

Damiana (sobre)expuesta: deseos y demandas de una fotografía incómoda¹

Damiana (Over)Exposed: Desires and Demands of an Uncomfortable Photograph

JORDANA BLEJMAR^a

^a Universidad de Liverpool, Inglaterra.
jblejmar@liverpool.ac.uk

Este trabajo analiza la representación fotográfica del cuerpo indígena en redes sociales, obras de teatro y sobre todo en la película *Damiana Kryggi* (Fernández Mouján 2012). La película cuenta la historia de Damiana, una niña de 14 años de la etnia paraguaya aché, secuestrada cuando tenía dos años por los asesinos de su familia. Damiana fue obligada a trabajar como criada en la casa familiar de un renombrado erudito argentino, quien a su vez la entregó al antropólogo alemán Robert Lehmann-Nietzsche (1872-1938), entonces director del Museo Antropológico de La Plata, en la provincia de Buenos Aires. Para demostrar sus teorías sobre la inferioridad de algunas razas, Lehmann-Nietzsche fotografió a Damiana, desnuda, dos meses antes de morir de tuberculosis. La fotografía, tras su difusión a través de las redes sociales, se ha convertido en el centro de un acalorado debate sobre los riesgos de revictimizar a Damiana en la era digital. W. J. T. Mitchell se preguntaba: “¿Qué quieren las imágenes?” Las imágenes son como organismos vivos. Tienen deseos, apetitos, necesidades, demandas. La fotografía de Damiana nos obsesiona, nos enfurece, nos conmueve. Pero, ¿qué quiere de nosotros? ¿Qué le falta a esta imagen? ¿Cuál es su punto ciego? Para responder a estas preguntas invitamos a reflexionar sobre cómo se ha mostrado la imagen a lo largo del tiempo en películas, redes sociales, informes antropológicos y también en las narrativas, discursos y agendas ocultas en esos montajes.

Palabras claves: Damiana Kryggi, fotografía, cuerpo indígena, montaje, representación, memoria.

This paper analyses the photographic representation of the indigenous body in social networks, plays and mainly in the film *Damiana Kryggi* (Fernández Mouján 2012). The film tells the story

¹ Agradezco a Carlos Gamarro y a Alejandro Fernández Mouján por sus lecturas atentas y generosas de una versión previa de este artículo. A Javier Trímboli por haberme recomendado la película de Fernández Mouján y por haber organizado hace ya unos años su proyección en FLACSO, a la que también asistió su director. A las editoras por la invitación a formar parte de este dossier.

of Damiana, a 14-year-old girl from the Paraguayan ethnic group Aché, abducted when she was two years old by the murderers of her family. Damiana was forced to work as a maid in the family house of a renowned Argentine scholar, who in turn gave her away to German anthropologist Robert Lehmann-Nietzsche (1872-1938), then director of the Anthropological Museum of La Plata, in the Province of Buenos Aires. To prove his theories about the inferiority of some races, Lehmann-Nietzsche took a photograph of Damiana, naked, two months before she died of tuberculosis. The photograph, not least following circulation via social media, has become the focal point of heated debate about the risks of re-victimising Damiana in the digital age. W. J. T. Mitchell famously asked: ‘what do images want?’ Images are like living organisms. They have desires, appetites, needs, demands. Damiana’s photograph haunts us, enrages us, moves us. But what does it want from us? What is missing from this image? What is its blind spot? To answer these questions we need to understand both how the image has been variously displayed over time in film, social media, anthropological reports and signs, and also what narratives, discourses and agendas those montages conceal.

Keywords: Damiana Kryygi, photography, indigenous body, montage, representation, memory.

Me ocuparé en este texto de una única fotografía. Se trata del retrato a cuerpo entero y completamente desnudo de Damiana Kryygi, una niña de por entonces catorce años de edad perteneciente a la etnia Aché de Paraguay.² La imagen fue tomada en 1907 por el investigador alemán Robert Lehmann-Nietzsche (1872-1938), director del Museo Antropológico de La Plata entre 1887 y 1930, e incluida en su *Relevamiento antropológico de una india Guayaqui* (1908).³ Este informe está a su vez dedicado a Alejandro Korn, director del Hospicio Melchor Romero, cuyo patio exterior sirvió de locación para el retrato de Damiana. La “indiecita”, como la llama Lehmann-Nietzsche en su informe, había sido secuestrada por unos colonos del rancho de Sandoa, cerca de Villa Encarnación, en 1896, cuando tenía tan solo un año de edad, después de que estos asesinaran a su familia. A fines de 1989 la niña es llevada a San Vicente, provincia de Buenos Aires, a la casa de la madre

² Los Aché son un antiguo pueblo nómada de cazadores recolectores de las selvas subtropicales del Paraguay oriental perteneciente a la familia tupí-guaraní. Durante la dictadura de Alfredo Stroenner (1954-1989) los Aché fueron echados de sus tierras. Actualmente la población Aché supera las 2000 personas y se agrupa en 7 comunidades. Llamo Damiana a Kryygi, su verdadero nombre, no sin consciencia del problema ético que esa decisión supone. Ese es el nombre que han usado tanto sus victimarios como aquellos que pretendieron devolverle su dignidad en las redes sociales, y el que llevo durante la mayor parte de su corta vida, aunque no sea el que le dieron sus padres y su comunidad.

³ Tanto la fotografía de Damiana como el informe pueden encontrarse aquí: <https://publicaciones.fcnyml.unlp.edu.ar/rmlp/article/view/1252>

El Instituto Iberoamericano de Berlín posee además no solo esta fotografía en alta resolución, sino además cuatro más tomadas en el mismo momento por Lehmann-Nietzsche. Una de las imágenes es casi idéntica a la que Lehmann-Nietzsche incluye en su informe pero Damiana esconde en esta segunda foto un brazo detrás de su espalda. Otras tres imágenes la muestran desde el torso para arriba, y dos de ellas de perfil.

de Korn, y forzada a trabajar como sirvienta. Durante su cautiverio, Damiana -bautizada así por sus raptos porque fue encontrada el Día de San Damián- es tratada como un verdadero “botín de guerra”. No solo es obligada a trabajar sino que además es convertida en objeto de estudio etnográfico de científicos europeos que pretendían probar, mediante el análisis de sus rasgos faciales y corporales, sus teorías sobre la inferioridad de ciertas razas. Durante su preadolescencia Damiana se fuga repetidamente de la casa que la hospedaba para encontrarse con un muchacho. Su líbido a flor de piel escandaliza a la madre de Korn. Lehmann-Nietzsche escribe:

La libido sexual se manifestó de una manera tan alarmante que toda educación y todo amonestamiento por parte de la familia resultó ineficaz. Ausentábase la india de la casa con frecuencia, a veces hasta tres días, en compañía de un galán y llegó a envenenar a un perro que cuidaba la habitación para hacer entrar al hombre. Consideraba los actos sexuales como la cosa más natural del mundo y se entrega a satisfacer sus deseos con la espontaneidad instintiva de un ser ingenuo. La familia donde vivía ya no pudo aguantar semejantes cosas y envió a la muchacha a Melchor Romero a disposición del doctor Korn, quien, provisoriamente, la dejó al cuidado de las enfermeras del establecimiento bajo su dirección, para entregarla oportunamente a una casa de corrección de Buenos Aires. Fue en esta época y en el mes de mayo de 1907 cuando gracias a la galantería [sic] del doctor Korn, pude tomar la fotografía que acompaña estas líneas y hacer observaciones antropológicas (Informe 92).

En la fotografía Damiana aparece en toda su vulnerabilidad, como un cuerpo a punto de ser fusilado. Fue obligada a posar desnuda un frío día de mayo. Su salud se encontraba ya deteriorada por los efectos de una tuberculosis galopante que terminaría con su vida tan solo dos meses después de sacada esta fotografía.

La historia de la humillación de Damiana no termina allí, pues Lehmann-Nietzsche pide que le envíen sus restos al Museo Antropológico de la Plata para seguir estudiándolos. Los huesos permanecen en sus depósitos, durante cien años, hasta que un investigador los encuentra en una vitrina-depósito del Museo en 2005. Los restos son devueltos entonces a los miembros de la etnia Aché recién en 2010, aunque eran reclamados desde que se encontraron. Entre ellos, faltaba el cráneo de Damiana, que Lehmann-Nietzsche había enviado, en otro “gesto de galantería” a Berlín para que su colega Johann Virchow, estudiara su musculatura facial y su cerebro. La cabeza de Damiana, que se había presentado a la Sociedad Antropológica de Berlín, se cree perdida hasta que una investigadora alemana la encuentra en 2011 en las colecciones anatómicas del Hospital Charité y es finalmente restituida a los Aché en 2012. Los descendientes de Damiana realizan entonces una segunda ceremonia para enterrar el cráneo junto a los otros restos de la niña.

La historia de la vida (y de la muerte) de Damiana, y de cómo fue posible la fotografía en cuestión, es en verdad escalofriante. Pero me interesa sobre todo detenerme en el modo en que esa imagen circuló recientemente en las redes sociales y en los debates que

generó su (sobre)exposición. La pregunta que me hago aquí entonces es ¿qué corresponde hacer con esta fotografía? ¿Cómo exponer la exposición acrítica de esta foto sin correr el riesgo, precisamente, de su sobreexposición en el mismo acto de denuncia? Frente a esta imagen nos preguntamos, como lo hace W. J. T. Mitchell (2005) en su estudio sobre los deseos y demandas de las imágenes: ¿qué quiere esta fotografía de nosotros? ¿Qué le falta? ¿Qué queda fuera de su marco?

La respuesta sobre qué hacer con esta fotografía, adelante, implica devolverle lo que Walter Benjamin llamó su “legibilidad”, esto es la necesidad de someterla a una relación crítica con las palabras (en este mismo sentido, Mitchell insiste en la necesidad de hacer que las imágenes sean menos transparentes). Propongo que esa relación ética entre imágenes y palabras anima el uso del montaje y la voz en off del documental de Alejandro Fernández Mouján, *Damiana Kriggy* (2003). “Cuando esta relación no se construye”, nos dice Walter Benjamin citado por Georges Didi-Huberman en su libro *Pueblos expuestos. Pueblos figurantes* (2014), “cuando las imágenes convocan ‘naturalmente’ a las palabras que deben acompañarlas”, algo que veremos sucedió con la fotografía de Damiana en su (sobre) exposición en las redes sociales, “podemos decir que estas últimas han quedado reducidas a una nadería de mínimo valor” (2014: 16), a estereotipos y a clisés visuales.

Atrapada en la red

La fotografía de Damiana fue exhibida durante años en el Museo Antropológico de La Plata. Se han escrito canciones sobre su historia, que también ha sido ficcionalizada en la obra del dramaturgo paraguayo Wall Mayans, *Damiana -una historia silenciada* (2015), y en la de Patricia Suárez y Rozana Aramburu, *Damiana una niña Aché* (2016). Me interesa en particular mencionar esta obra porque en tanto sus directoras son mujeres, su mirada difiere del modo en que la fotografía de Damiana desnuda ha sido constantemente escrutada por antropólogos, cineastas, investigadores, y dramaturgos varones. Bien dijo Susan Sontag que “hay algo depredador en la acción de una foto. Fotografíar personas es violarlas, pues se las ve como jamás se ven a sí mismas, se las conoce como nunca pueden conocerse; transforma a las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente. Así como la cámara es una sublimación del arma, fotografíar a alguien es cometer un asesinato sublimado, un asesinato blando, digno de una época triste, atemorizada” (Sontag 2006: 31). Una pregunta que podemos hacernos es precisamente ¿en qué consiste exactamente este acto de depredación en estas imágenes? Y también ¿a quién pertenecen estos cuerpos? Sontag imagina como será un futuro en el que la gente aprenda a descargar más agresiones con cámaras y menos con armas, un mundo “atragantado de imágenes”. No podía saber, cuando publicó *Sobre la fotografía* en 1977, que unos años más tarde ese mundo -el de las redes sociales, ubicuidad de teléfonos móviles y mundos virtuales- sería ya una realidad.

La pregunta por la propiedad de los cuerpos, y de sus imágenes, está precisamente en el corazón de un debate que se generó a partir de que la fotografía de Damiana se volviera viral y fuera compartida en marzo de 2014, entre otros, por Mauricio Kartún,

un reconocido dramaturgo argentino en Facebook, quien sube la fotografía a su cuenta, y utiliza una fila de cruces negras para tapar las partes íntima de la niña (no tanto por pudor sino para que se respetaran “los estándares de Facebook”).⁴ Kartún dice de la foto que “no ha tenido difusión por aquí. La encontré hace poco investigando en un archivo alemán”. Cuenta la historia de Damiana y el post es reproducido por más de cuatro mil personas. En general los comentarios coinciden en expresar gratitud por dar a conocer la historia y horror ante el destino de Damiana. Apenas uno o dos, ambos de mujeres, reconocen cierta incomodidad en el modo en que está expuesta la niña en las redes sociales. Virginia Braun dice por ejemplo: “sigo creyendo, y por más bello que sea un cuerpo, que estamos hablando de una niña. No veo necesaria esta fotografía para ‘denunciar’ o contar una historia. Realmente me provoca un desagrado. La belleza del cuerpo en cualquier persona no es el punto, tiene que *haber un consentimiento de la persona expuesta* (...). Estoy de acuerdo con la crónica, no estoy de acuerdo con el camino”. A lo que Kartún contesta: “No me pasa lo que a vos... la foto ayudaría a la difusión del caso, y a encontrar -sobre todo- destinatarios para su publicación fuera de las redes en medios especializados. Su objetivo se cumplió de inmediato: ya la pidieron y la tienen en su poder los integrantes del grupo Guías, aquellos que llevaron los restos de Damiana a Paraguay, justamente. Y dos investigadores más del caso. Sin la foto circulando no hubiese sido posible. Pero más allá de eso, insisto, no me provoca tal perturbación ni mucho menos esa imagen (salvo perturbación ideológica, sana inquietud, digamos...)”.⁵

El problema de esta posición es que no se trata tanto de si mostrar o no la fotografía de Damiana, sino de cómo mostrarla, en qué contexto, para qué, acompañada de qué palabras, de qué condiciones de (in)visibilidad, de qué montajes. Insisto, ¿Qué corresponde, en definitiva, hacer con una foto como esta? “Seguro que no subirla a la web para tener más amigos”, sostiene un reconocido historiador a propósito del debate. Fernández Mouján también intervino para preguntarles a aquellos que exponían a Damiana en las redes sociales por qué pensaban que estaba bien subir esta foto de una niña de catorce años desnuda si nunca hubiesen aceptado una foto de sus hijas mostradas de esa manera. Al reproducir y compartir la fotografía de Damiana sin su consentimiento o el de sus familiares, Damiana no solo es nuevamente convertida en objeto de estudio y observación de la mirada ajena, sino que es otra vez silenciada, o mejor dicho acallada, excluida de cualquier conversación sobre su persona. Porque la fotografía de Damiana, en esas condiciones (efímeras, descuidadas)

⁴ Hay que decir que otras cuentas, como el Canal Cultura, de Paraguay utilizan el mismo recurso que Kartún.

⁵ En rigor, el Grupo Guías ya conocía las fotos. Mouján se las había compartido con el compromiso de no difundirlas apenas fue avisado por el Instituto Iberoamericano de Berlín de su hallazgo en 2013, y de haber obtenido el derecho para utilizarlas en su película. Mouján se comunicó con Kartún en su momento, quedaron en reunirse, cosa que después no sucedió. Tiempo más tarde la foto no estaba ya compartida en el Facebook de Kartún. Mouján viajó dos veces a Berlín en el curso de su investigación, las dos veces visitó el Iberoamericano (2011-2012). Las fotos no habían sido encontradas aún. El Instituto se comprometió a avisarle apenas dieran con ellas si por caso estaban entre material aún no clasificado y así fue, en 2013, mientras Fernández Mouján ya estaba filmando parte de la película.

de exposición no puede transmitir su voz, pero eso no quiere decir que sea muda, que no (nos) hable. La pregunta entonces ante su imagen es si es posible escuchar a Damiana, y de ser así, qué nos dice.

Escuchar las imágenes

En su libro *Listening to images (Escuchar las imágenes, 2017)* la investigadora Tina M. Campt invita a “escuchar” de cerca a las fotografías de personas negras -fotos carnet, fotos etnográficas como las de Damiana, fotos vernáculas- tomadas durante siglos y largamente desatendidas. Campt propone una forma de acceder al registro afectivo de estas imágenes, y a su capacidad de resistir la mirada soberana y colonizadora de los regímenes que las crearon, a través del sonido. En estas fotografías, nos dice, los sujetos están en silencio, pero no mudos. Campt recurre al concepto de “low frequencies of sound” [baja frecuencia sonora] o “infrasonido” para explicar que hay un tipo de sonido que no se escucha, pero que se siente, a través de sus vibraciones. La escucha atenta de estas fotos nos permite acceder a los registros de “fugitividad” que animan y suspenden simultáneamente, así como a las estrategias creativas de rechazo que a la vez revelan y ocultan. Campt utiliza la idea de “stasis” para referirse no tanto a una parálisis o a la ausencia de movimiento en estas fotos sino a un equilibrio temporario de varias fuerzas en juegos, como si se tratara de un “movimiento suspendido”, en constante tensión. Y es precisamente allí, en la “tensión muscular” de las mujeres y hombres negros fotografiados en los retratos etnográficos de viajeros europeos que Campt encuentra respuestas apenas visibles a la sumisión de la mirada colonizadora de los fotógrafos. Al ampliar nuestra mirada más allá de sus rostros, escribe, somos testigos de una representación visual de las tensiones que Scott (citando a Fanon) invoca: mujeres con las mandíbulas apretadas, las cejas tensas, los labios fruncidos y las fosas nasales abiertas, en tensión muscular. Estas, continua Campt, no son poses o expresiones relajadas o de confort, tampoco de inmovilidad. Son “performances of stillness” [expresiones de quietud], producidas por el esfuerzo de contención de los músculos, apenas perceptibles, pero contundentes, gracias a las frecuencias infrasónicas de las imágenes.

En la fotografía de Damiana, pero también en otras imágenes etnográficas similares, encuentro esa “tensión muscular” y esa “performance of stillness” a la que se refiere Campt. Desnuda, ultrajada, sometida al examen libidinoso de su secuestrador, Damiana le sostiene sin embargo la mirada. Además del español, y del Tupí Guaraní, nos dice Lehmann-Nietsche en su informe que Damiana había aprendido hablar alemán, idioma que al parecer dominaba bastante bien. Sin embargo, nunca nos enteramos qué le dice Damiana a su captor. Pero Damiana habla también con su mirada. Hay algo sumamente inquietante en el modo en que se enfrenta, retadora, a la cámara cómplice de Lehmann-Nietsche, y en el presente a nosotros, a los observadores muchas veces involuntarios de las redes sociales y sus traicioneros algoritmos. No es (solo) una víctima la que vemos en esta imagen. Sus ojos, el *punctum* de esta foto, tienen un brillo espeluznante, no transmiten tanto desesperación como una ira contenida y desafiante, únicamente perceptible a la observación atenta, o

mejor dicho a la escucha atenta de su imagen. Incluso Lehmann-Nietzsche parece notarlo cuando en su informe la describe como “reservada, esquiva y desconfiada: se ve esto también la curiosa expresión de su mirada”.

¿Qué se gana con esta forma de leer (escuchar) las imágenes? Campt sostiene que al escuchar las imágenes es posible percibir una tensa respuesta de los sujetos que no siempre es intencional pero que aun así constituye un acto de pequeña victoria frente a la explotación tanto de sus cuerpos como de sus imágenes. Aquí Campt diferencia la idea de “self-refashioning” [autoformación o automodelación] de la idea de agencia. Explica que la presentación de una misma, bajo sus propios términos y no bajo la mirada del etnógrafo o el coleccionista, no está ligada en este caso a la idea que normalmente tenemos de agencia, en tanto actitud voluntaria o liberadora. Esta forma de apoderarse del propio retrato en prácticas cotidianas e infrasonoras de rechazo a la mirada colonial que encontramos en la foto de Damiana y en tantas otras de este estilo, está por el contrario asociada a intentos minúsculos, a veces incluso fútiles, de explotar las posibilidades extremadamente limitadas de autoexpresión en un esfuerzo de invertir la gramática de futuridad de estas comunidades a una que exceda sus circunstancias de cautiverio y apunte hacia un futuro que ellas quieren ver.

Campt concluye que la mirada etnográfica no es parte del pasado, sino que todavía opera incluso en circunstancias poco evidentes. En su libro, la autora, que es de descendencia afroamericana, incluye un retrato suyo, tomado en una exhibición de J. D. Okhai Ojeikere. Campt sonríe. Detrás suyo se encuentra una serie de imágenes de peinados afro. Nos cuenta que la foto la tomó otro visitante de la exhibición quien le pidió posar allí, como si la investigadora fuera una imagen más de la serie de la artista nigeriana. Esta persona, dice Campt, “no quería una foto de mí, quería una foto de mi peinado”. En la foto Campt parece a primera vista de buen ánimo y sin embargo también en esa imagen hay una tensión muscular (“odio sacarme fotos”, confiesa), una resistencia a esa mirada, una forma de reclamar autoridad sobre su propia imagen.

La ética del montaje

También en el documental de Fernández Mouján opera esta misma forma de leer críticamente la imagen de Damiana, de escuchar su “silencio”. En su película, Fernández Mouján se cuida todo el tiempo de reproducir la mirada etnográfica a la que fue sometida la niña, antes y después de tomada la fotografía y busca, en su lugar, visitar los hechos desde la perspectiva de la misma Damiana. La foto en cuestión aparece en diversos contextos en la película, pero siempre de lejos, borrosa, en planos rápidos o cortos, fragmentada, como si buscara diferenciarse de la cámara fotográfica del alemán, que sacó no una sino cinco fotografías de la niña desnuda ese mismo día. La cámara de cine del argentino, por el contrario, pareciera tener pudor frente a esa imagen, y no se detiene en ella más que unos segundos cada vez que se la menciona y solo porque no tiene opción. Dice Fernández Mouján que “siempre estaba el riesgo de repetir el gesto del científico que la fotografió desnuda. Por eso, desde un principio quería evitar hacer lo mismo, no quería impactar ni

hacer una denuncia sensacionalista, no quería repetir la misma humillación. La pregunta era cómo mostrar eso sin caer en la repetición, y poder cuestionar esa situación a partir de esa foto” (Telam online 2015).

“Cuando miro esta foto me pregunto si es posible reconstruir su historia”, dice la voz en off del director, que acompañara al espectador en un viaje hacia el pasado, desde el momento de la masacre (el documental se inaugura con unos planos cortos de la espesa selva paraguaya) y el rapto hasta las ceremonias de restitución de los restos de Damiana a su tierra natal, la primera de las cuales tiene lugar en el Museo de las Memorias, antiguo centro clandestino de detención durante la dictadura de Stroessner, responsable de haber diezmado la mitad la etnia de los Aché. El viaje simbólico que realiza la película -desde la apropiación hasta la recuperación de su identidad- tiene correlato en las placas que abren y cierran el documental. La del comienzo dice Damiana (el nombre que le impusieron los blancos), mientras que la del final dice Kryygi (etimológicamente “mula”), el que recupera cuando se reencuentra con sus hermanos y hermanas Aché.

Hay una segunda fotografía de Damiana que la película sí muestra en primer plano y que es también la que eligen los integrantes de la etnia Aché para enterrar el cajón con sus restos. Se trata de una foto tomada cuando la niña tenía tres años y es llevada a La Plata. Si en la fotografía de Lehman-Nietzsche, su mirada es desafiante, en la mirada de la pequeña Damiana, por el contrario, vemos sobre todo tristeza y confusión (dicen que cuando la raptaron Damiana dijo tres palabras en su lengua original, todas llamando a sus padres). Pero la niña Aché aquí no está desnuda, no se trata de una imagen humillante (aunque sí tomada sin su consentimiento). Conserva aún cierta dignidad, algo de humanidad.

En una escena en el museo de La Plata un investigador le pide perdón a uno de los descendientes de Damiana después de contar que los colonos no consideraban a los Aché personas sino parte de la selva. Ese tono define toda la película. Reponer críticamente el contexto de esta fotografía es una forma de empezar a subsanar el silencio con el que han sido (re)tratados los Aché, siempre hablados por otros, a lo largo de su historia. Con buen tino, la película conjetura qué podría estar pensando Damiana, como podría haberse sentido, pero se cuida bien de afirmar lo que no sabe. Fernández Mouján aparece poco delante de la cámara, su tono de voz es respetuoso, como si pidiera permiso para contar una historia que sabe no le pertenece.

“Una fotografía...no devuelve la palabra al sujeto fotografiado”, escribe Didi-Huberman, “Pero erguir los rostros, sostenerlos, devolverlos a su *poder de encarar*, ¿no es ya exponerlos en la dimensión de una posibilidad de la palabra? (39). Una obra de arte, sostiene recordando una idea de Hanna Arendt, debería ser capaz de “conquistar una parcela de humanidad” (26). Gracias al uso del montaje, el sonido (ambiente, canciones de la etnia), la voz en off, los planos y fotografía, la película de Fernández Mouján logra recuperar algo de la subjetividad vejada de Damiana. Dice el director: “Quería restituírle una historia a esa chica a partir de esa foto y los relatos de los antropólogos, porque después casi no hay información sobre ella. Se trataba de restituírle una historia y un nombre, y de humanizarla, ya que la habían convertido prácticamente en un objeto de estudio” (Telam online 2015).

El derecho de los pueblos a la imagen

El renovado interés por la historia de Damiana en el umbral del nuevo milenio se inscribe en un contexto mayor de emergencia de una serie de investigaciones -sobre todo en Chile, menos reacio que Argentina a incorporar a su historia nacional la de los pueblos nativos- sobre fotografía, encierro y pueblos originarios en el siglo XIX. Me refiero a los trabajos -ensayos, pero también textos culturales y literarios- especialmente interesados en los mal llamados “zoológicos humanos”. En 2001 Peter Mason dedica un capítulo de su libro *The Lives of Images* al caso de los Selk’man u Onas, capturados en Tierra del Fuego en 1888 y exhibidos en distintos predios de Europa, entre ellos en una jaula durante la Exposición Universal de París de 1889, en el contexto del centenario de la Revolución Francesa y la inauguración de la torre Eiffel. En 2011 los chilenos Álvaro Díaz y Omar Campos Oniri publican *Raptados*, una novela gráfica que ficcionaliza la historia de los Selk’man y los zoológicos humanos. En 2018 Christian Baez Allende publica su libro, *Cautivos. Fueginos y patagones en zoológicos humanos* (previamente había estrenado su documental *Calafate*, en coautoría con Mason). El chileno Cristóbal Marín, por otro lado, publica en 2019 *Huesos sin descanso. Fueginos en Londres* sobre el caso más conocido de los cuatro fueginos raptados por Fitz Roy entre 1828 y 1832 que Darwin conoció y en base a los cuales formuló parte de su famosa teoría de la evolución en *El origen de las especies* (1859).

En ambos casos, el de los Selk’man y el de los fueginos capturados por Fitz Roy, las fotografías de los cautivos, muchas veces retratados junto a sus captores en perturbadores retratos colectivos, devinieron documentos imprescindibles para entender el viaje colonial y los orígenes del racismo moderno. Como la fotografía de Damiana muchas de estas fotos permanecen silenciosas pero no mudas. Baez escribe sobre estas fotos que una de las características más destacadas “de estos documentos es su silencio. El silencio de no decir pero mostrar mucho (...) El silencio de estar guardados muchos años, de ser clasificadas, pegadas a álbumes, acompañadas de textos que sí hablan (se supone), de ser digitalizadas y sus retratos convertidos en fantasmas de lenguaje binario” (13). Las leyendas que circularon sobre esos casos, y las fotografías de los cautivos del Fin del Mundo, despertaron además la imaginación de dramaturgos y escritores, tal como sucedió con la fotografía de Damiana.

El escritor argentino Carlos Gamerro, por ejemplo, escribió una novela notable, *La Jaula de los Onas* (2021), inspirada en el caso de Kalapakte (bautizado Jose Luis Calafate por sus captores), el niño Selk’man que pertenció al grupo de Onas capturados por el belga Maurice Maitre, encargado del espectáculo.⁶ Luego de su periplo por Europa los Selk’man que

⁶ En una nota, Gamerro se refiere al viaje que hacia 1888 once miembros de una familia Ona (o Selk’nam) como ellos mismos se llamaban, de Tierra del Fuego, hicieron forzados para ser exhibidos en una jaula durante la Exposición Universal de 1889, para celebrar el centenario de la revolución francesa, como “antropófagos patagónicos” por el francés o belga Maurice Maitre, que los alimentaba con carne cruda para mejor horrorizar al público visitante. [en esta foto lo vemos con nueve de sus cautivos, lo cual sugiere que dos de ellos murieron en el viaje de ida] Maitre llevo luego su espectáculo a Londres en el Westminster Aquarium, donde se los presentó como caníbales y llevo al conocimiento de la South American Missionary Society, fundadora de la misión anglicana de Ushuaia, quien instó

sobrevivieron (pues varios murieron de enfermedades en el viaje) fueron enviados de nuevo a América del Sur, donde fueron recibidos por los monjes salesianos que los reclamaban. Kalapakte, no obstante, se queda en Europa. Por un año nada se sabe de él, hasta que reaparece en un barco que navega entre Montevideo y Punta Arenas, donde lo encuentra el padre salesiano Jose Maria Beauvior, quien lo lleva a Rio Grande y lo convierte en lenguaraz. Al parecer un prestigioso ingeniero chileno tomó a Kalapkte bajo su protección y lo habría puesto en el barco que lo llevo a Montevideo. De Kalapakte, como de Damiana, se conocen dos fotos. Una junto a Maitre, encargado del espectáculo, y otra ya de adulto, retratado solo.



Fig. 1. Mural y fotografía de Esteban Hiriart, pintado en el hospital psiquiátrico Melchor Romero, donde Damiana Kryygi estuvo internada, fue fotografiada y murió en 1907. Gentileza del artista. Agradezco a Alejandro Fernández Mouján el ponerme al tanto del mural y el contacto con Hiriart.

al francés a que liberara los cautivos. Sin respuesta acudieron al Foreign Office y al Consulado Chileno que antes de hacerse cargo pidió que se probara que los indígenas eran chilenos y no argentinos. Maitre se vio en apuros y llevo a los cautivos a Bélgica, abandonando a una de las mujeres, quien murió en un hospital de Londres. Se probó que los cautivos habían sido embarcados en Punta Arenas con complicidad de las autoridades chilenas. Luego fueron repatriados, pero solo llegaron cuatro a su tierra, que fueron entregados al cuidado de los salesianos.

Al igual que la película de Fernández Mouján, la novela de Gamero intenta responder a una pregunta: “¿Cómo fue posible una foto como la de Maitre?, entendiéndola no como pregunta retórica, y por lo tanto moral, a la que le conviene los signos de exclamación, sino como pregunta directa: ¿Qué la hizo posible?” (Gamero online 2021). Ambos, Gamero y Fernández Mouján, parten de una fotografía, y de la historia de dos niños cautivos, para reponer todo aquello que esas imágenes dicen en sus silencios. No es casual que después de elogiar la calidad formal de la película -“es de un excelente nivel técnico y artístico”-, Gamero destaque además “su mesura y su respeto, porque apela, en lugar de a la fácil indignación moralizante, a construir una tristeza profunda no solo por el destino individual de Damiana, sino por el hecho de que historias como la suya hayan sido posibles” (intercambio por correo electrónico).

Tanto la película de Fernández Mouján como la novela de Gamero cuentan la historia trágica de estos niños, pero no menos sobre la manera en que se representan los pueblos, en la fotografía, en el cine, en las redes sociales, también en la literatura. En *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* Didi-Huberman nos dice que los pueblos están más expuestos que nunca. Están subexpuestos en la sombra de sus puestas bajo censura o -con un resultado de invisibilidad equivalente- sobreexpuestos en la luz artificial de sus puestas de espectáculo: “La subexposición nos priva sencillamente de los medios de ver aquello de lo que podría tratarse (...) Pero la sobreexposición no es mucho mejor: demasiada luz ciega. Los pueblos expuestos a la reiteración estereotipada de las imágenes son también pueblos expuestos a desaparecer” (1). Animado por las urgencias planteadas por Walter Benjamin (una historia solo vale si da voz a los “sin nombre”), Hannah Arendt (una política solo vale si hace surgir aunque sea una parcela de humanidad) y Aby Warburg (una estética solo vale si da cuenta de las “supervivencias” de las imágenes), Didi-Huberman se pregunta por las condiciones de posibilidad para la representación ética de los “pueblos humildes”, los “pueblos perdidos” o figurantes. “¿Cómo hacer para que los pueblos se expongan a sí mismos y no a su desaparición?” (11), se pregunta Didi-Huberman. Primero es necesario reclamar “el derecho a la imagen”, pues la imagen, se ha convertido, hoy más que nunca, en propiedad privada, y esto en tiempos en que muchas comunidades son consecuentemente, privadas de imagen, es decir excluidas de la imagen de la humanidad (Rancière). Pero no se trata de cualquier imagen, sino de la imagen “legible”, la imagen crítica, concebida como montaje, y esto es lo que me interesa subrayar en virtud de la fotografía de Damiana. El montaje de esta fotografía en la película de Fernández Mouján -así como el uso de la ficción (de la imaginación) en la novela de Gamero- muestra efectivamente que hay algo que no se puede mostrar.

Nunca sabremos exactamente cómo era Damiana, qué pensó y qué sintió cuando fue sujeta a esas humillaciones. Fernández Mouján vuelve a los lugares donde estuvo internada, cautiva, y donde fue fotografiada, pero pocas veces encuentra lo que va a buscar. En el hospicio de Korn no hay registro de su entrada ni de su salida (solo está el registro de una Damiana con otro nombre). El lugar donde fue masacrada su familia es ahora pura selva. Hacia el final de la película Fernández Mouján intenta, foto en mano, encontrar el

lugar exacto donde fue sacada la fotografía. El polvo ha cubierto las baldosas que se ven en la imagen. Parece haber dado con el lugar, pero nunca estaremos del todo seguros. Solo queda una imagen como documento, como tumba tardía y evidencia material del horror. Una imagen imperfecta, inexacta, pero una imagen después de todo.

OBRAS CITADAS

- Campt, Tina M. 2017. *Listening to Images*. Durham: Duke University Press.
- Christian Baez Allende. 2018. *Cautivos. Fueginos y patagones en zoológicos humanos*. Santiago: Pehuen,
- Días, Álvaro y Omar Campos Oniri. 2012. *Raptados*. Santiago, Ocho Libros.
- Didi-Huberman, Georges. 2014. *Pueblos expuestos. Pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Gamerro, Carlos. 01-07-2021. “De Tierra del Fuego a París en una jaula”, *Clarín*, disponible en: https://www.clarin.com/cultura/tierra-fuego-paris-jaula-todas-historias-kalapakte-ona-dio-nombre-calafate_0_rdge-kknO.html
- Gamerro, Carlos. 2021. *La jaula de los Onas*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Marín, Cristóbal. 2019. *Huesos sin descanso. Fueginos en Londres*, Santiago de Chile, Penguin Random House.
- Mason, Peter. 2001. *Lives of Images*. London, Reaktion Books.
- Mitchell, W.J.T. 2005. *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- Sin firma. 19-05-2015. “*Damiana* denuncia la historia de la humillación de los pueblos originarios en Paraguay”.
- Sontag, Susan. 2006. *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Alfaguara.