

OTRAS MIRADAS

Restituciones: Formas de la narrativa documental¹

Restitution: formal approach in documentary narratives

MÓNICA BERNABÉ

Universidad Nacional de Rosario
Universidad de Buenos Aires

Argentina

ORCID: 0000-0001-8838-0578

monicabernabe02@gmail.com

Resumen. El presente artículo explora la noción de restitución en el campo cultural argentino y recorre el valor que la etnografía tiene en el territorio de las discusiones artísticas contemporáneas. Focalizando en la potencia y la materialidad de las imágenes, explora formas en que las narrativas de restituciones interrogan el presente, tomando un corpus filmico y fotográfico del denominado “giro documental”: Damiana Kryygi (2015) de Alejandro Fernández Moujan e Inakayal Vuelve (2018) de Sebastián Hacher.

Palabras clave: Restituciones; Etnografía; Giro documental; Alejandro Fernández Mouján; Sebastián Hacher.

¹ La versión original de este artículo fue publicada en *Landa* (2020) Vol. 8 pp. 163-183. Se reproduce aquí con expresa autorización de la autora.

Abstract. This article approaches the notion of restitution in the Argentine cultural field and registers the value that ethnography has in the territory of contemporary arts. Focusing on the power and materiality of the images, explores forms in the narratives of restitutions in the present, taking a filmic and photographic objects: *Damiana Kryygi*(2015) by Alejandro Fernández Moujan and *Inakayal Vuelve* (2018) by Sebastián Hacher.

Key words: Restitutions; Ethnography; Documental turn; Alejandro Fernández Mouján; Sebastián Hacher.

I

Restitución es una palabra clave en Argentina. La idea de restitución está asociada a la búsqueda de los niños nacidos en cautiverio y robados a sus padres durante la última Dictadura Militar. También a la reconstrucción de sus identidades profanadas, borradas o destruidas como parte de la ejecución de un plan siniestro programado en las entrañas mismas del Estado. “Unos 500 hijos de desaparecidos fueron apropiados como “botín de guerra” y “en todos los casos les anularon su identidad” dicen las Abuelas en su página web (<https://www.abuelas.org.ar/abuelas/historia-9>). A la fecha, fueron restituidas 130 identidades a personas que han cumplido o cumplen el largo y doloroso trance de reconstruir lo deshecho.

Aunque el Equipo Argentino de Antropología Forense no usa la palabra restitución, sus miembros vienen trabajando desde 1984 en la exhumación e identificación de los cuerpos de las víctimas de la Dictadura y, de este modo, posibilitar que sus familiares “puedan realizar los ritos funerarios habituales y llorar a sus muertos” como enuncia en el portal web de la organización. (<https://eaaf.typepad.com/>) De los 1400 cuerpos recuperados, el EAAF lleva identificados 795. Marta Dillon ha escrito uno de los mejores relatos sobre este tema en *Aparecida*.

Restitución también es un vocablo que habitualmente se emplea en los litigios por la tenencia de tierra que llevan adelante las comunidades indígenas. Basta leer rápidamente las notas publicadas en los diarios durante los días de la desaparición de Santiago Maldonado para hacerse una idea de la frecuencia con que la palabra apare-

ce cuando se discute sobre el tema de la recuperación indígena de los territorios ancestrales. En los encadenamientos de la lengua, en la secuencia de una serie de acontecimientos, la palabra restitución enlaza una temática hilada de una punta a la otra por el mismo drama de la desposesión: de los procesos de reconstrucción de identidad de niños cautivos e hijos de desaparecidos por la dictadura militar de 1976 a la lucha indígena por la tenencia de la tierra.

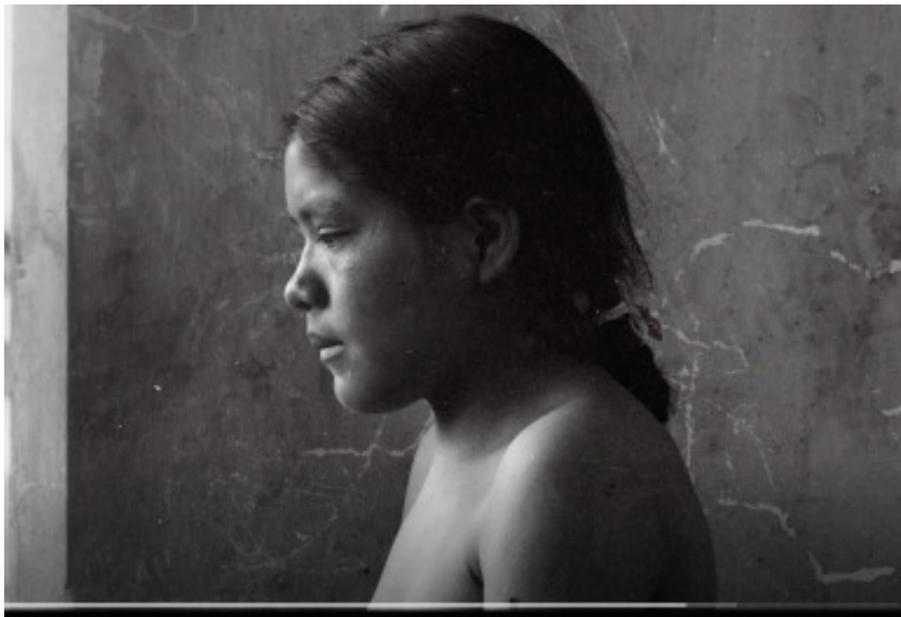
Amnistía Internacional relevó en el país la existencia de cerca de 225 conflictos que involucran a diferentes comunidades indígenas, agravados en la última década por la falta de implementación de la ley 26.160 que en 2006 declaró la emergencia en materia de posesión y propiedad de las tierras ocupadas por las comunidades indígenas originarias. A comienzos del siglo XXI, los conflictos irresueltos se profundizaron por la expansión de la frontera agrícola (de 12 millones de hectáreas contabilizadas en el 2003 con cultivo de soja transgénica pasamos a las 22 millones actuales), por el extractivismo minero (en el año 2000 existían 40 emprendimientos mineros en el país y hoy hay más de 800), por la venta de tierras a extranjeros (un informe del Registro Nacional de Tierras Rurales de 2015 señala que 16 millones de hectáreas, es decir, casi el 6% de la superficie rural argentina es de propiedad extranjera, el doble de lo que demandan hoy las comunidades, cuyo pedido ronda los ocho millones de hectáreas).

Restitución es también la acción que promueve la ley nacional 25.517 de 2001 cuando establece “que deberán ser puestos a disposición de los pueblos indígenas y/o comunidades de pertenencia que lo reclamen, los restos mortales de aborígenes, que formen parte de museos y/o colecciones públicas o privadas”.

II

La película *Damiana Kryygi* de Alejandro Fernández Mouján relata el largo proceso de una restitución. El 11 de junio de 2010, los restos de una indiecita, cuyos huesos y fotografías habían permanecido olvidados durante más de un siglo en los archivos del Museo de Ciencias Naturales de La Plata, fueron entregados a la comunidad aché de Ipetimí en Paraguay. La cabeza, la lengua y el cabello fueron restituidos dos años más tarde, en abril de 2012, desde el Hospital Universitario Charité de Berlín donde habían sido enviados para su estudio en 1907. La exhumación de las

fotografías y los huesos de Damiana enlaza con la historia del brutal exterminio del pueblo aché (a quienes los etnógrafos del siglo XIX denominaban guayaquíes) actualmente involucrado en un intenso proceso de reconstrucción de identidad.



La mirada de Damiana conmueve hasta el desconsuelo: el rostro triste de la niña, que al momento de su captura tenía tres o cuatro años, se prolonga en la desolación de la adolescente que, sobre un muro del Hospital Melchor Romero, es obligada a posar desnuda para la cámara de la ciencia. Su mirada no solo conmueve sino que también conmina a reflexionar sobre las políticas de restitución más allá, o más acá, del necesario trabajo de recuperación de identidad que vienen realizando las comunidades indígenas en los distintos territorios de América. Interroga, además, por las funciones que cumplen la fotografía y el cine documental y sus tecnologías de registro y de reproducción, también por la ambivalencia de unos dispositivos que pueden funcionar, a un mismo tiempo como dispositivo de captura y herramienta de emancipación. ¿Cómo construye su verdad la ficción documental? ¿Qué relación establecen el cine documental y la vocación etnográfica de buena parte de la narrativa y el arte en América Latina?

Es significativo que en el momento en que Fernández Mouján inicia el rodaje de *Damiana Kryygi* y su montaje de documentos con una decidida voluntad estética, el campo intelectual argentino se encontrara debatiendo las postulaciones de Josefina Ludmer sobre las literaturas posautónomas y el funcionamiento de la imaginación pública en los tiempos múltiples del presente. Entre el rodaje del documental y el debate sobre el nuevo estatuto de la ficción encuentro dilemas similares: ¿Cómo contar, a principios del siglo XXI, la historia de una niña que habita adentro y afuera de varios territorios simultáneamente? ¿De qué modo el documental de Fernández Mouján fusiona la realidad y la ficción proyectándola hacia los tiempos ambivalentes de la nación cuando sus relatos fundadores se han resquebrajado?

Suspendamos, si tal cosa es posible, el sentido común del verbo restituir que suele asentarse en la definición del diccionario: del latín, *restituère*, volver algo a quien lo tenía antes, restablecer o poner algo en el estado que antes tenía; dicho de una persona, volver al lugar de donde había salido. Desviemos el sentido de la palabra hacia el acontecimiento inédito, singular, inesperado de la restitución de Damiana: la niña guayaquí robada y separada de los suyos el 26 de setiembre de 1896 y que después de 114 años y en un mismo acto, es re-nombrada y sepultada con el nombre Kryygi que en la lengua de sus ancestros significa tatú del monte.

El funeral de Damiana, en el marco del ritual aché, es el reverso del nacimiento de Kryygi. Damiana había sido un nombre impuesto por sus captores, colonos paraguayos que medían los días al ritmo del santoral. Crispino, Felicia, Gumersindo, Segundina, Eulogio, Ruperta... Martirologio nominativo y apropiación, a sangre y fuego, tanto de las tierras como de los cuerpos. Si en un nombre suele cifrarse un destino, Damiana lo confirma. San Damián, médico que entregó su vida al servicio de los pobres sin mediar retribución, prefigura la profesión de su captor en Buenos Aires pero al revés. Alejandro Korn, médico psiquiatra, recibió a la niña de mano de los antropólogos estadounidenses Ten Kate y De La Hitte en 1896 y de inmediato la cedió a su madre como sierva. Once años después, -cuenta el médico y etnólogo Lehmann-Nitsche en 1908-, cuando en la india adolescente se despierta una sexualidad irrefrenable y su conducta se vuelve insoportable para la familia donde vivía, Damiana es trasladada al hospital Melchor Romero, institución que el mismo doctor Korn dirigía. Ahí fue cuando se la cede, ahora en calidad de “caso”, a Lehmann-Nitsche quien la midió y observó a los fines de elaborar un informe científico publi-

cado por el Museo de Ciencias Naturales. “Con una pluma cercana a la de la generación de los escritores del ochenta”, como dice María Moreno, el informe narra las circunstancias y el modo en que Damiana fue clasificada, fotografiada y, después de muerta a causa de una tuberculosis que pasó inadvertida para ambos doctores, descarnada, trozada y archivada según usos y costumbres de la época.

Más de un siglo después del largo proceso de la restitución, con su nuevo nombre Kryygi y la imprescindible reivindicación étnica, el espectro voraz de Damiana persiste. Retorna sugerente en la penumbra del cuarto oscuro, emerge de los negativos hallados en el Museo, teñida de rojo, con el erotismo que sus captores censuraron y que el documental repone sutilmente. ¿Podrá la nueva Kryygi borrar el padecimiento de Damiana? ¿Qué quedó de su vida breve en Buenos Aires? ¿Será posible borrar las marcas de su dolor de cautiva impregnando el frío catálogo del archivo, el muro derruido del hospital? ¿Qué tienen para decirnos hoy las ciencias, las del siglo XXI, mientras exhuma los restos de su cuerpo? Las restituciones también pueden ser la ocasión para examinar la relación entre el archivo de la nación y las humanidades por venir; también para estudiar los vínculos entre la producción de conocimientos de las ciencias sociales y la narrativa documental que interroga a los mismos objetos, y en algunos casos, desde una mirada profundamente estética, tal como la que solicitaba André Bazin desde mediados de siglo XX. La película de Fernández Moulián desempolva los modos en que la maquinaria positivista hizo uso de la fotografía como documento y evidencia y, al mismo tiempo, interroga críticamente por la función documental en los actuales registros etnográficos comprometidos con la lucha de los movimientos indígenas y sus demandas de justicia que a veces, más allá de las buenas intenciones, terminan ejerciendo la misma posición patriarcal de los viejos doctores de la ciencia.



Damiana Kryggi enlaza la exhumación de huesos, fotografías e informes científicos en tanto fondos documentales del *arkhé*, no solo del Museo de Ciencias Naturales sino también de la nación argentina y su relato fundacional, con las tomas y los testimonios de la pequeña y humilde comunidad aché del Paraguay que lucha por el derecho elemental de ser reconocida como tal. La historia de la niña raptada es el hilo que va de una punta a la otra del que podríamos imaginar como el siglo largo argentino: desde las bases ideológicas que rigieron la fundación de un estado moderno en la década del ochenta hasta su desconstrucción crítica a partir de ciertas prácticas recientes del archivo como las que realizan tanto el arte como las ciencias sociales y humanas. De este modo, las fotografías de una frágil adolescente a punto de morir interpela a la autoridad del poder estatal al evocar, en sordina, la apropiación de otros niños robados en la historia argentina reciente por la última dictadura militar.

En el juego de los documentos -que revelan y ocultan al mismo tiempo- se pone en funcionamiento un arte que los exhibe pero sin la pretensión de dar testimonio por Damiana o presentar evidencias por Kryggi. La narración de Fernández Mouján transcurre atendiendo a la mirada de una niña cautiva al tiempo que articula una poética de los espacios vacantes, en primer término, el que dejó un cuerpo adolescen-

te en el muro lúgubre de un hospital y su reverso, los negativos fotográficos que aún siguen emitiendo señales. De ahí que el relato se inicie con la ceremonia de la devolución. Comienza con el final de la historia que se desencadenó cuando aparecieron las huellas de la niña perdida en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata. Sin embargo, el proceso institucional en el que intervinieron antropólogos, funcionarios estatales, organizaciones indígenas, embajadas y estados nacionales, en la trama de la película, lejos de cerrar una historia, la abre hacia un espacio de incertidumbres productivas.

El nuevo nombre en lengua aché que la comunidad le otorga a Damiana no borra el anterior, sino que lo difiere. Menos que restaurar una verdadera identidad, Kryggi la difumina hacia el complejo territorio que emerge entre las idas y vueltas de Ipetímí a Berlín pasando por San Vicente. También en la sorpresa que suscita una lengua singular, una lengua que dejó su “impresión” en la escritura de Lehmann-Nitsche: “Hízome honda impresión al oírla hablar en alemán, idioma que había aprendido en San Vicente y que dominaba bastante bien, aunque aplicando ciertos modismos y cierta pronunciación de origen castellano el que, como es natural, hablaba como idioma principal y corrientemente” (Lehmann-Nitsche, 1908). El médico anota una extrañeza. Allí donde era esperable escuchar un castellano incorrecto y en desacuerdo con las normas del buen decir, allí donde deberían sonar los tonos del aché materno como restos insumisos de un estadio inferior de lo propiamente humano, sonó un alemán bien aprendido. La escucha colonial del Dr. Lehmann Nitsche se sorprende, se “impresiona” frente a un cuerpo que no coincide con una voz. Si desde su título, *Damiana Kriggy*, la película hace referencia a la tensión entre dos nombres y dos lenguas, ellas están lejos de oponerse sino que anuncian un ensamble polifónico en donde el aché, el castellano y el alemán se cruzan en los cantos rituales, las lecturas de los informes y las voces testimoniales que alborotan y alteran la ordenación positivista del archivo.

¿Qué restituye, entonces, una restitución? La sustitución -Damiana por Kryggi- inscribe una ambivalencia: es el retorno a una lengua de pertenencia aunque no de una identidad porque el nombre que los suyos le habían dado a la niña robada permanecerá para siempre como un secreto en la espesura de la selva en la que ocurrió la tragedia. Restituir no supone volver a un pasado inalterado. Restituir, como dice Derrida, es resituar (Derrida, 2001). Más allá de la doble nominación, la película

agiganta un espectro que se resiste a la asignación de una identidad pura y única. Por el contrario, menos que aportar una verdad jurídica o histórica, la narración documental exhibe las pruebas (las fotos, los huesos, la lengua en formalina) como restos que irradian nuevas preguntas más allá de las cajas remitidas desde La Plata y Berlín a Paraguay.



Fernández Mouján suma materiales para enlazar el relato de otra desposesión. La cámara se detiene con insistencia en una planicie roturada por máquinas cosechadoras para mostrar que de la selva de donde la niña fue sustraída solo quedan fragmentos amenazados. En segundo plano y enmarcando el relato de la restitución, se cuenta la historia del paisaje guaraní: un territorio devastado por el desmonte irracional que demanda la implantación del agronegocio sobre la vegetación nativa. Son las formas de la entropía que desde hace mucho tiempo viene exhibiendo el arte: “Esta sensación de pasados y futuros extremos tiene parcialmente origen en el Museo de Historia Natural. Allí el cavernícola y el cosmonauta pueden verse bajo el mismo techo” escribía Robert Smithson en 1966 argumentando contra el mito del progreso de la humanidad. (Smithson, 2009, 22). Sobrepasando la distinción entre historia humana e historia natural, el archivo del Museo de Ciencias y el relato de la

restitución de la niña aché conectan con las fuerzas geológicas y la catástrofe ambiental que el desarrollo capitalista viene desatando en el planeta desde el fin de la segunda guerra (Chakarbarti, 2009).

El film de Fernández Mouján se instala entre continuidades e interrupciones, entre pasado y presente, entre archivo y territorio. La figura que rige su factura es la del doble y la duplicación y su ritmo es el del balanceo. Vaivén y contrapunto entre, por un lado, la fotografía del archivo donde los antropólogos Ten Kate y De La Hitte posan en el mismo lugar de los hechos junto a los colonos cazadores de indios en 1896 y, por el otro, la performance de la actual comunidad de Ipetimí que, esta vez, acepta posar ante la cámara y repetir el ritual previo a la tragedia en presencia de un extranjero que adopta la perspectiva del cazador atento a los movimientos del grupo en sus más mínimos detalles.

Vaivén y contrapunto, también, entre un cuerpo desnudo que apenas se adivina en la imagen revelada mediante una técnica arcaica y su ausencia en el muro en ruinas del antiguo hospital donde parece proyectarse la aureola irradiante de la ninfa fotografiada en un frío día de mayo de 1907. En este juego de lo entrevisto y lo que se intuye, la Damiana de Fernández Mouján “impresiona” en la exhibición de las copias de una serie de documentos que agitan los dilemas contemporáneos de la narración. Desde su caos entrópico, el montaje de materiales diversos proyectan la sensibilidad geológica que despuntaba tempranamente en la mirada nostálgica de los *Tristes trópicos* de Levi-Strauss.

III

“...(L)a etnografía –decía Lévi-Strauss en 1958- consiste en la observación y el análisis de grupos humanos considerados en su particularidad (...) y busca restituir, con la mayor fidelidad posible, la vida de cada uno de ellos”. *Visant à la restitution*, dice el original. La vocación de restitución acompañó a la empresa etnográfica desde sus comienzos: se trataba de representar a los otros y asignarle a cada uno su lugar. Esto fue así hasta la caída de los colonialismos y la emergencia de la antropología posmoderna o desconstruccionista que coincide en muchas de sus prácticas con el arte y la literatura contemporánea. La restitución “con la mayor fidelidad posible” se volvió imposible cuando la otredad empezó a conectar directamente con los dilemas

de la representación y con un problema mayor siempre presente que es el de la diferencia.

Es significativo que, después de la profunda crítica al etnocentrismo, el deseo etnográfico siga estando presente en las prácticas artísticas que indagan sobre territorios específicos en sintonía con la pasión documental. Es un giro dentro de otro giro que podríamos denominar, junto con Diana Klinger, pos-etnográfico: un espacio que se abre entre la observación del otro y la vivencia autobiográfica, una confusión entre el relato de los otros y el relato de uno mismo, una posición de involucramiento (¿será muy anacrónico decir aquí “compromiso”?) con las luchas por los derechos indígenas y de las poblaciones marginadas. Pensemos en dos artistas salteñas: Lucrecia Martel y su corto *Nueva Argirópolis* y Guadalupe Miles y el registro fotográfico que viene realizando junto a las comunidades wichi del Chaco salteño. En el mismo registro Sebastián Hacher desarrolla el proyecto *#Inakayalvuelve*. Estos trabajos están bien lejos de la fantasía primitivista que descansa en la identificación del artista con el otro definido en términos de diferencia cultural. Muy por el contrario, sus intervenciones se sitúan en el espacio donde coexisten la observación del otro y la reflexión sobre el lugar propio. Dicen de la contaminación de la mirada etnográfica y la disolución de la polaridad yo/otro, ficción/realidad y, con el mismo movimiento, hacen ingresar registros y documentos para sumar pruebas en los conflictos relativos a las lenguas, a la tenencia territorial y a las formas de representación.

IV

“No me gusta la palabra documental”, dice Andrés Di Tella. Algo parecido podríamos decir de la palabra crónica. Está demasiado impregnada por las continuidades en las que se asienta la historia de la literatura, por las necesidades argumentativas con que las academias fundan un género, por las estrategias marketineras de la industria editorial. Sin embargo, la palabra puede recuperar algo de su atractivo si la resituamos en el amplio espectro de formas en que se ha descompuesto la narración desde el momento en que la novela entró en crisis. ¿Y cuándo fue la crisis? Cada cual tendrá su hipótesis del comienzo. A mí me gusta emplazar la crisis en el lugar desde donde leo que es el de la narrativa latinoamericana, en particular, a partir de los sesenta y del fenómeno llamado *boom*. Decía, un amplio espectro de formas, algunas

extremadamente experimentales, abrieron el cauce incontenible de las ficciones de lo real y conminaron al realismo a reinventarse como argumenta Sandra Contreras con precisión crítica (Contreras:2018). Entonces no solo habrá que inscribir a la crónica en la secuencia que dibujan el testimonio, la autobiografía, los diarios, las memorias, las entrevistas sino también ponerla en relación con las formas audiovisuales y preguntar por las relaciones de la crónica con el cine documental, con la fotografía y con el giro archivístico que distingue a un amplio sector del arte contemporáneo. Visto desde esta perspectiva, probablemente los términos crónica, no ficción y nuevo periodismo no alcancen para contener la enorme masa narrativa que actualmente produce en el conflicto de las cultura o en la construcción de memoria y que entrelaza a la literatura con narrativas audiovisuales, informes científicos y ensayos de las ciencias sociales y humanas.

Si la narrativa contemporánea toma partido por el documento es porque este presenta la misma seducción que el *objet trouvé* para los surrealistas o el material exhumado en el curso de una investigación para los historiadores y antropólogos (Chevrier / Roussin: 2011). A diferencia del realismo del siglo XIX, el cine tanto como la narración documental hacen un uso singular del documento: generalmente lo exhiben sin naturalizarlo ni transformarlo en el cuerpo de una película o de un texto. De este modo, entran en sintonía con la estética contextual, relacional y procesual que caracteriza al arte contemporáneo (Ruffel: 2012). Este tema conecta directamente con los imprescindibles trabajos que vienen articulando una comunidad crítica que en América Latina indaga sobre la expansión de los límites de la idea de literatura y sus cruces con las prácticas artísticas, científicas y sociales.

Narrativa documental, entonces, es aquella que se instala en el conflicto entre saberes y entre lenguas, entre producción de conocimiento y práctica artística, a partir de la reunión de materiales heterogéneos: imágenes fotográficas, dibujos, diagramas, entrevistas etnográficas, informes académicos, investigaciones de archivo, correspondencia, notas periodísticas, entre muchos otros. Una heterogeneidad que no se oculta sino que se exhibe porque su construcción poética apuesta a la exposición del documento. De este modo, produce un efecto de documento a través del cual establece su relación con una realidad conocida pero que necesita ser reconfigurada (Bessière: 2006).

Habrá que ir por partes. En primer lugar, comenzar por estudiar las transformaciones y los efectos de lectura desatados por la relación, cada vez más frecuente, entre escritura e imágenes en una amplia zona de la producción actual. La relación no es nueva, ni mucho menos. Desde hace más de un siglo, fotografía y crónica coexisten en la página de los periódicos y los libros: dialogan, se interfieren, se disputan palmo a palmo, o mejor, centímetro a centímetro, la ocupación del espacio. ¿Cuánto de la fotografía, de su *arkhé* ha permeado a la crónica en más de un siglo? ¿qué aspectos de su saber primario y de su pragmática ha sido transferido a la palabra escrita?

Si ponemos énfasis en la relación entre visualidad y escritura es porque interesa examinar esa zona difusa y compleja donde la crónica, como parte de un fenómeno más amplio que es el de la narrativa documental, se roza con las tramas históricas del fotoperiodismo, con el cruce primitivo entre imagen y leyenda en el periódico y la revista ilustrada. “¿No se convertirá la leyenda en uno de los componentes esenciales de las fotos?” preguntaba Walter Benjamin hace noventa años en su “Pequeña historia de la fotografía”. Hoy podríamos invertir los términos de aquella interrogación y preguntar en el sentido contrario: ¿no se han convertido las fotos en uno de los componentes esenciales de la escritura? La imagen fotográfica, acompañe o no a una narración, suele conferir sentidos inadvertidos a lo dicho. Las palabras y las imágenes pueden establecer una relación crítica siempre y cuando las imágenes no sean convocadas para la empresa banal de “ilustrar” lo que dicen las palabras, o cuando las palabras no pretendan “explicar” lo que muestran las imágenes. Las fotografías y las palabra pueden desencadenar una perturbación recíproca. “Las imágenes –advierte Didi Huberman- son capaces de conferir a las palabras una legibilidad inadvertida”. Se genera así un campo conflictivo: las fotografías pueden resistir a la lengua totalitaria del poder, las palabras pueden interpelar a las imágenes estereotipadas que operan por abstracción.

En segundo lugar, algunos narradores vienen trabajando a partir de la materialidad de las imágenes y la tactilidad de la visión con estrategias muy próximas a las del arte y el pensamiento contemporáneo. Son también formas de exhumación del experimentalismo de las vanguardias. Basta con pensar en los surrealistas y en la búsqueda de los poderes míticos que anidan en la fotografía, en las energías revolucionarias que se manifiestan en la alteración de los sentidos. Se trataba –y aún se

trata- de bucear en las potencias de la percepción abriendo la posibilidad de una restitución de lo sensorial –de lo sensual- en la experiencia humana. Las formas poéticas asentadas en la exploración de la tactilidad y visualidad reconducen la experiencia de lectura hacia la materialidad de las imágenes y alertan al cuerpo sobre las trampas del ocularcentrismo, es decir, del imperio occidental de la visión sobre los demás sentidos: del tacto, del oído, del gusto.

IV

#Inakayalvuelve de Sebastián Hacher es un ejemplo excepcional de narrativa documental. En el sitio web de la *Revista Anfibia*, donde fue publicando sus crónicas entre 2017 y 2018, se describe al proyecto como “una investigación performática, el tendido de una red, una experiencia transmedia de no ficción”. El desarrollo del proyecto narrativo en un espacio web le permitió la incrustación, en el seno de las crónicas, de fragmentos audiovisuales como el registro de las experiencias de arte tecnológico que Hacher desarrolló junto a la artista visual Mariana Corral. También resulta particularmente interesante la forma colaborativa que asume su intervención en sintonía con un activismo social que se involucra con la militancia por los derechos de las comunidades indígenas. Sin embargo, su trabajo se destaca por el modo en que enlaza narración, tecnologías de reproducción y bordado artesanal al tiempo que hace confluir todas esas prácticas en la trama virtual desde la que articula su intervención.

Aquí, la relación entre narración e imagen se asienta en tres actividades convergentes: el bordado de las fotografías (el movimiento de la mano enlaza lo visual a lo táctil), el aspecto tecnológico que supone la reproducción de la fotografía en distintos tamaños y texturas (destinada a las dimensiones visuales y táctiles de la percepción) y el tiempo del relato que acopla el ritmo narrativo al del trabajo artesanal y al oído, en particular, por la importancia que en estas crónicas asume la escucha.



¿Qué está primero? ¿La narración que sale a la búsqueda de una imagen para interactuar? ¿o la fotografía que provoca un salto hacia el relato? Arriesgo y digo que primero está la fotografía pero no como impregnación de lo real sino como experiencia ficcional. Pintar una foto, retocarla, dice el cronista, es desplegar “una ficción sobre una ficción de lo real. De eso se tratan todas las historias”.

Desde sus inicios, en el siglo XIX, la fotografía funcionó como un sistema de representación doble: como celebración honorífica del yo en el retrato burgués y como instrumento del dispositivo represivo para la delimitación del terreno del otro. De este modo, dice Alan Sekula, la fotografía asume la lógica encubierta que enlaza la jerarquía del retrato -y su valor estético- con el reverso oscuro de los archivos de la policía y las disciplinas del siglo XIX que construyeron el archivo del cuerpo de los otros: la criminología, la frenología y la fisiognomía pusieron toda su pasión en medir cabezas y catalogar rostros.

La intervención artesanal y las manualidades ejecutadas sobre las fotografías de los prisioneros mapuches del Museo de Ciencias Naturales con las que trabaja Hacher es un singular ejercicio de restitución, ya no de la identidad, sino de la dimensión

estética de la imagen que la ciencia le quitó a Inakayal y a su familia hace más de cien años. Al “insuflarlos”, el cronista que borda e interviene las fotografías realiza un ejercicio de justicia estética en el intento de devolver la dignidad que el Estado les había negado al someterlos a la nuda vida como prisioneros del Museo. La crónica narra ese proceso de activación de las fotografías y de las formas de su exhibición. Hacher escribe sobre su investigación en el archivo, las dificultades por las que atravesó durante el procesamiento técnico de las fotos primitivas y su transposición a sofisticados soportes digitales tanto como las pruebas de impresión en diferentes materiales para posibilitar su posterior bordado. Y en ese proceso, el cronista Hacher se va configurando a sí mismo como artista.

La conjunción de narración, artesanía y fotografía en el marco que brinda una publicación digital parecieran ser una prodigiosa materialización de los postulados de Benjamin. Si el proyecto *#Inakayalvuelve* exhuma la figura mítica del narrador asociada al ámbito del taller de bordado lo hace en convergencia con los cibernéticos artesanos de la web, hábiles para activar formas alternativas de información y de participación en las redes sociales. Richard Sennett argumenta sobre la relación entre las antiguas tejedoras y los programadores de Linux. Dice que las prácticas rebeldes de quienes desarrollan el software de código abierto son similares a los patrones comunitarios del trabajo artesanal: descansan en las formas colaborativas de descubrimiento y solución de problemas y en el carácter impersonal y anónimo de las contribuciones.

Si el arte crítico contemporáneo entraña una tensión, esta funciona a la manera del mal de archivo tal como lo describe Derrida. Se trata de la paradójica maniobra de conservación y destrucción. El trabajo de Hacher da testimonio de esa paradoja, es decir, restaura unas imágenes olvidadas del archivo de la nación, ya no para denunciar ni testimoniar por los oprimidos, sino para revelar el secreto bien guardado en la entraña del Estado moderno: la obligación de olvidar que Ernest Renan aconsejaba a sus connacionales franceses y que Homi Bhabha analiza en su imprescindible “Diseminación” (Bhabha: 2002). El olvido es condición necesaria para que cada ciudadano pueda ejercer el plebiscito cotidiano con el que un pueblo manifiesta su voluntad de constituir una nación. Por el reverso, entonces, la restauración crítica y la estetización de las fotografías de los indios prisioneros de la ciencia, acciona por una perturbación del archivo y de su secreto, socavando desde sus entrañas un orden

estatuido sobre la injusticia cometida hacia los otros: las matanzas de mapuches que tuvieron lugar en el sur de Argentina en el siglo XIX. Iluminar lo reprimido del archivo, procurar el reconocimiento de los otros es un modo de abrirse al porvenir. En la narración documental de Hacher las imágenes no solo refieren a un pasado traumático sino que se vuelven ellas mismas un acontecimiento: su restitución no se reduce a un acto de memoria, tampoco a argumentar sobre la continuidad de una comunidad ancestral. Su propuesta descansa en el esbozo de una posibilidad: la de habitar unas imágenes que, desde el fondo de los tiempos, vienen a demandar por la restitución de un horizonte de justicia.

Bibliografía

- Arenas, Patricia (2011). “Ahora Damiana es Krygi. Restitución de restos a la comunidad aché de Ypetimi. Paraguay” *Corpus* [En línea], Vol. 1, No 1, Publicado el 30 junio 2011, consultado el 01 mayo 2019. URL: <http://journals.openedition.org/corpusarchivos/894>; DOI: 10.4000/corpusarchivos.894
- Bhabha, Homi (2002). “Diseminación” en *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, pp. 175-209.
- Bessière, Jean (2006). “L’œuvredocument et la communication de l’ignorance”, en Jean-François Chevrier et Philippe Roussin (éd.), *Des faits et des gestes. Le parti-pris du document 2., Communications*, n 79, 2006, Paris, Seuil, pp. 319-335
- Chakrabarty, Dipesh (2009). “Clima e historia: cuatro tesis”. En: *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, Número 31, pp. 51-69.
- Chevrier, Jean-François y Roussin, Philippe (Editores) (2001). *Le Partipris du document. Littérature, photographie, cinéma, architecture au XXe siècle*. Paris: *Communications* 71, Éd. du Seuil.
- Contreras, Sandra (2018). *En torno al realismo y otros ensayos*. Rosario, Nube Negra.
- Derrida, Jacques (2001). “Restituciones de la verdad en puntura” en *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós, pp. 269-396.
- Di Tella, Andrés (2012). “La palabra documental” en *Página/12*, 28 de junio de 2012. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-25666-2012-06-28.html>
- Fernández Mouján, Alejandro. *Damiana Kryygi*. <https://play.cine.ar/INCAA/produccion/5466/reproducir>
- Hacher, Sebastián. #Inakayalvuelve. <https://inakayal.revistaanfibia.com/>
- Klinger, Diana (2007). *Escritas de si, escritas do outro. O retorno do autor e a virada etnográfica*. Río de Janeiro, 7Letras.
- Lévi-Strauss, Claude (1984). *Antropología estructural*. Buenos Aires, Eudeba.
- Lhemann-Nitsche, Roberto. “Relevamiento antropológico de una india guayaquí” en *Revista del Museo de La Plata*, Vol.15, 1908. En línea: <https://publicaciones.fcnym.unlp.edu.ar/rmlp/article/view/1252>
- Moreno, María (2015). “Cuento con cuatro científicos y una indita”. En *Página/12*, 26 de agosto de 2015. <https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-280174-2015-08-26.html>
- Ochoa Gautier, Ana María (2014). *Aurality. Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Durham: Duke University Press.
- Ruffel, Lionel(2012). “Un réalisme contemporain: les narrations documentaires“, *Littérature*, 2012/2 (n°166), p. 13-25. DOI: 10.3917/

litt.166.0013. URL:<https://www.cairn.info/revue-litterature-2012-2-page-13.htm>

Sekula, Alan (2003). “El cuerpo y el archivo” (1986) en Ribalta, J. y Picazo, G. (eds.). *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 137-187.

Sennett, Richard (2009). *El artesano*. Barcelona: Anagrama.

Smithson, Robert (2009). “Entropía y los nuevos monumentos” en *Selección de escritos*. México: Ed. Alias, pp. 15-30.