

## **Mirada documental: identidad, objeto y esencia en la investigación antropológica**

Entrevista a Alejandro Fernández Mouján (*Damiana Kryygy*, 2015)

*Por Tomás Crowder-Taraborrelli y Javier Campo*

*Desgrabación: Hernán Farías Dopazo*

"Lo primero que me impactó de la historia de Damiana fue la foto vertical de una niña parada desnuda de cuerpo entero contra una pared. Si bien quedé muy impresionado, no fue hasta 2010 cuando tuvimos la noticia de que después de más de cien años, sus restos habían sido hallados en el Museo de la Plata e iban a ser restituidos a su pueblo, los Aché de Paraguay y sentí la necesidad de contar esta historia. Esa foto, tomada por el antropólogo Robert Lehmann Nitsche en 1907, como parte de sus estudios raciales es impactante; particularmente si uno piensa que en ese momento esa niña de apenas 14 años está siendo obligada por hombres adultos a posar completamente desnuda en el patio de una institución psiquiátrica.

"Apenas iniciada mi investigación y la formulación del proyecto me pregunté si yo mismo tenía derecho a reproducir esa foto en un film, si no corría el riesgo de reproducir el mismo gesto de aquellos hombres que bajo pretexto de servir a la ciencia la estaban obligando a esa exposición. Acepté entonces el desafío de contar el revés de la foto. La mirada de Damiana capturada en esa placa es el principio de la reflexión en el film y la intención es restituirle su historia a esa niña cautiva."  
(Alejandro Fernández Mouján - [www.damianakryygy.com.ar](http://www.damianakryygy.com.ar))

*¿Cómo descubriste la historia de Damiana?*



# Cine Documental

Por mi esposa, que es antropóloga y docente en la UBA. En el marco de una materia que trabajaba sobre racismo, en el 2002, uno de los casos tomados era el de Damiana, en base a los escritos de Robert Lehmann-Nitsche. En ese momento no pensé en hacer una película, pero cuando me enteré de la proximidad de la restitución entre 2009 y 2010 empecé a contemplar la posibilidad de hacerla.

*Con respecto a la investigación para el documental, ¿cómo la organizaste?*

Primero fui el 10 de junio del 2010 al acto de restitución (de los restos de Damiana a representantes del pueblo Aché) en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata. Sin tener muy claro cómo iba a ser la película, me pareció que debía tener ese material. Ahí conocí a los Aché, que habían venido en representación de su comunidad para llevarse el cuerpo. Ese mismo día a la noche hicimos el viaje a Paraguay. Este comienzo contó con el apoyo del Grupo Universitario de Investigación en Antropología Social (GUIAS) de La Plata, compuesto por estudiantes, quienes me facilitaron información. Luego, con un asistente buscamos todas las pistas posibles en lo que aparecía escrito. En paralelo hice varios viajes a algunas de las comunidades en Paraguay, para conocer mejor su vida cotidiana, entablar una relación más fluida y que supieran qué iba a hacer. Estos viajes también sirvieron para elegir con quienes trabajar, en qué comunidades y lugares. Así me acerqué a un mundo prácticamente desconocido para mí hasta ese momento.

*En ese proceso de trabajo, ¿recordás algún momento en particular donde hayas logrado la confianza necesaria para encarar el resto del proyecto?*

En verdad, de entrada ellos fueron muy generosos. La primera vez que viajé a una comunidad (no donde filmé) me quedé varios días. Ahí pude ver sus actividades, trabajos, tuvimos varias charlas

# Cine Documental

sobre cosas que me interesaba conocer de ellos, pero también ellos a mí y al proyecto. La confianza generada ahí fue fortalecida con otros viajes más, uno a otra comunidad, donde filmamos. Ahí empezamos a hablar de lo que iba a significar para ellos contarme algunas historias parecidas a la de Damiana, como la de Juan, que aparece en la película (que fue entregado a Menonitas, después que mataron a su madre). Quince días antes de filmar hicimos un viaje con el fotógrafo de la película (Diego Mendizábal). Estuvimos varios días para ajustar las cuestiones más prácticas: cómo íbamos a filmar, dónde íbamos a vivir, y una suerte de intercambio que tendríamos con ellos. Esto último consistía en nuestro compromiso para llevarles cosas que nos pidieron, o que usamos durante nuestra estadía pero dejaríamos una vez finalizada, como faroles, por ejemplo, y ellos nos facilitaban lugar para dormir en una construcción no terminada aún, pero que nos sirvió para pasar los veinte días que estuvimos. Eso nos permitió compartir la vida diaria con ellos, fue una linda experiencia. La mala suerte estuvo por el lado del clima, que fue muy malo, pero igual pudimos trabajar bien.

*Relacionando el vínculo con los protagonistas, y tu organización del film, nosotros creímos advertir -si bien hay un avance cronológico- una suerte de circularidad en algunas cuestiones de guión que se plantean en la introducción del film y se retoman en varios pasajes. Los espectadores de la Universidad SOKA en California (donde proyectamos el film) también lo advirtieron. ¿Vos lo estructuraste en un primer momento de esta manera, te fuiste convenciendo de que esta debía ser la organización final del montaje del film, o ninguna de las anteriores?*

En un principio la historia se me presentó muy difícil de contar, porque había que ir permanentemente del presente al pasado, y por distintos puntos geográficos. Es decir, debía ubicarse en el Museo de La Plata, en el momento de la restitución, pero también en el pasado de la comunidad, el de

Damiana y sus restos hoy, hasta Alemania, donde estaba la cabeza, no encontrada al momento de empezar la película. Lo mismo sucedió con las fotos -fundamentales para el trabajo-, que aparecieron en el 2013, cuando estábamos filmando en el Museo. Por otro lado, de entrada trabajé mucho con dibujos, esquemas ya que me gusta mucho usar el papel. Así armé una especie de muro en el lugar donde trabajo, pegué papelitos con nombres, situaciones, de modo de estructurar el relato que, si bien estaba esbozado, terminó de organizarse en el montaje. Muchas veces imaginás cosas que después no funcionan, y otras surgen en el momento del armado. Podría decirles que el guión definitivo se consigue en el montaje. Ahí aparecen soluciones a cosas que tal vez al comienzo no sabés cómo resolver. También desde el principio tuve claro que quería estructurarla a partir del relato de la voz. Por un lado, las citas de los antropólogos de esa época, y por otro mi relato. Me pareció la mejor forma de hilar todos los tiempos y lugares para que resulte comprensible. Busqué la situación de cuento, de relato oral contando la historia. Me pareció una forma atractiva de hacerlo. De hecho, tuve que trabajar bastante la voz, me entrené durante un año para que el texto no fuera difícil de entender o escuchar. Creo que resultó digno.

*Podés explicar desde tu posición como director, ¿cómo es el proceso de repatriación de un cuerpo?*

Por un lado, desde el punto de vista científico hay una despatrimonialización, porque el Museo se desprende de un objeto que considera valioso, pero por otro es muy impresionante y conmovedor, porque pasa de ser un objeto de estudio a ser miembro de un pueblo, querido y recuperado por ese pueblo.

Aparte de todo lo que decís del cuerpo, para mí es fundamental la imagen. De hecho, en un momento la película empieza a trabajar a partir de la foto, a girar alrededor de esa mirada, y de cómo reconstruirla, qué mostrar, qué no mostrar, cómo hacerlo, en qué contexto... A todo eso le dimos mucha importancia



# Cine Documental



en la película, sobre todo a no repetir la situación de humillación a la que Damiana había sido sometida al tomarle esa foto. Por eso nos interesaba mostrarla de otra manera, y tratar de trabajar sobre lo que sería el contraplano de esa foto.

*Sí, vos mencionás este tema en la narración de tu película. Es larga la historia de polémicas con respecto a la ética en el documental, porque se trata de personas, no de personajes, y cómo repercute eso en la vida de quienes continúan vivos. Algo nos dijiste pero, ¿qué más podrías agregar respecto a los debates internos que tuviste?*

Es un tema muy delicado, que me llevó mucho tiempo de reflexión. Ver las fotos de ella así, desnuda, contra esa pared, *shockea* mucho, pero también existe aquello de "cuanto más crudo es, la denuncia es mayor". Está el riesgo de estar haciendo lo mismo, tratándola como un objeto para obtener algo, en este caso, impresionar a alguien, para que le interese producir la película. Yo siempre tuve problemas con eso, y no quería usar su imagen de esa manera, convertirla en un objeto nuevamente y volver, de algún modo, a esa situación de humillación cuando es fotografiada en esas condiciones de total inferioridad. De hecho, las pocas veces que apenas se vislumbra la foto completa fueron una panorámica, un *travelling* de laboratorio, y cuando los ancianos la tienen en sus manos un momento. Ahí está la referencia de la foto entera en la mano de alguno de ellos, pero tampoco se ve. Nunca está expuesta directamente como para "golpear" con eso. Sí me interesa más mostrar de alguna manera la imagen, su mirada, pero para descubrir qué significaba esa situación para ella, convertirla en una expresión de Damiana, de su sentimiento, y romper con la idea de "objeto de estudio". Eso estuvo prácticamente en toda la película, y creo que tal vez se pueda reflexionar más sobre esto, o ser un punto de partida para otras cosas. Hay bastante escrito alrededor de la fotografía antropológica, por ejemplo de Elizabeth Edwards. Para trabajar la imagen leí uno de esos textos.

*A propósito de lo que decís sobre las exigencias de producción, ¿eso tuvo relación con la decisión de producirla vos mismo, y no con alguna compañía?*

La decisión de producirla yo fue a partir de experiencias que tuve con otras películas. A veces, cuando tenés un productor, conservás los derechos artísticos, pero perdés los derechos sobre el material. Así, corrés el riesgo sobre el uso que el productor pueda darle. En este caso, yo quería tener los derechos de la película. Contraté una productora ejecutiva -que se asoció al proyecto-, y funcionó todo perfectamente. De todos modos, ante el INCAA yo soy el productor, y el crédito tomado allí está a mi nombre.

*¿Cómo ha sido la recepción del documental en la comunidad Aché?*

Lo presentamos una vez en el mes de septiembre, y estuvo muy bien. Fue bastante trabajoso llegar a concretarlo, pero tenía el compromiso de hacerlo. Uno de los acuerdos fue que en Paraguay se estrenaría con los Aché, en algunas de las comunidades. Ellos decidieron que fuera en una comunidad llamada Chupa Pou que está en el departamento de Canindeyú, cerca de otras comunidades. Con ayuda de la embajada argentina llegamos hasta ahí. Fue muy complicado porque había llovido, el camino estaba embarrado, llegamos tardísimo, pero pudimos hacer la proyección, y fue muy bien recibida. Al presentar la película, te das cuenta de las diferencias culturales con ellos, además del idioma. Ahora estamos con el proyecto de doblarla al guaraní, para hacerla más accesible, sobre todo a los más ancianos. Al margen de eso, fue muy bien recibida. Ellos rescatan que se recupere esta historia y que se los vea, se los muestre, se los conozca. Les llevé una copia para cada una de las siete comunidades, y estimo que se proyectará en noviembre, en la semana cultural Aché, pero ahí no podré estar.

# Cine Documental

*Vos has trabajado los últimos veinticinco años en films que han quedado en la historia del cine documental: Cazadores de Utopías, Memoria del Saqueo y algunos de los más emblemáticos de Cine Ojo. Haciendo un balance en el que no sólo se sume tu experiencia como director, sino también como camarógrafo, o director de fotografía, ¿cómo evaluarías el trabajo sobre la imagen en films documentales de nuevos realizadores?*

Es complicado... Siempre hice la imagen de todos mis documentales, hasta este, que me exigía más trabajo de elaboración y dirección. Además, prefería que alguien en particular trabaje la fotografía. Cuando hacés dirección y cámara, siempre una de las dos se descuida. Entonces, cuando alguien lo puede hacer y está comprometido con el proyecto, es de gran ayuda. Para mí fue fundamental el trabajo de Diego Mendizábal, que hizo la fotografía de *Damiana*. En cuanto a los realizadores, algunos tienen más oficio con la cámara, y otros menos. Es difícil para mí. Tal vez, cuando empecé a hacer documentales era más esquemático, y creía que la cámara la tenía que hacer yo mismo, pero ahora no pienso tan así. Sí tal vez en un determinado tipo de documental. Por ejemplo, no podría haber hecho *Pulqui. Un instante en la patria de la felicidad* (2007) de otra manera que no fuera con la cámara al hombro, porque las situaciones eran muy improvisadas. El mismo proyecto te exige determinado cuidado de la imagen, o determinada forma de hacerlo. Por ejemplo, usar carro de *travelling*, o cosas con *steady cam*, que hasta este momento no había usado. No es lo mismo una película de observación que una como esta. Hay documentales más estructurados como ficciones, en cuanto a la cámara, los ángulos, y la continuidad. Incluso, a veces filman con varias cámaras para que tenga el armado de plano, contraplano, la continuidad de ciertas acciones. Y otros, en los que estás a la caza de las imágenes y las situaciones. Eso te pide otra cosa.

*Teniendo en cuenta tu experiencia en el área de cine de la TV Pública, ¿qué falta hacer para establecer un vínculo más*



# Cine Documental

*estable, armonioso, entre el cine y la televisión en la Argentina?*

Por fuera de los canales públicos (TV Pública, INCAA TV y Encuentro), salvo casos esporádicos en algún otro canal de cable, casi no hay relación con el cine argentino. De todas formas, creo que en los últimos años se logró más de lo que había antes. En la TV Pública en particular -un canal generalista de aire, donde el entretenimiento es muy importante-, nosotros le damos bastante importancia al cine. De hecho, *Filmoteca* va de lunes a jueves a la medianoche, con semanas temáticas, como una cinemateca. Además tenemos un programa donde pasamos cine iberoamericano los sábados, también pasamos películas extranjeras, y bastante documental de estilo BBC o científico -no de autor-, para el gran público. Cuando llegamos al canal, como se estaba reestructurando, había espacio para que pasemos mucho más documental de autor. Hoy es más difícil. Podemos proyectarlos, pero deben tener alguna trascendencia por otro lado: que haya funcionado bien en una sala y la gente lo quiera ver. El canal cambió desde cuando entramos, pero igual le da bastante espacio. Los canales privados casi no pasan cine por fuera de las grandes producciones de Hollywood, o películas de mucha taquilla, o con actores importantes. Hay otra relación con el cine. Cine argentino, casi no pasan, a menos que lo hayan producido, como TELEFE, pero si no, es difícil que lo hagan.

*¿Has visto algunos documentales argentinos recientes que te hayan gustado?*

Últimamente vi algunos. Uno de Franca González -*Al fin del mundo*, 2014-, que hizo en Tierra del Fuego. Ví el de Andrés Di Tella, *327 cuadernos* (2015), que me pareció interesante. Me gustó el uso del material, cómo está utilizada esa especie de *found footage*, principalmente con el texto de Ricardo Piglia. Eso me gustó. Después, estoy en deuda con los últimos documentales.





# Cine Documental

