

Las formas del desagravio

En 1896 se produjo una criminal invasión del territorio aché que culminó en el asesinato de varias personas y el rapto de una niña de tres años. En 1899, Damiana, así bautizada, fue llevada a la Argentina, donde luego de ser explotada en servicios domésticos, pasó a ser recluida en el Museo de Antropología de La Plata como objeto de investigaciones tendientes a probar “con rigor científico” la supuesta inferioridad de su raza. Estigmatizada en su diferencia, fue internada en un hospital psiquiátrico y, después, encerrada en una casa correccional de Buenos Aires. En 1907, en el curso de los “experimentos científicos”, a pesar de que se encontraba afectada de tuberculosis pulmonar, la adolescente fue forzada, en pleno invierno, a posar desnuda al aire libre ante una cámara fotográfica, a causa de lo cual murió dos meses después. Sus huesos quedaron archivados en gavetas del museo; cercenada, la cabeza fue enviada a Berlín como material de estudios especializados en categorías raciales. Transcurridos casi 100 años, el pueblo aché logró recuperar sucesivamente los restos óseos y el cráneo y la piel disecada del rostro, que fueron enterrados según los rituales de su cultura bajo el nombre de Kryygi.

La muestra de Gustavo Benítez parte de la vida infausta de Damiana y, de modo general, de la tragedia del pueblo aché; pero en el discurrir de esta historia desgraciada también debe considerarse la victoria que significó para ese pueblo la recuperación de los restos y el nombre de Kryygi; un desagravio simbólico, ético y político. El artista no pretende representar el crimen colonialista ni su restitución simbólica, sino presentar, a modo de flashes, momentos fragmentarios que sobreviven, que resisten el ecocidio y la rapiña ambiental de cara a la imaginación de otras condiciones posibles.



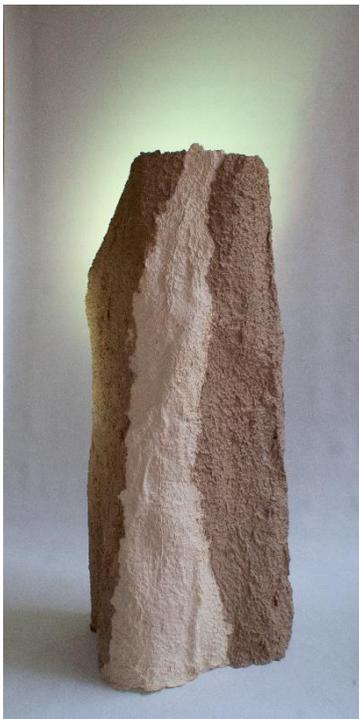
El párrafo inicial de esta presentación recuerda hechos luctuosos, que a su modo siguen ocurriendo; pero lo hace sólo buscando rastrear sus resonancias en el imaginario de Gustavo. Éste parte de señales esparcidas del mundo aché capaces de resistir la necropolítica y los programas de

exterminio étnico: la memoria de Kryygi, los despojos de la selva, la obstinada continuidad del arte aché; la entereza de una cultura herida que sigue, como puede, su antiguo derrotero, una y otra vez reanudado.

La fotografía del rostro disecado de Damiana marca el lugar del fantasma; la adolescente atormentada hasta la muerte aparece oscilando entre lo real, lo imaginario y lo simbólico; se muestra en otra dimensión que la ocupada por los objetos creados por el artista. Éste registra ciertos momentos potentes del arte aché que mantienen, obstinados, su presencia en un mundo que ha dado la espalda a los indígenas, que no los admite en

el espacio usurpado por los sucesivos colonialismos. Que continúa persiguiendo sus signos, sus imágenes y sus hábitats.

Gustavo Benítez no relata una historia en clave de crónica, ni siquiera expone literalmente una denuncia. Se limita a recoger retazos de monte e inventariar objetos de la tradición aché para crear, a partir de sus ecos, otros objetos conectados con el tiempo propio. La cultura ajena no sólo ofrece indicios y referencias para producir obra nueva; también brinda conocimientos técnicos y expresivos y acerca maneras distintas de detectar el pulso del sentido anidado en los intersticios de la materia y los empujes de la forma. Gustavo toma como punto de partida la conocida fotografía de Damiana, por un lado, y, por otro, algunos elementos característicos de la cultura aché, necesariamente extraños, que reimagina en piezas nuevas: el *deití*, cesto-vasija ovoidal realizado con fibras vegetales, cera de abeja y carbón; el *avwá*, la corona cónica confeccionada principalmente con cuero de carayá o de tapir; el *kará*, pequeño recipiente cerámico redondeado, y el *evichá*, bolso-cesto cilíndrico y base ovalada confeccionado con fibras de pindó, ortiga brava y samu'ũ.



El artista trabaja con dos fotografías del rostro de Damiana; la tomada en vida en el Museo Antropológico de La Plata y la correspondiente a una suerte de máscara mortuoria enviada desde Berlín, confeccionada con la piel disecada y marcada por los cortes de la macabra operación. Empleando el procedimiento usado por el diseño gráfico para medir la calidad de las imágenes, Gustavo encima en distintas capas ambas fotografías, imprime el resultado en colores cian y negro y presenta la imagen iluminada con luz negra en una pequeña sala de la galería que sugiere el sitio de un altar o la celda de una prisión. Esta fotografía, oscuramente luminosa, montada con fragmentos de rostros sobrepuestos, instala las figuras porfiadas del retorno y el desagravio. Señala, por eso, una dirección propicia, a contramano de la destrucción étnica y ambiental. Las obras que produce Gustavo parecen otear ese rumbo, difícil en el presente distópico que oscurece el camino de la diferencia.

Las obras que presentadas en esta muestra recogen en sus presencias extrañas las formas de la resistencia cultural aché; y ya se sabe que toda expresión de resistencia reverbera en las imágenes que se nutren de ella. Si la fotografía orienta el sentido, los objetos puntean pasajes posibles, contingentes siempre. El *deití*, que sugieren un fruto insólito, actúa como la figura matricial que delinea el perímetro de la escena; sus formas se duplican y se ensamblan, se aplanan o se abultan por demás en las piezas ahora mostradas. El *avwá*, la mitra velluda del cazador, alisa su piel, se agiganta y se posa en el suelo para adquirir el aspecto de un curvado muro de pura corteza vinculado con los retales de los bosques mutilados, palpitanes en los demás objetos que integran esta

exposición. Esa pieza ligeramente arqueada, de porte escultórico, también se emparenta con las potentes obras adosadas a la pared, cuyos contornos ambiguos de panales o vasijas recuerdan la hechura de los *evichá*. Hay otras afinidades estético-formales y expresivas: los objetos cóncavos inclasificables ubicados en vitrinas evocan el contorno abombado del *kará*, así como las gargantillas de influencia guaraní remiten al trazado de una cartografía entreabierta; los lindes cortados del menguado territorio indígena.

Existen otros vínculos, menos patentes, pero quizá más potentes. La estética aché es radicalmente singular. A diferencia de la de cualquier otra etnia, no emplea ningún tono primario y maneja una gama compuesta de negros, grises y pardos: sólo emplean los colores propios del material utilizado. Por otra parte, es el único grupo indígena que no utiliza plumas, salvo las afectadas a fines prácticos (los astiles de las flechas y el emplumado terapéutico), y, en este caso, elige rigurosamente las piezas blancas, terrosas y negras. El resultado es un mundo de imágenes severas, casi agresivas; pero este carácter demasiado hosco

logra expresarse en formas exactas, profundamente originales, que permiten hablar de una belleza propia. Ésta se nutre, sin duda, de la refinada sensibilidad aché, que, fuera del ámbito visual, se traduce en la serena dulzura de sus cánticos y la calidez de su trato, amable y sonriente; con los aliados, al menos.



La propia obra de Gustavo Benítez —centrada en la materia, sus entresijos interiores, sus texturas y sus tonos— se presta a conectarse con ese mundo intenso y rudo, despojado de artificios; como obedeciendo el canon de la rigurosa paleta aché, la pasta de celulosa que emplea no se deja teñir, sólo admite colores naturales. El artista no usa pigmentos, salvo el óxido de hierro que se vuelve negro; mientras que los colores pardos son propios del cartón reciclado empleado en la pasta. La luminiscencia violeta (violenta) que auratiza la imagen de Damiana pertenece, como queda dicho, a otra dimensión espacial, vinculada en secreto con la de la sala. Esta exposición dialoga, así, con el mundo aché asumiendo las peculiares reglas del encuentro entre culturas distintas, opuestas en gran parte; no pretende la identificación romantizada ni acepta el rechazo etnocéntrico: intenta encontrar terceros lugares para trabajar la coincidencia o expresar el conflicto inevitable. Para saludar la diferencia, quizá.

La imagen de Damiana fulgura oscuramente en un lugar tercero, en un entremedio que separa/une sensibilidades, imágenes y materialidades. El desagravio que supone para el pueblo aché la recuperación de esa imagen significa una conquista política, una victoria

de la memoria resistente. Este tema exige escuchar a W. Benjamin, para quien la memoria debe ser convocada ante el tribunal del presente para que éste le encomiende otros destinos futuros. Los residuos del recuerdo y los despojos de la selva –la escena primera– son señales de una pérdida que el arte podría, debería, convertir en pequeñas promesas de nuevas escenas, ojalá propicias. En el curso de esa posibilidad se juega el sentido.

Ticio Escobar/ Asunción/ julio 2024.