

“YO EMPECÉ A PINTAR *cuando*  
MI ABUELITA EMPEZÓ A *perder*  
*la memoria*”



SO UAÑA, QO'OLLAKA  
ASO ÑECOME MASHE  
SANTOUEN, NACHE  
CHEXOQTEUA RA  
SA'ANNAXAN

YO EMPECE' A  
PINTAR CUANDO  
MI ABUELITA  
EMPEZO' A  
PERDER LA  
MEMORIA

100 AÑOS DE LA MASACRE DE NAPAALPI

## PRESENTACIÓN

### **Varinia Brodsky Zimmermann**

DIRECTORA MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Tras exhibirse en el Parque de la Memoria de la Ciudad de Buenos Aires, el Museo Nacional de Bellas Artes recibe la exposición *Yo empecé a pintar cuando mi abuelita empezó a perder la memoria*, como un proyecto que constituye un momento de reflexión sobre las historias de memorias y heridas de nuestra región, sus territorios y comunidades.

A 100 años de la masacre de Napaalpí en Argentina, la artista Fiorella Anahí Gómez –perteneciente a la comunidad qom de Colonia Aborigen (Provincia de Chaco, Argentina)– junto a Paola Ferraris y Camila Barcellone, y el acompañamiento afectivo de la curadora Kekena Corvalán; se realiza esta exposición para la reivindicación de la memoria, abordando el duelo inconcluso que atraviesa a las y los sobrevivientes de la brutal matanza y sus descendencias. La exposición entonces se propone como un ejercicio que aporta a la reparación simbólica y a través de su lenguaje, recordar para aprender, transmitir la valoración y reconocimiento de los pueblos originarios. De esta manera, se busca sensibilizar y contribuir a la impetuosa necesidad del respeto a los derechos humanos, un valor que, como museo público, encarna una parte importante de nuestra visión. Es por ello que para el MNBA ser parte de este emotivo encuentro representa uno de sus principales objetivos, no solo estrechar los lazos entre países vecinos con historias comunes, sino también mantener la memoria viva en las nuevas generaciones, aportando con ello a la cohesión y transformación social. Este ha sido nuestro foco de atención durante estos últimos dos años, abrir un museo en el cual las diversas expresiones artísticas y comunidades se sientan acogidas y donde el debate constructivo aporte al desarrollo de la democracia cultural.

Esta muestra nos trae, por tanto, la memoria activa de un violento capítulo de la historia de nuestra región, recuperada para su trascendencia y transmisión a las futuras generaciones. Mediante diversas obras, relatos en primera persona que interrogan los recuerdos a través del dibujo y la pintura, recuerdos removidos desde un dolor intrínseco que desde la colectividad de mujeres adquieren su valor.

Con todo esto, nos hacemos la pregunta de si efectivamente el arte puede aportar para la reparación simbólica frente a las violaciones de derechos humanos. Creemos que sí. Tenemos la convicción de la función del arte como un espacio simbólico que va más allá de la experiencia estética, sino que también tiene la misión de visibilizar y dar voz, a través de un lenguaje poético, para propiciar narrativas que contribuyan a la sociedad en su conjunto para una convivencia más respetuosa.

# NAPAALPÍ FUERA DE NAPAALPÍ: PINTAR, RECORDAR, PINTAR, VIVIR

Kekena Corvalán  
CURADORA

Para nosotras estar en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile con un proyecto como este que ofrecemos, *Yo empecé a pintar cuando mi abuelita empezó a perder la memoria*, es una experiencia estética y política que nos provoca y nos repara en el entusiasmo de estar haciendo otras maneras. Liderado por Fiorella Anahí de los Ejércitos Gómez, una mujer artista perteneciente a la comunidad qom de Colonia Aborigen (provincia de Chaco, Argentina), nos estimula porque nos suena a un gesto de amor propio y amor colectivo a la vez. Nos colma de gratitud sabernos y sentirnos en un Museo como este, que propone una mirada particular sobre las tensiones entre arte moderno y contemporáneo, arte chileno y resto del mundo, orígenes, pervivencias y devenires; curadurías, afectividades e intensidades, historiografías otras que buscan y rebuscan para ampliar y desmarcar. Y, especialmente, porque para nosotras el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile propone una aproximación al arte como punto de encuentro, desde su potencial crítico y sensible, su construcción de diálogos con las comunidades, las identidades y las memorias.

La cuestión del arte indígena del presente es un tema central en las prácticas contemporáneas en las primeras plazas del mundo. Lo que sucede en las principales bienales y museos a nivel global, nos ayudan a comprender cuestiones que hoy son imprescindibles acerca de los procesos de apropiación, gentrificación, exotización y reparación de las políticas estéticas que habitamos y debatimos.

En esta línea, quisiera considerar tres temas. Por un lado, mencionar lo plural y diverso: cómo estas prácticas artísticas y curatoriales pueden devenir mecanismos que nos acercan, que nos hacen intercambiar mundos y producir puentes e intercambios. En este sentido, tomamos la exposición misma como un ejercicio de mediación cultural, y, ya adelantamos, en realidad, inmediatez, en todos los sentidos que se abran del término. Cercanía, inmediatez, continuidad, bordes difusos, aprendizajes mutuos, cuidados, contagios, afectos, construcción de contextos y alianzas poéticas.

En segundo lugar, querría referirme a la enorme presencia de temas indígenas en las bienales de San Pablo, tanto la de 2024, que tuvo su lema *Coreografías de lo imposible*, y la próxima de 2025, con el sugestivo lema *No todo caminante anda caminos / De la humanidad como práctica*) como la controvertida Biennale de Venecia de 2024, *Extranjeros por todas partes*. Hay aquí ciertos conceptos sobre los que estamos trabajando que debaten acerca de la gentrificación de las prácticas artísticas en tanto vitalidades y expresiones de una organización social y comunitaria. Hemos escrito profusamente sobre el tema, y lo seguimos debatiendo desde esta exposición y desde las acciones de la colectiva La Porfía.

Una vez más, que sea contado en primera persona, que no sea un ejercicio etnográfico es un enorme foco a atender. Todas las que participamos de esta exposición tenemos un vínculo muy particular con ancestralidades y culturas originarias. Yo personalmente, soy nieta de un descendiente de la comunidad tonocotés, de la provincia de Santiago del Estero. Pero también, claro está, soy hija de una italiana huida de la guerra y el fascismo en 1939. Cada una de nosotras puede decir lo propio, porque aquí y allí, todas las personas descendemos sin duda de un pueblo desplazado sobre el que se ha ejercido violencia. Esto lo remarco especialmente, como característica del habitar el sur como categoría política, no meramente geográfica, y para pensar este agrumarnos en el que nos mezclamos argentinas y chilenas, en un territorio que sin dudas va mucho más allá de las conformaciones de nuestros estados nación. Estamos haciendo territorialidades nuevas, escuchando y reparándonos en las voces que nos precedieron y que aún viven. Nada de lo que contamos con la masacre de Napaalpí tiene que ver con pueblos muertos o extintos. Todas aquí estamos vivas y deseantes, procurando justamente, arte afectos comunes de abrigo, alimento y memoria.

Este punto de partida también implica un deambular territorial y cartográfico específico. Porque tenemos claro que las metodologías de las artes visuales que trabajan con el supuesto del artista como etnógrafo, o de la curaduría como una productora de “insumos” para la historia del arte ya no nos sirven. Cuestionamos ambas disciplinas, la de la etnografía, por toda su carga moderno colonial y mirada compasiva constructora de una otredad romantizada a la que hay que expresar, manifestar o ayudar (en el mejor de los casos) porque nuestro hacer es visibilizar y dar cuenta de esos otros mundos que el capitalismo niega. Y la de la curaduría/comisariado (palabra esta última terrible para nosotras que resuena con toda su fatalidad en los contextos de nuestras sociedades), como una forma de aduana, con sus impuestos académicos, de mercado, de clase. Lejos de ambas posturas. No nos interesa el trabajo de campo de la antropología porque siempre guarda un extractivismo implícito o explícito. No nos interesa el trabajo de campo de la curaduría, porque recorta territorios impuestos por su propia lógica institucional.

En este sentido, como curadoras hemos decidido ser más bien, escuchadoras, productoras, compañeras activistas, que lo somos, porque pertenecemos y aprendemos y nos encontramos en las prácticas de las organizaciones sociales. Y estamos al servicio de una historia que contar que en parte también es nuestra. Como lo explica el texto de Marisa Avigliano, cuando se refiere a esa particular relación que tenemos todes quienes habitamos estos suelos con las masacres de principio de siglo XX, de las que Napaalpí es una de varias. Pueblo qom, que cuando éramos pequeñas, aún era llamado toba, con toda la carga despectiva y alejada de su propia construcción identitaria.

Ser curadora es ser una más, que aporta a la performatividad de la que cuenta, recuenta y nos cuenta, que aquí se llama Fiorella Anahí Gómez, nieta de sobrevivientes de Napaalpí, nacida y residente en Colonia Aborígen, artista de esa comunidad, que nos conduce y pastorea mientras habla su historia, y la de sus hermanos y hermanas, en primera persona.

Desde lo personal, elegimos el camino de las curadurías afectivas: preferimos referenciarlos y construir linajes horizontales, más que pensar en términos de una historia vertical, que, aunque cuestione hegemonías desde los feminismos o las series de la modernidad colonial, siempre tiene que tomar como eje un canon, que es estético sin dudas, pero sobre todo, ideológico. Digo esto definiendo la estética como un conjunto de regímenes de visibilidad que determinan qué puede y qué no puede mostrarse, donde el eje está puesto en la disputa por la forma. Aunque estos regímenes pertenezcan a constructos culturales muy precisos (la verdad, la belleza, el bien, lo correcto, incluso formulados desde discursos feministas y decoloniales), la cuestión es la disputa por la forma, por la manera, cómo se reparte, que es lo que define nuestras búsquedas.

En este sentido, una exposición es la integración de una política estética, con todo el potencial de decirse y contradecirse. En el mundo del arte, tanto desde las prácticas como desde las producciones teóricas y académicas, vivimos épocas de cancelación rabiosa, zozobrando entre la corrección política y la autocrítica. Esa cancelación es muy compleja y obedece a esta fase del capitalismo neoneoliberal libertario cuya herramienta política principal es el odio. Esa lógica es la que nos interesa perturbar, aunque nos contradigamos, tomando la contradicción como un estímulo cariñoso, un roce necesario. Vale aquí citar al poeta Vicente Luy, cuando decía: “Si me equivoco contradígame con amor, porque con amor digo”. Porque también, para nosotras, cada exposición recupera ciertas afectividades que conectan con nuestra política cultural de las emociones, la que sostenemos entre todas. Para nosotras, esta es la tercera exposición que vivimos juntas. Nos conocimos en el 3er Campamento Artístico Curatorial en la ciudad de Resistencia, capital de la provincia de Chaco, noreste argentino, en marzo de 2022. El lema de esa experiencia fue *Aprender del Chacú: cómo procurarnos artefactos comunes de abrigo, alimento y memoria*. Ese campamento se articuló en una exposición en el Museo Provincial de Bellas Artes René Brusau, de la ciudad de Resistencia, que dirigía en ese entonces una investigadora de nuestras genealogías horizontales, Andrea Geat. Luego seguimos arropándonos juntas en distintas experiencias, y llegamos con esta exposición que hoy traemos a Santiago desde el Parque de la Memoria de Buenos Aires.

Nos interesa tomar como referencia otros trabajos de investigadoras feministas inmersas en luchas por nuevas formas de comunidades, nuevas formas de trabajo conjunto, nuevos modos de producción/organización/reproducción de significados que más tarde se llamarán curadurías. Para ello, el camino que hicimos fue disolver autorías, tal como son pensadas en el arte contemporáneo, y ciertamente, plantearnos descompetir, uno de los grandes temas con los que estamos trabajando con otras compañeras. Cito a Dorotee Richter, que se convierte para nosotras en una referente con la que estamos recorriendo búsquedas y respuestas parecidas:

Una forma de implicar resistencia es ridiculizar la función del autor sagrado en el campo del arte. También sospecho que la noción alguna vez publicitada de “lo curatorial” podría funcionar como una “trampa (para los ojos)”. La noción de “lo curatorial” implica un ennoblecimiento problemático de la curaduría como actividad productora de significado que tiene lugar (como yo lo veo) en un campo política e ideológicamente disputado. Al poner la “curaduría” a la altura de la filosofía, se corre el peligro de pedirle a la curaduría una producción de significado esencialista y supratemporal, que funcionaría fuera de la historia. En lugar de ello, propondría limitarnos a recontextualizar, historizar, localizar y ser conscientes de las demandas y alianzas políticas. El comisariado feminista sólo puede entenderse como parte de un movimiento político.

La curaduría afectiva se propone lejos de cualquier efecto domesticador de la mirada que provea quietudes y fronteras. También del mansplaining que supondría hacerla sentirse una forma de filosofía, ni que hablar de etnografía o antropología, por más que vaya a vivir temporalmente a un territorio o a vivir con tal o cual comunidad, siempre será ajena y en el riesgo de crear posturas ajenas.

Del mismo modo, no nos interesa producir insumos para la historia del arte. Fundamentalmente porque no nos interesa representar nada, no vinimos a ejemplificar, porque sabemos que ello implica un ordenamiento (de género, clase, racialización, especismo, capacitismo), en el que preferimos no caer. Esa latencia de lo que puede devenir “insumo” implica siempre una normalización del concepto de trayectoria, carrera, etapas, y toda la cuestión clasista que implica.

Finalmente algo muy importante. Esta exposición que hoy presentamos aquí, significa un nodo más en la construcción de nuestra red artchivas, que conecta con nuestra particular manera de hacer archivo, memoria, redsistencia y camino en esta particular disputa por la forma.

¿Y qué significa ser red artchivas? Significa hacer un archivo agrumado, más entusiasmado con referencias estéticas, poéticas, que tiene que ver con el arte, la pintura, pero también con chivar (ser chivas), en todos los sentidos del término: moverse y transpirar, ser cabra, estar enfadada, ser mujer rebelde. Nosotras sentimos que una manera de poder sostener otra lectura sobre este archivo Napaalpí era artchivar, es decir, recorrer encarnadamente. Hacer un archivo blando, pegajoso, rozado, encarnado. La artchiva somos nosotres haciendo otra lectura de las fuentes, dándole vitalidad a este artchivo Napaalpí. ¿Y cómo se consulta este artchivo? Interpersonalmente. Cocreadamente, codiseñadamente.

Esta archivada es nuestra exposición: nuestra particular manera amorosa de pensar para qué sirve el arte.

Marisa Avigliano

Cuando escuché la palabra Napaalpí por primera vez la escuché con la palabra masacre adelante. Entonces Napaalpí fue más que un lugar geográfico y un dedo en el mapa, fue más que una palabra que no sabía si estaba escribiéndola bien. Con ortografía mutante Napaalpí era un hecho histórico que no recordaba haber estudiado en la escuela, no estudié esa masacre. ¿Cuáles recordaba con la palabra masacre? Estudiar la historia es estudiar las palabras con las que se elige contarla.

Decir Napaalpí, Masacre de Napaalpí, fue desde ese instante y para siempre un repique sobre el tiempo y sus discernimientos, una revelación de la memoria histórica y una denuncia a las denuncias se las siente en la garganta cuando se tragan las palabras que la nombran.

Una investigación tiene muchos comienzos, más de los que imaginamos cuando la iniciamos. Salir a preguntar por Napaalpí tuvo su cartografía, su lengua y su Chaco, pero lo que tuvo de modo definitivo fue el lugar del acontecer y su silencio. Torres de silencio.

Sí, las investigaciones tienen muchos comienzos y las fechas y los nombres propios suelen ser uno de ellos. El sábado 19 de julio de 1924 y bajo las órdenes de Fernando Centeno (el gobernador del Territorio Nacional del Chaco), policías, gendarmes y civiles asesinaron en menos de una hora a cientos de personas de las comunidades qom y moqoit que vivían en Napaalpí. Melitona Enrique tenía veintitrés años cuando sobrevivió a esa masacre ¿En qué rincón de su memoria guardó el sonido de las balas, los gritos, los machetazos, las violaciones, los minutos eternos del exterminio y el aliento que sostuvo para cruzar el campo convertido en un cementerio sin tumbas y arrastrada por la fuerza de otros cuerpos a esconderse en el monte? ¿Dónde atesoró la intuición no enunciada y la intriga agravante?

Cómo no marearse en el acecho de la enmascarada borrascosa de una escena, en las llamas de un cuerpo roto, en la sangre y en el zumbido atronador del avión biplano que sobrevoló la zona en la que vivía con su familia arrojando comida y caramelos para matarlos a todos. Emboscada, señuelo, trampa, carnada. ¿Cuándo pudo Melitona arrinconar el grito mudo y contar que estuvo escondida y sin agua durante días junto a su mamá que escapó con ella, pero murió desangrada? ¿Cuándo supo que el silencio servía para esconderse pero que una vez afuera no servía para nada? ¿Cuándo pudo hablar Melitona?

Rosa Grillo tenía siete años cuando mataron a su papá: “Es muy triste, casi no me quiero acordar porque me hace doler el corazón [...] No sé por qué mataron a muchos niños y grandes, fue mucho el sufrimiento”.



Los testimonios de Melitona y de Rosa fueron incorporados junto a otros a la causa en 2014 y presentados durante el juicio por crímenes de lesa humanidad en 2021: “La masacre de Napaalpí no fue un hecho aislado, fue un genocidio indígena planificado desde el Estado Nacional”. La memoria callada que dejó salir su voz y se convirtió en presente ya no deja de recordar. Es la voz sincrónica que nombra a quienes encubrieron la masacre y la voz que destruye los cimientos de las torres de silencio construidas durante el gobierno de Marcelo T. de Alvear. “La tranquilidad ha renacido en la zona del levantamiento indígena. En el campamento de Aguará libróse un reñido combate entre indios mocovíes y tobas. La indiada se ha dispersado completamente después de dejar sobre el terreno unos cincuenta muertos”, publicó *La Voz de Chaco* en julio de 1924. Sí, fue un plan diseñado entre el Gobierno Nacional que negó la masacre: “fue una sublevación indígena con actos de robo y ataques a los colonos”, y la Justicia que archivó la causa que en aquel momento había iniciado el diputado Francisco Pérez Leirós en la que denunciaba “una cacería para eliminar a los sobrevivientes y testigos”. ¿Cuándo puede la memoria vencer el miedo? me pregunto mientras leo el testimonio de Melitona: “Los cuervos estuvieron una semana sin volar porque seguían comiendo los cadáveres” (...) “les pagaban muy poco en el obraje, por los postes, por la leña y por la cosecha de algodón. No le daban plata. Sólo mercadería para la olla grande donde todos comían. Por eso se reunieron y reclamaron a los administradores y a los patrones. Y se enojaron los administradores y el gobernador (...) Mataban a caballo y disparando desde el cielo (...) Aquellos labios de aquellas bocas con aquellas dentaduras que se reían desde arriba ¡Cómo olvidarlo! Se reían como diablos, y gritaban como lobos.” Cuando la memoria habla se borran los límites del tiempo tal y como los medimos, pero no es un borrón y cuenta nueva, no se borra el pasado y tampoco se borra el futuro, cuando la memoria habla, lo ocurrido vuelve a ocurrir: los cuervos siguen ahí comiendo cadáveres. En la voracidad de la escena la enunciación dice más de lo que se sabe y las plumas negras como el carbón pero que azulean al sol se transforman en asteriscos y esos asteriscos en el dactilograma de la memoria. ¿Es esa enunciación un fichero memorión y un mapa sin límites temporales donde el comienzo continuo es un nuevo tiempo verbal? Mientras hago preguntas los cuervos siguen ahí, comiendo cadáveres.

En *Testigos son los cuervos. A la salud de los archivos*, Kekena Corvalán escribe sobre la relación entre la muerte y los archivos, dice Kekena: “No es que los archivos resuciten cuando los necesitamos, pero casi. Vuelven a la vida no solo por acción nuestra meramente, sino por la vocación que guardan de no irse de todo y estar siendo en ese volver a decirnos algo.” Leerla me hace pensar en el presente, en la memoria que recuerda, en la bienaventurada especulación

teórica, en el giro ontológico insomne y entonces vuelvo a citarla: “Por ahí un archivo se convierte en saludable cuando se desintoxica de sí, de sus propias reglas de acceso, de sus claves y contraseñas de lectura que lo han vuelto un objeto cosificado que solo puede ser mirado por quienes lo entienden en el punto en el que lo dejaron”.

¿Cuál es el archivo que busco para iniciar el comienzo infinito que modifica la lógica del tiempo y el modo en que miramos una obra de arte? En esa búsqueda, algunas escenas se superponen sin taparse (virtudes de un palimpsesto sin goma de borrar) y me marcan el camino: veo una foto de Pao Ferraris con pincel en mano sentada sobre un andamio pintando un cuervo enorme y asombroso en la pared de una de las salas del Parque de Memoria en Buenos Aires, veo otra en la que aparece Camila Barcellone eligiendo el mejor lugar para colgar las palabras y veo una en la que Fiorella Anahí Gómez posa al lado de uno de sus cuadros. Las fotos intercaladas no detienen mi investigación, todo lo contrario, son repeticiones incansables, subrutinas de ida y vuelta donde se hamacan las preguntas del recuerdo. Son el borde, el centro y su vaivén. Trinidad de huellas que me traen al lugar que me estaba esperando y al que yo quería llegar. Mi investigación en fuga encontró su destino en la voz de una nieta: “Yo empecé a pintar cuando mi abuelita empezó a perder la memoria”, dice Fiorella Anahí Gómez, la artista qom de Napaalpí que pinta el pasado y lo convierte en presente eterno.

Cuando Fiorella habla de ella no impone una frontera, habla de su comunidad. Fiorella es la nieta de Matilde Romualdo, descendiente de una de las familias víctimas de la Masacre de Napaalpí. Matilde murió el 15 de enero de 2024 y durante casi toda la vida que vivieron juntas compartieron el dolor sin nombrarlo, apenas hablaron de él hasta que una noche, cuando la memoria anunció su mudanza, ese desplazamiento que la memoria hace cuando principia el olvido, Matilde empezó a hablar de la Masacre y le contó a su nieta lo que a ella le había contado su abuela Lorenza Molina. En el susurro de la noche las dos fueron nietas. ¿Cuándo supo Fiorella que la revelación del recuerdo iba a ser imagen, iba a tener textura, iba a tener colores? Tal vez lo supo cuando en la protección de la luna escuchó la voz de su abuela contando lo que toda la vida le había dado miedo contar. Desde aquella noche Fiorella fue para Matilde y gracias a ella, refugio y megáfono multicolor. “Antes no se animaba, para ella era algo malo hablar de Napaalpí, porque todo aquel que sabía la historia de lo que sucedió en 1924 era buscado y era desaparecido o lo metían preso, entonces ella por miedo guardó esa historia y siempre nos decía no cuenten esto a nadie porque me van a buscar y me van a meter presa” y entonces el silencio se volvió palabras y las palabras, cuadros: “cuadros que dicen que Napaalpí sí existió y sigue existiendo en este territorio porque somos los



descendientes de esas abuelas y abuelos, tíos y tías”. La voz de Fiorella se une a la de Melitona, a la de Rosa, a la de Matilde y a la de Lorenza en peripecia temporal que modifica la esfericidad del tiempo y la convicción de algunos diccionarios. Fiorella dice que la palabra memoria no existe en el vocabulario qom: “para nosotros los qom es el recuerdo y ese recuerdo está atravesado por el tiempo. Porque nuestros abuelos cuando nos cuentan, lo siguen viviendo, mientras lo cuentan ellos están en ese presente. Es un recuerdo constante” y cuando Fiorella lo dice pienso de inmediato (la inmediatez es a veces un elixir) en la memoria que olvida hasta que puede recordar. Memoria, recuerdo, presente. ¿Qué guardamos en los archivos? Esa pregunta me para enfrente de la obra de Fiorella porque ahí está Lorenza Molina, los suegros de Lorenza, la ropa testigo, el algodón que ya no es blanco porque es una bola carmesí, el fuego, la noche previa, los pájaros volando, el ojo que Lorenza perdió durante la masacre, otro ojo, uno donde se refleja la muerte y el monte llorando sangre, siempre el monte. ¿Cómo se llaman esas obras? No lo sé porque las obras de Fiorella cambian de nombre, los títulos mudan emociones a medida que Fiorella habla de la tela del vestido de su abuela sobre la que pintó uno de los cuadros, del fragmento acartonado de un armario convertido en lienzo, de una de las noches en las que escuchó a su abuela hablar de la masacre o de las lágrimas. Recordar es vivir y los cuadros de Fiorella están vivos, cómo no estarlo si ahí está su abuela recordando.

“Vino, posó sus ojos, mil ojos, /en mí por un momento, luego/ se fue, dejó dos de los suyos /en lugar de los míos, con ellos miro” dicen unos versos en *Y todos estábamos vivos*, un libro de Olvido García Valdés, la poeta asturiana.

Ver la obra de Fiorella refuerza el deseo de una investigación que atesora comienzos en sintonía con el recuerdo atravesado por el tiempo. Ver la obra de Fiorella es amasar vigiliias e insomnios para crear un modo de decir, un modo de subrayar lo leído, un modo de volver a mirar, preguntar, dudar y escuchar. Cuando veo un cuadro de Fiorella la veo a ella hablando con su abuela, recuerda ella y recordamos quienes miramos, comemos del mismo plato. Tal vez por eso cuando vi *Enviado para falsear*, el documental de Maia Navas (6 minutos, Argentina, 2021) no dejé de ver el monte que aparece en los cuadros de Fiorella. En el documental de Maia aparecen un dron y una fotografía. El dron es el dron que monitoreaba militarmente (decían que para controlar la expansión del covid-19) a una comunidad qom en el Barrio Gran Toba en Chaco y que finalmente cayó por el impacto de un hondazo certero y puntual, y la fotografía es una fotografía tomada por el antropólogo alemán Robert Lehmann Nitsche en 1924 en la que aparecen posando junto al avión biplano los hombres que ejecutaron la Masacre de Napaalpí. Dicen que esa foto que aparece en el documental de Maia fue tomada el mismo día de la

masacre ¿Fue antes o después? ¿Con cuántos segundos de gracia? Contemos los pasos que miden el tiempo que lo revela mientras miramos cómo el dron vigilante en el cielo de la noche en junio de 2020 y la foto con luz de día en julio de 1924 comparten métodos con diferente tecnología.

Fiorella me llevó sin saberlo al documental, un documental que recuerda el pasado en tiempo presente, nunca tan actual ese presente. Sí, la investigación tiene muchos comienzos y cada uno de esos comienzos agita la banderita de largada cada vez que nos paramos frente a un recuerdo que vive lo que recuerda. Eso pasó cuando Fiorella y todas sus voces llegaron al Parque de la Memoria a orillas del Río de la Plata en Buenos Aires, un río que “acuna violencias y emancipa memorias” como escribió Kekena Corvalán, la curadora de la muestra, pasará también en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile y en cualquier lugar de la tierra donde se exhiba la voz pintada en la intimidad del recuerdo que florece en el discreto encanto del laberinto compartido.

Cubrir los últimos renglones de esta página con dos citas, una de Federico García Lorca: “No me dejes perder lo que he ganado” y otra de Fiorella Anahí Gómez: “Yo pinto un cuadro, me acerco a ella y le digo: abuela, esto es la historia que vos nos contaste” es, evitando cualquier intento lírico de artificio, la escena final de un comienzo.

## Fiorella Anahí Gómez

ARTISTA



Hola, mi nombre es Fiorella Anahí Gómez, mi casa, mi lugar, es el territorio de Napaalpí, en Colonia Aborigen. Soy artista de la nación qom, de mi comunidad. Tengo 27 años y me dediqué a profundizar en el arte indígena desde el momento en el que mi abuela, Matilde Romualdo, empezó a perder la memoria. Y para mí fue un acto muy importante poder hacer cada relato un cuadro, cada cuento que ella me relataba, más por las noches, cuando nos acostábamos siempre ella se acordaba de su familia que estuvo en la reducción de indios de Napaalpí y cada relato que ella me contaba empecé a pintarlo, a inmortalizar su historia a través del arte, porque para mí es muy importante que podamos inmortalizar a esas personas que hoy no están con nosotros pero que han dejado una historia, y para mí esas personas merecen ser recordadas a través del arte. Yo tengo esa mirada.

Siempre han venido muchos historiadores, investigadores indígenas, incluso algunos hermanos historiadores de la comunidad buscando la historia de Naapalpí, y ella siempre se negó a hablar de lo que era Naapalpí porque para ella era algo malo hablar de Napaalpí, porque todo aquel que sabía la historia de lo que sucedió en 1924 era buscado y era desaparecido o le metían preso, entonces ella por miedo guardó esa historia y siempre nos la enseñó a nosotros, su familia. Y siempre nos decía no cuenten esto a nadie porque me van a buscar y me van a meter presa. Entonces cuando ella empezó a perder su memoria, empezaba a hablar más de seguido. Y para mí fue muy importante poder hacer que sus historias puedan estar en un cuadro, si bien ella me contó tantas historias que tengo en mi mente, pero una de las que ha ocurrido acá fue real lo que fue Napaalpí y a través de los cuadros fui contando parte de lo que ella relataba. Tengo un cuadro que representa lo que fue la mujer de Napaalpí, representación de su abuela Lorenza Molina. Tengo un cuadro de la mirada del monte, la última noche de Napaalpí. Todo como ella me fue relatando me fui imaginando e implementando en los cuadros, en el arte, en el arte indígena. Y para mí ir a un espacio de Memoria y llevar estos cuadros que representan la memoria de mi abuela es muy importante y es muy impactante para mí.

Para mí el arte indígena es mostrar la historia nuestra, contar a través de una obra, de una pintura, y que las demás personas puedan ser impactadas también por lo que cargamos como comunidad, esta historia que ha sido silenciada por muchos años. Es importante porque voy a seguir extendiendo la historia nuestra. Y que ese espacio de memoria se abra a una historia de una abuela que tuvo sus vivencias en el territorio de Napaalpí, una historia que ha sido silenciada por muchos años y que pueda ser mostrada en ese lugar a través de mi arte, de mis dibujos, para mí significa muchísimo porque así más personas conocen nuestra comunidad, nuestra historia. Y eso es lo que significa para mí. El arte indígena me llevó a poder inmortalizar los relatos de mi abuela y poder

mostrar a más personas y poder decir Napaalpí sí existió y sigue existiendo en este territorio porque somos los descendientes de esas abuelas y abuelos, tíos y tías, que perdieron su vida injustamente en el año 1924.

La palabra memoria en nuestro vocabulario qom no existe. Para nosotros los qom es el recuerdo. Y que está atravesado por el tiempo. Porque nuestros abuelos cuando nos cuentan, es como que lo siguen viviendo a ese momento. Lo cuentan como que ellos están en ese presente. Y ese recuerdo está constantemente en ellos. Y no lo tienen como algo lejano sino como algo muy presente que marcó y marca sus vidas. Cada historia que ellos han vivido.

Esa memoria es susurrada en la noche, porque es cuando nuestros abuelos están más tranquilos, ya no están haciendo sus quehaceres. Entonces la noche es especial para poder volver a recordar esa historia que ellos han vivido, o esa historia que ellos tienen que le ha sido contada por su abuela, su abuelo, y así es transmitida nuestra historia, nuestra memoria, es mantenida a través de los relatos. Y más se da por las noches.,

Es muy cuidadoso porque nosotros los qom mantenemos mucho nuestra historia. Llevar la historia de Napaalpí al lugar del espacio de Memoria al que vamos a ir, va a ser algo muy impactante para mí y para muchos de mi comunidad, porque somos muy cuidadosos, hay historias que se quedan con nosotros. Pero yo reconozco que esta historia debería ser escuchada, debería ser reconocida, por toda la Argentina. Ser contada en las escuelas, así como se cuenta la historia de la Argentina, también es importante contar nuestra historia. Que somos los descendientes y somos los pueblos originarios que hace miles de años que estamos en este territorio de la Argentina. Somos personas también importantes, y creo que contar la historia de Napaalpí va a ser muy impactante, porque también voy a abrir nuestra historia, si bien hay muchos historiadores que fueron llevando lo que es Napaalpí, uno de los más reconocidos, Juan Chico, que hoy en día no está con nosotros. Pero ha dejado huellas y levantar la mano de lucha indígena y seguir hacia adelante contando nuestra historia. Así los rogché, los criollos, los demás, pueden conocer nuestra historia de Napaalpí a través del arte indígena.

**FIGURELLA ANAHÍ GÓMEZ**  
*Abuela artesana.* 2021  
 Acrílico sobre lienzo  
 30 x 28 cm





Foto: Nicolás Villalobos



**IORELLA ANAHÍ GÓMEZ**

*Canto con mis ancestros*, 2024

Acrílico sobre papel  
29 x 21 cm

*Canto de noche*, 2024

Acrílico sobre papel  
29 x 21 cm

*Abuela guardiana*, 2024

Lápices de color sobre papel  
29 x 21 cm

*La última noche de Napa'alpi*, 2021

Acrílico sobre lienzo  
36 x 30 cm





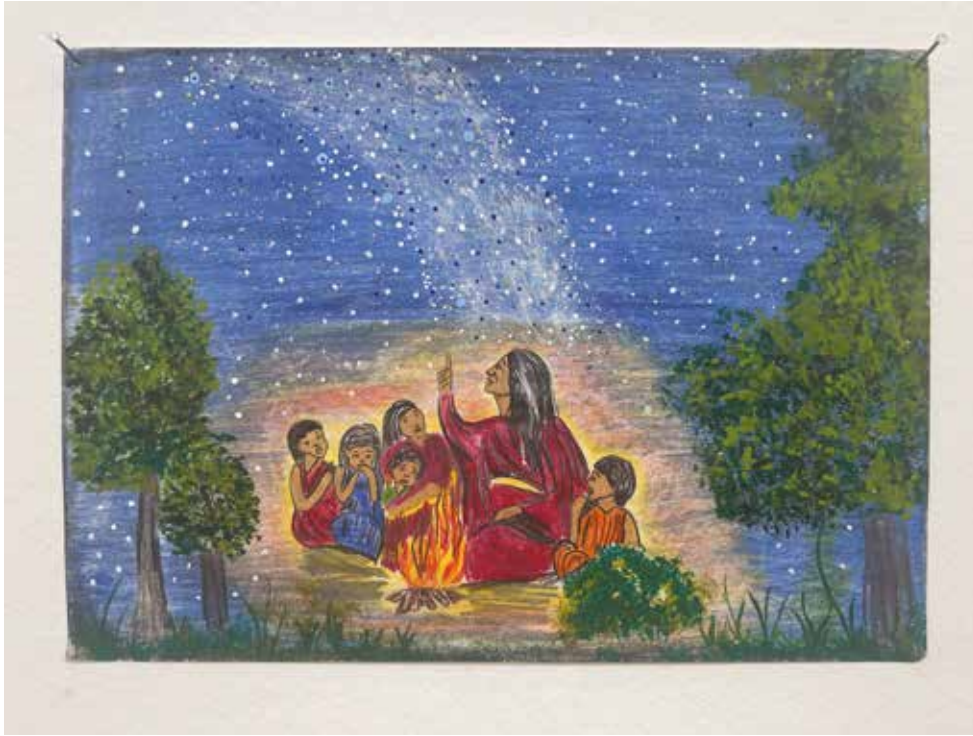
**IORELLA ANAHÍ  
GÓMEZ**

*Historiador*, 2024  
Acrílico sobre  
lienzo  
28 x 36 cm

*Recta histórica*,  
2021  
Acrílico sobre  
lienzo  
100 x 50 cm

*La mirada del  
dueño del monte*,  
2024  
Acrílico sobre  
lienzo  
40 x 30 cm





**FIGURELLA ANAHÍ GÓMEZ**

*El cielo es nuestro pizarrón*, 2021  
Lápices de color y acrílico sobre  
papel  
21x29 cm

*Encuentro de artesanas*, 2021  
Acrílico sobre lienzo  
29 x 21 cm

*Miradas*, 2024  
Acrílico sobre lienzo  
36 x 28 cm

*Reimundo y Nicolasa Gómez*,  
2021  
Acrílico sobre madera  
40 x 36 cm



**FIGURELLA ANAHÍ GÓMEZ**

*Matilde Romualdo*, 2024  
Acuarela y acrílico sobre papel  
30 x 22 cm

*Identidad negada*, 2024  
Acrílico y marcador sobre papel  
29 x 21 cm

*Qomle'ec*, 2024  
Acrílico sobre papel  
29 x 21 cm

*La mujer del Chaco en el territorio de Napa'alpi*, 2024  
Acrílico sobre madera  
40 x 36 cm





*¿Cuántxs podés contar sin llorar?*, instalación hecha con tierra de Colonia Aborigen / Monumento a la Memoria de Napaalpí por las artistas Celeste Medrano y Tati Cabral, formó parte del proyecto original pero no de la exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile. Queremos sin embargo mencionarla, porque ha sido muy valioso su aporte al proyecto original realizado en el Parque de la Memoria, Buenos Aires, en agosto/octubre de 2024.





**PAOLA FERRARIS y CAMILA BARCELLONE**

*Testigos son los cuervos*, 2024

Video Instalación

Medidas variables



"INDIOS SALVAJES"  
"AMENAZA"

LA CONSTRUCCIÓN  
DE LOS  
SILENCIOS



MATARON  
A TODAS  
NUESTRAS  
ABUELAS

¿QUÉ MEMORIAS  
CIRCULAN  
EN LA  
COMUNIDAD?



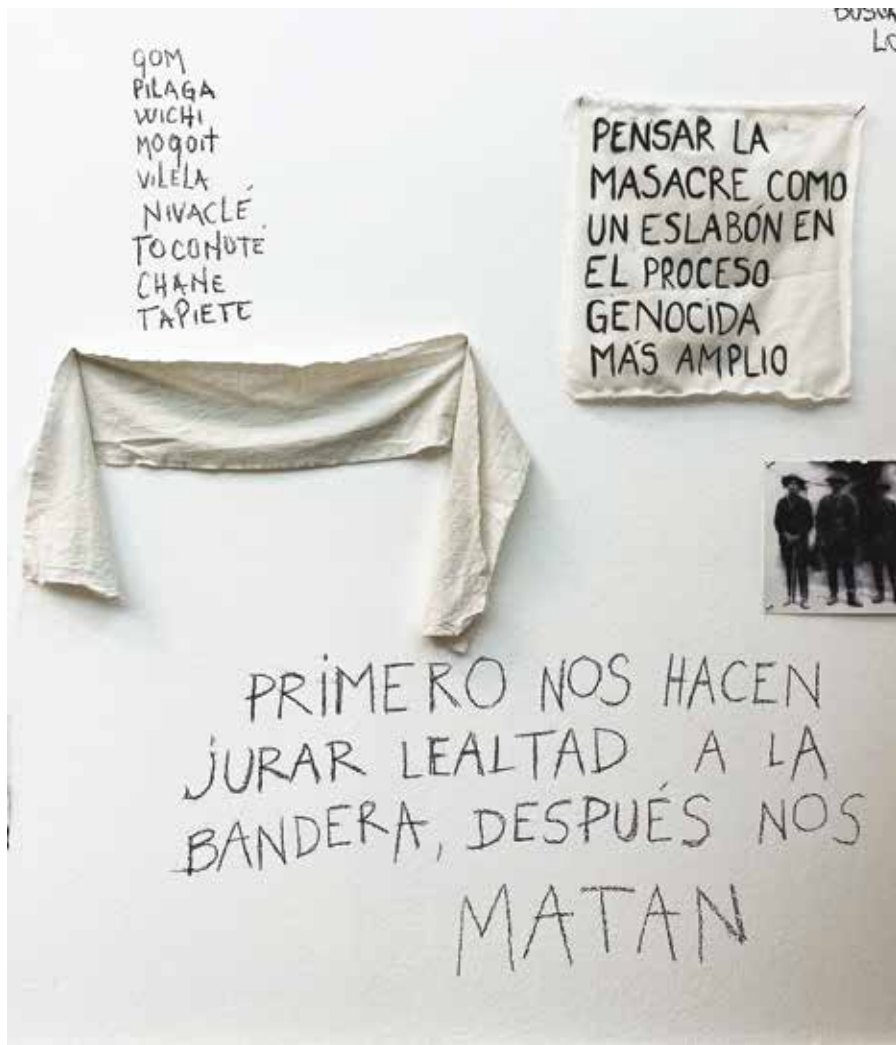
Y LOS  
CUERPOS QUE  
NADIE  
ENTERROÓ

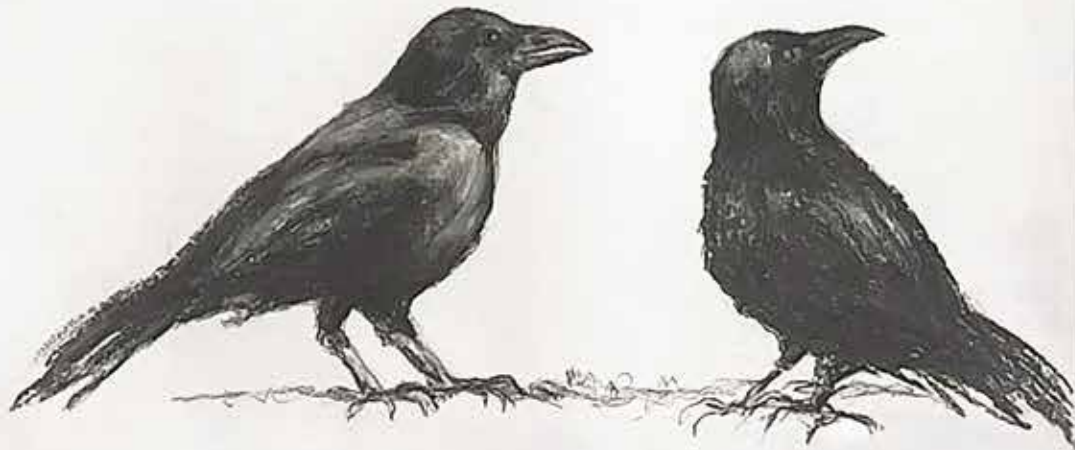
EL RECLAMO  
ERA PACÍFICO



NO  
S  
ENTZ PEÑA







COMO A LAS 9 y SIN QUE LOS  
INOCENTES INDÍGENAS HICIERAN  
UN SOLO DISPARO COMO LO COMPROVEBA  
EL HECHO DE NO HABER SIDO HERIDO  
NINGÚN HOMBRE NI CABALLO



**CRÉDITOS EXPOSICIÓN****CURADURÍA AFECTIVA**

Kekena Corvalán

**ARTISTAS**

Anahí Fiorella Gómez

Paola Melissa Ferraris

Camila Barcellona

**COORDINACIÓN**

Gloria Cortés Aliaga

Pamela Fuentes

**AGRADECIMIENTOS**

A los Campamentos Artístico Curatoriales, especialmente al Chacú, que nos enseñó a preguntarnos cómo procurarnos artefactos comunes de abrigo, alimento y memoria. Al Parque de la Memoria de la Ciudad de Buenos Aires, Flor Battiti, Ceci Nissbaum y toda la equipa.

**CRÉDITOS CATÁLOGO****PRESENTACIÓN**

Varinia Brodsky

**TEXTOS**

Kekena Corvalán

Marisa Avigliano

Fiorella Anahí Gómez

**DISEÑO**

Lorena Musa

**FOTOGRAFÍAS**

Nicolás Villalobos (páginas 20-21)

© Gentileza de las artistas

**EQUIPO MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES****DIRECTORA MNBA**

Varinia Brodsky Zimmermann

**COORDINACIÓN ARTÍSTICA**

Daniela Berger Prado

**CURADORAS**

Gloria Cortés Aliaga

Paula Honorato Crespo

**EXHIBICIONES TEMPORALES**

María de los Ángeles Marchant

Lannefranque

Pamela Fuentes Miranda

**COMUNICACIONES**

Cecilia Chellev Cros

Paula Celis Díaz

Paula Fiamma Terrazas

Denisse Leighthon

**DISEÑO GRÁFICO**

Lorena Musa Castillo

Isidora Carrasco Rodríguez

**MEDIACIÓN Y EDUCACIÓN**

Graciela Echiburu Belletti

Matías Cornejo González

Constanza Nilo Ruiz

Mariana Vadell Weiss

**GESTIÓN PATRIMONIAL**

Carolina Ossa Izquierdo

Manuel Alvarado Cornejo

Eva Cancino Fuentes

Carolina Correa Orozco

Jaime Cuevas Pérez

María José Escudero Maturana

Pedro Fuentealba Campos

Eloísa Ide Pizarro

Hugo Núñez Marcos

Florencia San Martín Guillén

**ARQUITECTURA**

Camila Martorell Felis

Magdalena Vergara Vildósola

**ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS**

Manuel Arenas Bustos

Jona Galaz Irarrázabal

Ignacio Gallegos Cerda

Marcela Krumm Gili

Daniela Necul Escobar

Elizabeth Ronda Valdés

Paola Santibáñez Palomera

Hugo Sepúlveda Cabas

**MUSEOGRAFÍA**

Adrián Gutiérrez Villanueva

Stephan Aravena Manterola

Marcelo Céspedes Márquez

Jonathan Echeagaray Olivos

Gonzalo Espinoza Leiva

Mario Silva Urrutia

**BIBLIOTECA Y CENTRO DE DOCUMENTACIÓN**

Alejandra Wolff Rojas

Carlos Alarcón Cárdenas

Anita María Moreno Donoso

Juan Pablo Muñoz Rojas

Gonzalo Ramírez Cruz

**INNOVACIÓN Y TECNOLOGÍA****PROYECTO LAB MNBA**

Romina Díaz Navarrete

**SEGURIDAD**

Sergio Ibarra Poillot

David Contreras Espinoza

Alejandro Contreras Gutiérrez

Vicente Lizana Matamala

Sergio Muñoz Sepulveda

Marco Narvaez Castro

Eduardo Vargas Jara

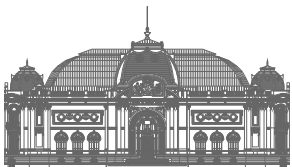
Pablo Véliz Díaz

Natalia Oyarzún Bilbao

**AUTORIZACIÓN SALIDA E INTERNACIÓN OBRAS DE ARTE**

Sebastián Vera Vivanco

Daniela Cornejo Cornejo



Este catálogo fue impreso con motivo de la exposición *YO EMPECÉ A PINTAR CUANDO MI ABUELTITA EMPEZÓ A PERDER LA MEMORIA*, presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, desde el 30 de enero de 2025. Impreso en ANDROS IMPRESORES, con un tiraje de 500 ejemplares, impresos en papel couché 130 grs.

RESERVADOS TODOS LOS DERECHOS DE ESTA EDICIÓN.

© Museo Nacional de Bellas Artes.

---

**DISTRIBUCIÓN GRATUITA**



