica anatómica. El procedimiento de recombinar, consiste en reunir, juntar y ensamblar elementos de distinta naturaleza o de la misma, sin embargo, se deberá reconocer aunque sea un atisbo del origen o al menos la existencia de un indicio que nos refiera al objeto trabajado. En cierto sentido, para el caso de la recombinación como práctica en un trabajo de restauración, la materia no se modifica, solo se reubica. La recombinación tiene un sentido reorganizador de elementos preexistentes, como un prisma elástico para repensar el valor de los objetos del ecosistema o las jerarquías de una historia natural en función de una determinada pieza. El término *recombinación*, es utilizado por las ciencias ecológicas para referirse a los procesos de introducción y reintroducción de especies en que la sociedad, medioambiente y naturaleza, son analizados desde rangos amplios en zonas biogeográficas y globales, superponiéndose a los paradigmas entre restauración y conservación (Barker 2000).

Los elementos óseos fracturados de animales silvestres, se reconstituirían desde la hibridación anatómica con huesos de animales domésticos como ovejas, caballos y vacas, arquetipos de la historia de la ganadería magallánica. De esta manera, las piezas de fauna silvestre conservan y recuperan su forma anatómica en la restitución de las piezas faltantes, mientras que por otra parte, los cráneos y osamentas de ganado se desmaterializan en función de la reconstrucción. La estructura o disposición de los trozos de cuerpo cambian de lugar para reparar la forma incompleta. Las partes se conjugan a disposición de la anatomía, sin embargo el indicio del fragmento siempre queda evidente en su fisura. Ensamblajes de huesos con huesos para devolver la forma faltante. Ensamblajes donde se reúnen cuerpos que ya existían, arquitecturas cálcicas que se encuentran como basura u objetos a la deriva en las orillas del estrecho de Magallanes, en una carretera o en el potrero de una estancia. El paisaje es una cantera de cadáveres.

Considerar el viaje, los viajes, el viajar, en el sentido kawésqar (según O. Aguilera)...: viaje: desplazamiento, espacio tiempo, narrativa, diacronía, sincronía, heterocronía...; "figuración" del territorio fracturado en el relato. Las densidades del relato, lo heteróclito de los relatos, fragmentados en hablas y mentas referidas a las actividades, los protagonistas, las tareas...

El cráneo glosa la diferencia entre los desplazamientos humanos y los desplazamientos animales, ilumina fugazmente las temporalidades, distribuye la sombra proyectada por la diversidad de tiempos implicados; susurra la temporalidad del arte, interroga su actualidad en el encuentro de una serie de fragmentos óseos; la obra manifiesta "un tiempo complejo tiempo provisionalmente configurado, dinámico", más que una suma lineal de temporalidades suscritas en una estructura nítida...



Un cráneo de orca falsa (*Pseudorca crassidens*, Owen 1846) levantado de un varamiento masivo ocurrido en el sector de Segunda Angostura en enero del 2013, fue el objeto que dio cabida a la recombinación como práctica. Y fueron cráneos, pelvis y escápulas de caballos, vacas y huesos varios de lanares, los materiales de restitución de las formas faltantes. La condición material que los emparenta, el hecho de ser vertebrados, permite que sus partes puedan conjugarse orgánicamente para dar cabida a una nueva función anatómica en el esqueleto restaurado. A pesar de que los huesos de un esqueleto son muy distintos entre sí, comparten características morfológicas similares, todos tienen zonas cóncavas, convexas, rugosidades, fisuras y porosidades. Estas características, son las pautas que permiten encontrar en otros huesos, partes que puedan ensamblarse para construir otro volumen anatómico. En la recombinación, los fragmentos animales aparecen como detalles, como mosaico. Su recorte los denota, mostrando distintos puntos de vista de otros esqueletos, de otros cuerpos borroneados. El cráneo de orca falsa es el modelo y a su vez, el espejo del objeto modelado. Aquí, el modelo precisa ser descifrado para que la anatomía faltante pueda reconstruirse. Toda mirada es susceptible a completar lo que falta cuando el objeto pretende simetrías.

Vemos en los huesos su propio encaje natural, las suturas, los ensambles, las articulaciones son hitos temporales y perimetrales que organizan el mapa del volumen esquelético. Por ejemplo, las suturas son los hitos históricos en un cráneo, son la memoria del material que se expresa entre su fragilidad y firmeza, lo que queda a medio abrir y lo que se cierra por completo. Son fronteras que delimitan el paso del tiempo, las suturas son las zonas más frágiles del cráneo, el límite por el cual puede desarticularse, abrirse como en una explosión; son grietas que precipitan la destrucción, el escape del interior al exterior, entre un rebalse y una osmosis (imagen 1). Las suturas son un indicio en el que puede leerse parte de la historia material de ese cuerpo, al igual que en los anillos que se expanden en el tronco de los árboles: son una tabla parlante, un documento osteobiográfico. En la recombinación se suman nuevas fisuras, que naturalizadas conviven con las originales, las cuales interpelan el valor de los objetos a través de este hito artificial, como un jarrón

Relatos fragmentarios, fragmentos lingüísticos y fragmentos óseos, texto mayor, territorio mayor, totalidad del texto, de la historia...

¿Cómo se articula el viaje con la imagen o visión del territorio, el tiempo y el espacio y la cosmogonía...? ¿las palabras para expresar los elementos propios del viaje, siempre asociado a la supervivencia, a la condición nómada? ¿son el viaje y los traslados que supone, una excepción en la vida, o lo que la constituye propiamente tal...? ¿está eso integrado a la imagen de cosmos... y otros órdenes?

Figuras en el paisaje-paraje...; "sitios tabú": ver/no ver, formas y experiencias visuales, visibilidad; biofisiografía, analogía en la referencialidad de las palabras. Según Aguilera existen sitios, laderas abruptas que se precipitan sobre el mar, en los que la geografía configura imágenes; evoca el famoso pasaje de Leonardo en que recomienda observar muros manchados para establecer la necesidad de formar y "ejercitar el buen criterio de la vista", "estimular el buen ingenio" y la "fantasía" visual, etc.



vuelto a reparar con la técnica oriental del *kintsugi*, quedando la evidencia de la fractura en las grietas recompuestas con oro. El *kintsugi* no pretende velar el quiebre, pone en valor las cualidades morfológicas de los eventos, fenómenos y circunstancias que acontecen al objeto. Enuncia el estallido en el límite de oro, un límite simbólico que separa las partes y a su vez las estructura, como la ornamentación de un cuerpo con dientes de metales preciosos, son engranajes que arman una historia sobre el cuerpo, sobre el objeto vuelto a contar y sobre límites que demarcan territorios. Todas las piezas yuxtapuestas, una imagen al lado de la otra, se comunican obligadas por más distantes o cercanas en cuanto a sus orígenes. La decisión de que estén juntas en una misma órbita distintos satélites que ahora están destinados a influenciar las gravitaciones del otro, activan en el gesto de lo evidente una correspondencia temporal en la que conviven los cortocircuitos y los balbuceos entre quiebre y cicatriz, entre el encandilamiento del diente dorado como marca territorial y delimitación cultural, en el encuentro de animales trashumantes en los tiempos migratorios de una manada de orcas falsas varadas en una costa de singular geografía. A diferencia de la visualidad sin huellas en la cosmética restauración y montaje de la ballena “Greta” del MNHN.

Las decisiones sobre los cuerpos, jerarquizan el valor de las cosas en una manipulación que escoge sus propias reglas, como en el caso de la voluntad de Procusto, el gigante que ajustaba los cuerpos a una cama de hierro mediante el cercenamiento o el descoyuntamiento de sus partes: el cuerpo se estira, se corta o dobla a merced del soberano en relación a las restricciones y cualidades materiales de su práctica. El devenir del cuerpo mutilado encarna esas decisiones. Por otro lado, la descomposición natural de los cuerpos, a primera vista inmóviles, despiertan la atención ante un posible movimiento. Sin embargo, la inmovilidad del cuerpo por sobre la ficción, por sobre el zombi o el resucitado, vuelve a activarse. La vida multiplicada de insectos y hongos es la marca que evidencia el acontecimiento a primera vista, señala de manera tajante una muda, un cambio que se abandona a sí mismo desencadenado en nuevos ciclos que arriban. La mutación surge desde la espontaneidad caótica de las condiciones necesarias y ha de atenerse a ello, a la fuerza de un devenir natural; fuerza orgánica

Pero en estas célebres páginas también Leonardo contrasta la sugerencia a cerca de estimular la imaginación visual observando muros manchados, con la resonancia que produce el tañido de una campana, dice: “Ocurre con estos muros variopintos lo que con el sonido de las campanas, en cuyo tañido descubrirás el nombre o el vocablo que imaginas.”

¿Qué sonido óseo entonces, qué nombres, qué vocablos, qué lengua...?

En la analogía acústica, la invisibilidad del sonido, es lo que aparece como el revés de la imagen primariamente visible. Lo visible opuesto a lo visual, lo evidente opuesto a lo no evidente, lo definido opuesto a lo ambiguo, lo limitado a lo ilimitado..., acaso la estructura desbordada por la forma, la forma desbordada por la materia, la lengua desbordada por el habla. El problema es que el imaginario Kawesqar no puede ser análogo al imaginario occidental, por muy colonizado que pueda estar, ahí donde, según se nos dice, nosotros vemos ballenas o naufragios, no podemos saber qué o cómo ve el ojo Kawesqar, ballenas y naufragios...



que no solo descompone la materia, sino que también compone y activa reacciones sobre su efecto. Nosotros –animales– tendemos a huir de aquello, nuestra percepción advierte una presencia infecciosa. Este movimiento no solo se determina por desbordar los límites de lo muerto, sino que a su vez, forma nuevos marcos de contención que ofrecen una larga lista de las más variadas tomas de decisiones sobre su materia *post mortem*.

Aquellas decisiones se han convertido en prácticas que norman el contagio y lo higiénico sobre el cuerpo, encauzando sus desbordes en políticas que las apaciguan o las amplifican. George Bataille en *El Erotismo* (2006), se refiere a “la soberanía de la podredumbre” como un movimiento activador ante nuestras reacciones que responde dentro de una creencia ingenua a una mezcla entre el horror y la vergüenza. Esta reacción, es el cimiento sobre el que se funda nuestra idea de una naturaleza déspota y poderosa que interviene nuestra existencia. Es el cimiento desde donde emerge la productividad estratégica de lo incontrolable. La mutación pareciera ser la única vía apta para el tránsito de la materia, que a su vez se interrumpe y manipula según las decisiones que se tomen sobre ella; definiendo prácticas y métodos modelados por las reacciones culturales e individuales sobre los cuerpos. Algunos deben ser eternizados y otros desaparecidos, momificados, encofrados, vendados, quemados, inhalados, arrojados al mar, enfrascados o comidos. Subyugada queda la materia en los ritmos que vinculan su propia mutación y su efecto cultural. No debemos olvidar que para algunos, ser comido por los buitres es un acto de veneración y adhesión al mundo, y para otros un acto de castigo y repulsión. En oriente existe el ritual funerario del *jhator*, que significa literalmente “darle almas a las aves”; es una práctica budista que consiste en llevar a sus muertos a un lugar alejado en la montaña. El cadáver se posa sobre el suelo boca abajo, para que luego un monje con un afilado cuchillo corte estratégicamente la piel y la carne del difunto. Los familiares y el monje se alejan del cuerpo, dejando que los buitres se acerquen y se alimenten. Una vez que los huesos quedan al descubierto, recogen los restos, los trituran sobre una roca y vuelven a dárselo a las aves. El ritual fúnebre termina cuando las carroñeras emprenden el vuelo una vez terminado el festín, como un entierro en el cielo. Por el contrario, en el mito de Antígona, le quitan los honores fúnebres a su

“Sabes que no puede fingirse animal alguno cuyos miembros, cada uno por sí mismo, no se asemejen a los de algún otro animal; con que si quieres que un animal por ti fingido parezca natural – supongamos que sea una serpiente-, toma por cabeza la de un mastín o un perdiguero, los ojos de un gato, las orejas de un puercoespín, la nariz de un galgo, las cejas de un león, las sienas de un gallo y el cuello de una tortuga de agua.” (Tratado de la pintura 574 [B. N. 2038, 29b]).

Toda imagen consignada por el pensamiento occidental es entonces una traducción, en el sentido más amplio: la traducción como espacio liminar entre pasado y presente, entre el documento y la ficción, entre la historia humana y la historia natural, entre lo muerto y lo vivo.



hermano Polinices por haber traicionado a su tío y Rey Creonte, quien prohíbe el derecho a su sepultura, dándole su cuerpo a los cuervos y chacales, y así asegurar que su alma viviera la condena de vagar en la tierra eternamente, quedando el hedor a la descomposición de los restos como enseñanza para el pueblo.

El poder de los cuerpos se acentúa en la dirección de lo caduco, en la posibilidad de desaparecer ante los límites que lo contienen. Como un acto creativo y productivo, las intervenciones sobre la materia del cadáver varían según los parámetros culturales y sociales que lo demarcan. Cada decisión, es un acto que simboliza la historia que arrastra el contexto del cuerpo y que dispone de las fuerzas biológicas como el orden que da origen a ciertas manipulaciones. Qué mejor enseñanza puede existir que el olor putrefacto de una traición. Las reacciones sobre las materialidades de la muerte, se transforman en medidas de poder para producir creencias. Sabemos que las fuerzas biológicas son las mismas ante toda materia de la naturaleza, todos padecen las mismas mutaciones, lo único que puede cambiar su dirección son las decisiones que tomemos sobre ellas. Todo cuerpo actúa como espejo, como objeto re-encontrado, podemos aprender en ellos porque somos corpóreos. Los cuerpos coinciden y por eso sabemos qué hacerle al otro.

Todo cuerpo es susceptible de ser modificado según sus cualidades y restricciones materiales. Un cetáceo puede ser cazado con un arpón tallado con los huesos de su propia especie. Un serrucho y un martillo pueden ser modelados en miniatura desde un hueso de vacuno para matar las horas en una cárcel. Un diente de caballo al revés, se transforma en el diente cónico de un odontoceto y el de un guanaco en el de un carnívoro más pequeño. Los cuerpos calzan en el revés de sus partes. Las partes yuxtapuestas arman en sus totalidades calces de fragmentos de distintas vitalidades que ya jamás podremos ver por completo. Son objetos eclipsados. Se ensamblan y recombinan para volver a definir el valor de los objetos en una representación particular de la historia natural.

El MHNRS relee los restos en la recombinación de materialidades preexistentes, quizás naufragando a kilómetros de distancia entre ellas antes de ser encontradas y ensambladas. Objetos gravitantes que separados de su origen y de su función se

Y el arte como espacio liminar entre pasado y presente, entre el documento y la ficción, entre la historia humana y la historia natural, entre lo muerto y lo vivo (...el arte: intervalo más extremo entre el lenguaje y la realidad). Si el arte es lo que está entre el lenguaje y la realidad, la obra es lo que está entre el lenguaje y el arte.

¿Cuál sería la obra y qué sería obra de las recombinaciones óseas...? Otra vez una imagen retorna en las palabras de Leonardo, en el párrafo acerca de la representación de los animales.



encuentran en la recombinación como un núcleo organizador de citas, recortes, historias, evocaciones. El MHNRS recombina los cuerpos en un procedimiento poético que otorga al objeto su identidad desde una resonancia entre su estructura ideológica y espacial/territorial. Este museo náufrago es recombinante por esencia, se va armando desde los pecios que flotan desprendidos de su origen, los que se estacan y tocan el fondo marino por su propio peso. Es un museo errante, a la deriva, que construye su balsa con las sobras que nos entregan preguntas que se responden en la susceptibilidad de las cosas a ser modificadas, de los cuerpos, de los lugares, de la naturaleza. Los objetos se tuercen para acentuar las restricciones y cualidades de los acontecimientos. Este museo es un laboratorio de calces, ensambles y suturas. El relato de restos que se define en una identidad recombinada.

Como ocurre en la lámina que contiene el estudio de caballos de la Royal Library de Windsor, para La Batalla de Anghiari. La figura se va definiendo en relación con otras figuras de animales. La plétora de la experiencia implica la contigüidad, continuidad y discontinuidad de las cosas en la naturaleza y de las imágenes en la percepción visual (diacronía, sincronía, anacronía, heterocronía). En la lucha, como en la naturaleza, las formas y los animales se confunden. Los cuerpos forman un solo cuerpo en constante e infinita mutación.

Una vertiginosa serie de planos provee la apertura del horizonte que subtiende la imagen de lo que debe ser Tierra del Fuego. Indica el vértigo de una mirada que discurre a la carrera, entre pastizales, arenales y hondonadas, describiendo desniveles y accidentes que forman el terreno. Señala el fondo celeste rayado por el vuelo de los pájaros. El nivel del ojo reproduce la mirada del animal, no la mirada del ser humano. Ni el habitante originario ni el ocupante occidental se reproducen en esa mirada. Sin embargo, el dispositivo tecnológico interpuesto que hace posible el efecto de extrañamiento, ha organizado ya el panorama y el perfil. Ha recombinado la remota lejanía sub antártica, ahora extinta y al mismo tiempo indiferente a la extinción.



**Imagen 1.** Fotogramas explosión craneana N°3 / Del cuerpo no podemos caer / 2013  
**Image 1.** Skull explosion frames No. 3 (2013)





**Imagen 2.** Cráneo de orca falsa (*Pseudorca crassidens*) y cráneos de ganado  
**Image 2.** False killer whale skull (*Pseudorca crassidens*) and cattle skulls





**Imagen 3.** Proceso de recombinación ósea de un cráneo de orca falsa (*Pseudorca crassidens*)  
**Image 3.** False killer whale (*Pseudorca crassidens*) skull recombination process





**Imagen 4.** Proceso de recombinación ósea de un cráneo de orca falsa (*Pseudorca crassidens*)  
**Image 4.** False killer whale (*Pseudorca crassidens*) skull recombination process





**Imagen 5.** Cráneo de orca falsa (*Pseudorca crassidens*) articulado en su esqueleto y montado en la sala de exhibición del MHNRS. Fotografía: Antonio Larrea

**Image 5.** False killer whale (*Pseudorca crassidens*) skull articulated with its skeleton and mounted in MHNRS exhibition room. Photograph credit: Antonio Larrea



## Bibliografía

Barker, G. (2000). *Ecological recombination in urban areas*. Peterborough: English Nature.

Riegl, A. (2008). *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: La Balsa de la Medusa.

Aguilera, O. (2001). *Gramática de la lengua kawésqar*. Temuco: Corporación de Desarrollo Indígena.

Bataille, G. (2006). *El erotismo*. Buenos Aires: Tusquets Editores.

Thayer, W. (2011). *El barniz del esqueleto*. Santiago: Palinodia.

Recibido: 26 Abr 2017

Revisado: 15 Jun 2017

Aceptado: 30 Jul 2017