**La doble escena**

**Introducción. De lo que la fotografía no muestra**

**1**

Este es un libro de imágenes. Pero no en el sentido de un libro concebido sólo para ser hojeado y mirado. Las imágenes siempre muestran, algo o mucho, pero terminan remitiendo al lado que no aparece; allí radica su fuerza: siempre muestran para ocultar; escamotean información esencial y, de ese modo, intensifican lo que muestran con la sugerencia de las cosas y hechos que callan.

Las imágenes remiten a mundos de experiencia y de saber. Y, para hacerlo, involucran fundamentalmente dos aspectos. En primer lugar, la apariencia de aquellas cosas y hechos; en segundo, lo que se sabe de ellos: los conceptos y discursos que los explican u oscurecen. Por eso este libro tiene dos partes. La principal está constituida por las imágenes de las fotografías; la adjunta expone este breve escrito referido a conceptos que, en parte, encuadran esas imágenes.

Dicho esto, queda claro que no se trata de un conjunto de fotografías etnográficas, ni de un registro que ilustra un análisis del ritual y el arte indígenas. Las fotos recurren al expediente de la estética para abrirse a los campos diversos de su competencia: básicamente, el ritual indígena. Pero las mismas no pretender informar acerca de los contenidos de los ritos ni, mucho menos, acercar datos que sirvan para la interpretación (aunque puedan terminar aportando en esa dirección). Buscan ofrecer pistas de mundos extraños que comparten con el mundo propio formas y signos interpelantes. Quizá de ahí derive la inquietud de las fotografías: activan otro modelo de belleza; pero éste, a pesar de su diferencia, es capaz de atraer, seducir y conmover la mirada de quien observa las fotos, independientemente de su tradición, su intuición y su concepto de lo bello. Es decir, las fotos ponen en juego sensibilidades distintas que descubren, por un instante, la complicidad de la mirada. Y esta operación supone, a su vez, recurrir a los valores de la forma para argumentar mejor lo expuesto.

**2**

Para trabajar la tensión visual entre mundos diferentes, Fernando Allen apela a los recursos de la estética y maneja, así, el empuje de la sensibilidad, los valores de la apariencia y los dispositivos de la forma. Recurre a fotos potentes, condensadoras, cargadas de tensiones. No son puros documentos porque guardan preguntas (no pretenden develar ni contarlo todo) y carecen de la ilación del relato o el discurso: la secuencia imaginaria tiene su propio transcurso, interrumpido siempre, nunca rectilíneo ni ordenado por etapas sucesivas. Así, las fotografías no conforman relatos ni exponen anécdotas porque la construcción formal es más importante que el hecho expuesto; pero la manera de construir y organizar la forma termina revelando aspectos que la pura exposición del hecho no alcanzaría. Esa es la idea central: narrar hechos respetando el cono de sombra o la escena paralela donde quizá ocurra lo más importante (o donde aguarde una zona de silencio en la que podrían resonar las voces de lo dicho en otro lado).

Aunque la imagen no tenga pretensiones de registro referente a la etnografía, el arte o la historia, su facultad de sugerir más de lo que muestra permite que tales disciplinas puedan enriquecer su comprensión con las verdades a medias que ella presenta. Tomemos por caso la etnografía: las fotografías de un ritual no sólo pueden servirle para analizar el tipo de atuendo ceremonial empleado, sino también para vislumbrar la fuerza del rito, la convicción de la escena. Las ciencias sociales no trabajan la poesía (que sí compete a la imagen), pero lo poético permite detectar zonas sensibles de vacilación, pausa y penumbra, inaccesibles a sus instrumentos de análisis y medición, pero indispensables para enfrentar la diferencia cultural. Por eso estas ciencias están perdiendo su tradicional temor a la metáfora, lo que las abre a la posibilidad de introducir ambigüedades, líneas de fuga y puntos oscuros que no explicarán nada pero ayudarán a conservar las zonas inexplicables que toda cultura resguarda para renovar el sentido.

**El teatro social**

Los tiempos modernos han logrado separar del dominio de la religión los distintos ámbitos del arte, la ciencia y la política. La desacralización del mundo erradicó prejuicios y permitió a la cultura actual ganar en tolerancia y apertura; pero este movimiento secularizador también terminó sacrificando muchos ritos indispensables ligados a la celebración colectiva, el drama comunitario y el juego social. Aun así, los ritos vinculados con la fe y las creencias colectivas siguen actuando solapadamente en los terrenos de la cultura ilustrada, pero de manera franca en los de la popular; las culturas rurales, suburbanas e indígenas del Paraguay están cruzadas, y sostenidas en gran parte, por formas rituales intensas que, ancladas en memorias distintas, renuevan a su modo los complejos argumentos del contrato social.

El rito es, en efecto, lo social representado. Re-presentado: al aparecer en el círculo ceremonial, disfrazados y enmascarados; al mostrarse bajo otras luces y siguiendo otros libretos, los actores sociales se desplazan y dicen de sí cosas diferentes a las expuestas en tiempo corriente. Permiten, así, ver otras posibilidades de organizar la sociedad. Este enfrentamiento entre el tiempo de la existencia cotidiana, por un lado, y, por otro, el de la escena y el exceso, el del simulacro y de la poesía, es parte esencial del juego ritual, que pone en movimiento cuestiones esenciales de la sociedad: oscuros significados ligados al origen, la muerte y lo extraordinario. Tratarlos requiere formas intensas, exaltadas, capaces de invertir la dirección del transcurrir habitual; de perturbar el ritmo rutinario del ocio y del trabajo y desarreglar el orden estable de las instituciones.

Las confusiones que promueve la escena dotan al ritual de la posibilidad de mediar entre instancias diferentes sin confundirlas del todo: la máscara permite intercambiar identidades y papeles dentro del círculo ceremonial. Este trueque de roles abre un espacio de disputas y negociaciones en torno a lugares sociales que son permanentemente desplazados. El nuevo diagrama social, que sólo se dibuja durante el rito, tanto exacerba las diferencias como traza el contorno entero de la comunidad apelando a la memoria, los miedos y los deseos compartidos. Es decir, expone los conflictos que cruzan el cuerpo social y, simultáneamente, asegura la cohesión de ese cuerpo. Este teatro poderoso hace posible que los distintos sectores sustituyan sus roles, pero también, que los antepasados y los dioses comparezcan y canjeen sus figuras con las de los mortales e incluso que éstos intercambien sus apariencias con los animales.

Las representaciones de enfrentamientos y competencias entre los grupos opuestos permiten detectar mejor los conflictos y encararlos de manera más intensa y compleja; asumirlos en sus puntos más oscuros. Es por eso que los rituales, las fiestas, juegos y ceremonias, actúan como eficaces mecanismos reguladores de la integración y la diferencia. Mediante el rodeo de enigmáticas metáforas, la comunidad, por un momento, se reconoce entera.

Ahora bien, aunque ciertamente el ritual es un factor afirmativo de concertación social, no es menos cierto que sus formas impetuosas desbordan el encuadre de las instituciones colectivas y, a partir de ese punto, se vuelven agentes de desestabilización institucional. Al exhibir el mapa oculto de la sociedad, los rituales permiten que aparezcan, a contraluz, esquemas, figuras y fuerzas que el ordenamiento de esa sociedad encubre para mantener su equilibrio. El rito, pues, es también un factor socialmente amenazador: expone el lado nocturno de las instituciones, nombra deseos y temores soterrados y muestra, furtivamente, los secretos resortes de la colectividad sin intentar revelarlos.

**Cinco ritos mirados**

Fernando Allen recalca estos expedientes contradictorios, inquietantes, del ritual recurriendo al lenguaje de las formas, que siempre dejan afuera un excedente, inalcanzable en términos formales. De ese modo su fotografía no es puramente estética: se sirve de la armonía, la proporción y el equilibrio, así como del contraste y la combinación de colores, para sugerir un mundo perturbador, por momentos, que sobrepasa el régimen de la representación; es decir, que transcurre más allá de la escena. Por eso estas fotografías no pueden ser consideradas en clave de puro registro documental, aunque también sirven de registro de las actividades rituales mostradas. Y, también por eso, tales imágenes no buscan ser articuladas en un discurso orientado a explicar, ilustrar y volver comprensible el sistema de los rituales, sino recalcar puntos donde se manifiesta una contradicción, una discordancia o una situación inexplicable de inminencia o incertidumbre. Esas breves puntadas recuerdan, por un lado, la amenaza de lo extraordinario; por otro, introducen breves movimiento de poesía e ironía y, aun, de humor.

El fotógrafo trabaja diversas escenas rituales, tales como aparecen hoy. Algunas potentes celebraciones se han empobrecido tras la reducción de los espacios simbólicos, territoriales y ambientales de las etnias. Alguna otra, como la toba qom, ha desparecido ya y guarda sólo la breve cicatriz de una ausencia que sigue alimentando sueños y generando energía comunitaria. Pero todas ellas han crecido en el sentido de que continúan obstinadamente la vía de la imaginación y la unidad colectiva para reinventar la memoria y apostar a futuros plausibles aun en medio del presente duro que castiga a los pueblos indígenas. Fernando Allen trabaja el *Debylyby* de los ishir del Alto Paraguay, el complejo festival de los maká de Mariano Roque Alonso, el *Arete Guasu* de los chiriguano de Mariscal Estigarriba, el *Mitã Karai* de los avá guaraní y la pura memoria, el círculo polvoriento y casi vacío, de la tradicional ceremonia qom. (Fer: precisar los dos últimos lugares).

**El lugar de los dioses**

La continuidad de la gran ceremonia ishir depende de los desplazamientos y las pérdidas de sus tierras, así como del acoso de misioneros fundamentalistas, especialmente los de la secta A Nuevas Tribus. Reducidos por esta misión, los ishir ebytoso de Puerto Diana han perdido la tradición del *Debylyby*; los de Karcha Balut lo han recuperado, profundamente reformulado, mientras que los ishir tomáraho de María Elena lo conservan, aun zarandeado por historias adversas que menguan sus antiguos brillos. En formato menor, y deslucido en muchas formas, el antiguo ritual sigue articulando las verdades del mito, los argumentos de la economía, la sabiduría de los chamanes y las configuraciones del orden social. Y lo hace mediante diversas expresiones mágico-propiciatorias y densas imágenes que significan el retorno anual de los anábsoro, las temibles deidades que aseguran la permanencia de la cultura ishir.

Cubiertos con máscaras, profusamente pintados y ataviados con exuberantes atuendos plumarios, los mortales asumen la apariencia de los dioses y ocupan su lugar durante la fiesta.

Allen se detiene por momentos en la mirada de mujeres y hombres ensimismados, ajenos a la magia del ritual. Su búsqueda de sortear toda anécdota exotista lo empuja a detenerse en detalles secundarios, residuos del otro lado de la escena: las huellas que dejan las manos en el cuerpo pintado, el rastro de luces esquivas, la pura textura de las plumas o las palmas, las sombras compactas que adelantan la noche en el centro mismo de la tarde. A veces los personajes son mostrados a contraluz; son uno con sus plumas y, a veces, con la fronda espinosa del Chaco; doblemente velado sus rostros: por la máscara y por la oscuridad del destello.

**Los primeros nombres**

Para los guaraní, el ritual del *Mitã Karai*, el ritual iniciático masculino durante el cual se impone el nombre al joven iniciando, constituye un pivote de la cultura entera. Se celebra vinculado con la cosecha del maíz y supone la culminación de varios días de *jeroky ñembo’e*, la danza-oración que templa el espíritu del jovencito y lo alista para recibir la palabra que lo convertirá en un guaraní pleno en el centro más oscuro y verdadero de la unidad comunitaria. Es que aún es la noche cuando los niños reciben, gravemente, el don de la palabra-alma que los ubicará en el mundo genuino. Ahora mismo, es un mundo nocturno: apenas puede fotografiarse con las luces vacilantes de las velas que, mediante radicales claroscuros, sustraen las figuras y las hacen resplandecer fugazmente con los tonos esenciales del espectro cromático guaraní: el dorado rojizo del fuego, el maíz y el sol, que aún no se muestra. Esta precariedad levanta un teatro fantasmagórico, intensamente contrastante, pero cargado de tonalidades sutiles que laten en la negrura y la llenan de rumores y mínimos brillos.

**La obstinación de la memoria**

Entre los toba qom, el ritual equivalente, aunque totalmente distinto, es el *Naimatac*, durante el cual, como los anteriores, tanto se convoca la madurez de los jóvenes como se celebra la sazón de los frutos: el tiempo de la recolección, de la abundancia comunitaria y la renovación de los ciclos naturales. Hoy, el círculo de la danza y de la chicha de algarrobo, el lugar de los nombres nuevos y las palabras antiguas, se ha diluido tanto que apenas restan, arrinconados, los tambores y, abreviadas, las rondas casuales. Pero la memoria empuja, demasiado viva aún, relatos que animan los rostros y reavivan las ganas de seguir en comunidad. En este caso, Allen se reduce a fotografiar las miradas intensas de mujeres que han sido partícipes del júbilo social y ambiental y esperan que la *lataxa na amap*, la chicha, el símbolo de la naturaleza pródiga, siga conservando el deseo de estar juntos y seguir siendo qom.

**Retornos, relevos**

Para sobrevivir a la presión de la sociedad nacional envolvente y, especialmente, la intolerancia de los misioneros, la fiesta anual de los chiriguano, el *Arete Guasu* (“El gran tiempo verdadero”), se ha acoplado al carnaval criollo. Pero, aun así, doblemente disfrazada, dicha fiesta conserva su esquema de rondas, máscaras, juegos y artificios mediante los cuales renueva la cohesión social y propicia las buenas cosechas de maíz, cifra del bienestar comunitario. Pertenecientes a la gran nación guaraní, los chiriguano habían iniciado a partir de fines del siglo XVI un largo y complejo movimiento que los llevó a internarse en tierras chaqueñas, cruzarlas e intercambiar con diferentes culturas signos e imágenes que enriquecieron y, aun, alteraron las formas del ritual sin comprometer su originalidad y su poesía. Las máscaras utilizadas en esta fiesta guaraní son de origen chané arawak y los altos capirotes proceden de influencias coloniales. Las vestimentas aún guardan reminiscencias del altiplano, mezcladas con los atuendos mestizos, e integran elementos de sensibilidades distintas, correspondientes a la cultura criolla, andina, militar, nivaklé, católica y menonita. El resultado configura un sorprendente conjunto de registros visuales apoyados en estéticas que oscilan desde el mundo más tradicional hasta la iconografía estrictamente contemporánea; desde las imágenes más graves hasta los antojadizos recursos del cotillón. Sin embargo, afirmada por encima de su heterogeneidad y su desorden, la fiesta mantiene una coherencia irrefutable y logra seguir conformando un rito vigente y sano, capaz de integrar las imágenes más disímiles y crecer con ellas.

Fernando Allen busca aproximarse a este ritual no mediante las fotografías de su representación, sino a través de momentos que recuperan la extrañeza profunda que produce el tiempo trastornado por el rito: la escenificación del regreso de los antepasados, que renuevan cada año el ideal guaraní del *tekoporã*, el vivir juntos de manera buena y bella. Esta vuelta del pasado, orientada a un porvenir venturoso, desarticula el tiempo común y lo llena de inquietudes, lo vuelve extraordinario. Allen busca las señales de ese acontecimiento en la incógnita que presentan ciertos personajes, así como en el clima de delirio, desvarío y sueño que promueve el tiempo cuando se raja. Lo busca en miradas, en formas secundarias, en indicios que suspenden toda certidumbre y dejan abierta la pregunta incontestable en pos de la cual se impulsa la fiesta.

**Contraescenas**

Originaria de las grandes planicies del Gran Chaco Boreal del Paraguay, una comunidad maká se encuentra establecida desde las primeras décadas del siglo pasado en la Nueva Colonia Indígena Maká, localizada en el distrito de Mariano Roque Alonso, a una distancia de 20 km de la ciudad de Asunción. Así, instalado en la periferia de la capital, el grupo debió readaptar sus pautas tradicionales a las exigencias de un hábitat nuevo y una historia diferente. La comunidad logró mantener su esquema ritual esencial, pero al mismo fue incorporando materiales, técnicas y colores, cambiando vestuarios y renovando ritmos y coreografías. En su nuevo hábitat, los maká comenzaron a usar largas faldas de colores intensos: los hombres, debajo de los mandiles de blancas plumas de ñandú; las mujeres, como particular atuendo, tanto ceremonial como cotidiano, aunque en este caso, los tonos son mucho menos vehementes. También debieron apelar al uso de anilina para teñir las plumas de ciertas aves, como las espátulas, difíciles de encontrar en su nuevo asentamiento, y tuvieron que incorporar hilos industriales, que no pocas veces sustituyeron a los de lana y a los de caraguatá; por último, seducidos por nuevas ofertas, adoptaron espontáneamente nuevos tipos de adornos que coexisten con sus tradicionales abalorios.

Cada 19 de abril, día oficial del indígena, se realiza en esta comunidad una gran actuación que condensa festividades y rituales distintos. Si bien esta escena se vincula fuertemente con el espectáculo ofrecido a un público foráneo, ansioso a veces de exotismo, es indudable que tal escena nueva es capaz de conservar la fuerza de de una verdad propia: aunque en pos de motivaciones dispares, la representación maká se apoya en viejas certidumbres compartidas, moviliza la memoria del grupo y renueva el deseo colectivo. Sin el fundamento de estas verdades, la fiesta maká no alcanzaría a iluminarse con la belleza genuina de la puesta, ni produciría fruición e inquietud en el espectador, ni estaría avalada por la fuerza dramática de la escena. Fernando Allen rastrea esa fuerza de costado, merodeando el círculo ceremonial, alejándose, enfocando su afuera. Si el rito vuelve extraño el mundo o, por lo menos, revela su extrañeza, la fotografía da una vuelta de tuerca y agrega inquietud a la inquietud. El otro lado de la escena es otra escena. Esto es lo mejor que puede sugerir, que no mostrar, la fotografía contemporánea.

**Ticio Escobar**

Setiembre de 2015