

ESTUDIO DE LAS MÁSCARAS CHANÉ DESDE UNA TEORÍA DEL ARTE LATINOAMERICANA

Bravo, Maica - Prof. Muñoz Cobeñas, Leticia
Universidad Nacional De La Plata, Facultad De Bellas Artes
Epistemología De Las Ciencias Sociales

RESUMEN

La investigación corresponde al trabajo final de la cátedra de Epistemología de las Ciencias Sociales en la carrera de Historia del Arte, como aporte constructivo latinoamericano a la exhibición de las máscaras chané en la sala "Espejos Culturales" del Museo de Ciencias Naturales en la ciudad de la Plata.

Por lo tanto, se comprende a las máscaras como objetos visuales y culturales identitarios de la comunidad argentina Chiriguano Chané vigente hasta la actualidad. Además de enfatizar la materialización de su existencia, el vínculo intrínseco con su población y las prácticas culturales ya sean las celebraciones del arete en conexión con la música, la danza y el ritual, manifestaciones significativas que confieren sentido de utilidad al objeto visual estudiado. Para luego diseñar una nueva expografía, configurándoles su verdadero significado.

Palabras clave: *Teoría y crítica del arte latinoamericana, arte popular, comunidad Chiriguano Chané, máscaras rituales, arete.*



MARCO TEORICO

El presente trabajo surge de la necesidad de contribuir al desarrollo de una teoría y crítica del arte latinoamericana autónoma de los parámetros proporcionados por los países occidentales, hegemónicos. Una innovadora línea de pensamiento visual, crítico reflexivo que pueda situar a los artistas de nuestro continente y sus

producciones en un determinado proceso histórico. Se pretende vincular intrínsecamente el estudio de los fenómenos estéticos de las comunidades originarias con el contexto sociohistóricocultural, porque enmarcar a las realizaciones artísticas; y estas producciones desempeñaron y desempeñan funciones sociales.

Adolfo Colombres, (Colombres: 2004, 9) sostiene: *“Ningún arte verdadero se da al margen de todo grupo social, de un contexto cultural que le confiera sentido”*.

Por tal motivo, es indispensable posicionarse con una mirada contraria a las nociones tradicionales del arte occidental, desde la historia social en vez de una historia del arte oficial; si se pretende estudiar los componentes estéticos de las culturas nativas.

El ideal estético occidental se impuso en las culturas nativas de América desde la colonización e imperialismo. Así mismo en el momento de valorar las producciones materiales de los nativos de estos continentes, los historiadores del arte y demás teóricos las abordan por lo general desde la concepción estética etnocéntrica legitimada hasta nuestros días.

Leticia Muñoz Cobeñas, indica que a pesar de la subsistencia de grupos pequeños, los cuales conservan algunas prácticas sociales antiguas como ritos, mitos, festividades y otras manifestaciones; junto con el sincretismo religioso y cultural vigente en las comunidades originarias, es producto de la unión de dos vertientes distintas: la cultura originaria y la europea, precisamente española. Mediante la transculturación el nativo generó nuevas cosmovisiones y así ha vuelto a organizar su vida cultural.

Se estableció un nuevo sistema de producción vacío de significados, destruyendo su valor simbólico autóctono y desvinculando los actuales objetos culturales con el quehacer tradicional del productor nativo (Muñoz Cobeñas: 1987).

Retomando el estudio de los objetos de las culturas nativas, el abordaje occidental privilegió el aspecto formal, la apariencia bella sobre la función de dichos objetos, sin comprender que lo externo opera intrínsecamente con lo interno, manifestándose en conjunto. Así que, no se puede aplicar la concepción occidental de belleza al estudiar estos objetos, ya que corresponden a convenciones culturales distintas a las clásicas occidentales.

Al investigar los fenómenos estéticos, se debe tener en cuenta que dichos objetos entrecruzan distintos campos culturales y no se pueden concebir de manera aislada, sino se producen e imbrican de modos diversos en la práctica social; integrando así un complejo entramado histórico social estético. Leila Delgado aconseja que: *“El estudio de las funciones sociales en el contexto de cada cultura, debe acompañar la valoración compositiva formal, temática y simbólica, de los fenómenos estéticos del pasado”* (Delgado: 1988, 35); como así también del presente.

A su vez Colombres reflexiona que *“el futuro trabajo de los críticos y teóricos del arte debe acompañar concientemente a los artistas, elaborando categorías de análisis a partir de la práctica artística latinoamericana...”* (Acha, Colombres, Escobar: 2004,10). El arte del continente sudamericano expresa y testimonia lo que somos.

La situación de desigualdad legitimada por los sectores dominantes, nos confirma que estamos posicionados en una historia que no nos pertenece y que sólo situándonos en

nuestra historia en el complejo marco de las diversas culturas, priorizando dichas creaciones, se podrá empezar a elaborar una teoría americana del arte. Teoría que apuntará a la liberación de las formas, mientras tanto a una liberación social, con sentido de pertenencia como habitantes de Latinoamérica, ya que el arte es un medio de conocimiento, aprehensión y transformación del mundo.

Ahora bien, al momento de aproximarnos a las creaciones latinoamericanas, el problema real se evidencia en el ámbito de un pensamiento que debe recrear constantemente múltiples conceptos capaces de definir realidades particulares en el plano de la práctica, que según la estética occidental, la designa como artística. Como por ejemplo, una definición correspondiente al *arte popular* del continente suramericano. Por *arte popular* se entiende al intrincado conjunto de formas procedentes de culturas diversas, entre las que las indígenas y mestizas adquieren una presencia marcada.

El modelo universal de arte aceptado, propuesto e impuesto pertenece a Occidente durante los siglos XVI y XX. De este modo, lo que se legitima en la práctica como arte es el conjunto de fenómenos que respondan a las características esenciales del arte occidental moderno producido en el marco temporal de los siglos mencionados. Al momento de convertirse en arquetipos normativos terminan por descalificar y menospreciar a modelos distintos. Cabe destacar que las producciones estéticas de las culturas originarias se evaluaron desde una perspectiva evolucionista y positivista. Según la perspectiva eurocentrista, resultan ser "primitivas" o "inferiores", mientras su sistema cultural europeo occidental es "superior" a la otredad.

La clasificación eurocentrista de "arte prehispánico" a su vez, intentó establecer similitudes formales con el objetivo de alcanzar los supuestos niveles "superiores" correspondientes a la "civilización" occidental. Sin comprender que se trataba de culturas heterogéneas con distintos niveles de desarrollo histórico cultural.

Desde las primeras épocas coloniales y a través de diversos procesos colonizadores que duran hasta hoy, complejizados por los modelos globales, el arte popular se encuentra amenazado. Asediados por la intolerancia cultural y la codicia especulativa, muchos pueblos han perdido territorios, imágenes y signos fundamentales parte de su universo simbólico para la construcción de la identidad social. Enfrentados a este panorama adverso, los pueblos diferentes siguen apostando porfiadamente al sentido comunitario, creando y recreando formas antiguas o renovándolas; así como siguen lidiando por conservar sus últimos espacios físicos, su diferencia cultural y su autonomía política y religiosa. (Escobar en Acha, Colombres y Escobar: 2004)

Ante esta situación polémica de larga data, se debe hacer hincapié en la *cultura popular* que se basa en la posición asimétrica de ciertos sectores con relación a otros. Comprende las prácticas y discursos simbólicos de los sectores subalternos, que atraviesan una situación de marginamiento en el acceso de poder junto con la existencia de formas propias de cada comunidad que construye estrategias y respuestas a esta problemática (Escobar en Acha, Colombres: 2004). De acuerdo a lo anterior, esas formas son particulares de la comunidad en cuanto logran expresar su punto de vista interno.

Para hablar de la cultura popular *“tiene que considerarse tanto las condiciones externas, la circunstancia de subordinación, como la misma autoconciencia de identidad colectiva, el reconocimiento de pertenecer a un grupo, a una clase o comunidad y sentirse parte de su experiencia y de su destino”* (Escobar en Acha, Colombres: 2004, 139)

En cuanto al *arte popular* es un punto de partida adecuado para la teoría americana del arte, su término es epistemológicamente híbrido. El vocablo *arte* proviene del occidentalismo y de la jurisdicción de la estética, mientras que el término *popular* pertenece al campo de las ciencias sociales, ante esta causa dicho concepto se presta a confusiones. (Escobar en Acha, Colombres: 2004).

Se considera como arte popular a *“las manifestaciones particulares de los heterogéneos sectores subalternos en las que lo estético formal no conforma un terreno autónomo, sino que depende de la compleja trama de necesidades, deseos e intereses colectivo”* (Escobar en Acha, Colombres: 2004,152), como se ha mencionado anteriormente.

Lo artístico expresa ciertas realidades y crea otras desde un movimiento retórico propio, vivificando procesos históricos plurales, socio-económico, religiosos, políticos, etc.; con los que se interrelaciona. Dentro de lo popular, el arte indígena debe incluirse por su mayor coherencia simbólica e integración de un sistema orgánico, frente a la cultura mestiza y las clases bajas urbanas. De esta manera, el arte popular representa una identidad específica y una elaboración de las condiciones sociales de las que parte. Además suponen pautas colectivas de producción, circuitos de circulación y consumo comunitarios. Incluso significa una cosmovisión propia de la comunidad; las formas del arte popular implican sobre todo un factor de autodeterminación.

En relación a estos supuestos se debe abordar las manifestaciones artísticas con una actitud permeable y receptiva para interiorizarse sobre las vivencias y lenguajes que expresan antes de elaborar una teoría que las menoscabe. Sin necesidad de abordar desde una estética occidental al arte popular, el cual queda asimilado equívocamente a las artes decorativas. Al seguir la ideología y la metodología hegemónica, en definitiva se estaría desnaturalizando al arte popular y occidentalizar su práctica.

Es necesario recalcar que para el artista popular, lo importante es expresar y sintetizar su cultura, no “su personalidad”.

ESTUDIO ESPECIFICO DE LA COMUNIDAD CHIRIGUANO-CHANE

En esta oportunidad se propone abordar las máscaras como objetos visuales/culturales de la comunidad Chiriguano Chané, exhibidas en la sala *“Espejos Culturales”* del Museo de Ciencias Naturales, emplazado en la ciudad de La Plata.

El siguiente análisis es un aporte constructivo latinoamericano a la presentación de las máscaras en el contexto museológico anteriormente citado; o como posible exhibición en otros espacios culturales. Por lo tanto se hace hincapié en abordar el objeto-máscara como materialización de su existencia, de seres humanos con derechos. Destacar el vínculo intrínseco de la comunidad y el particular ritual en conexión con la

música y la danza; las prácticas culturales que les confieren identidad al objeto visual, otorgándoles la presencia negada.

Bajo estas indicaciones es preciso resaltar que esta propuesta curatorial se basa en la muestra *Tekoporá: Arte indígena y popular de Paraguay*, realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes ubicado en Capital Federal. Desde la curaduría de Ticio Escobar presentó una parte del patrimonio cultural del Museo del Barro (Paraguay) exhibiendo máscaras, textiles y tallas junto a piezas de pintura contemporáneas.

Los chiriguano, hoy reconocidos como los *ava*, pertenecen al tronco lingüístico tupí-guaraní. Se desplazaron por Sudamérica desde el Caribe y se asentaron en Perú, Bolivia Oriental, centro del Mato Grosso, hasta el Chaco centro-occidental, llegando a los andes bolivianos desde las llanuras paraguayo-brasileras, siendo el punto inicial de su expansión. Al momento de establecerse en las laderas orientales de los Andes, tomaron contacto con los habitantes de esa zona: los chané. Su denominación Chané de origen *ava-guaraní*, traducido como "siervo" o "pariente", también fueron nombrados por los españoles como "orejones".

En cuanto a su situación nómada, el largo desplazamiento y el contacto con diversas culturas y modo de vida hizo que los *ava* no tuvieran una identidad homogénea. Después, la Guerra del Chaco, 1932 y 1935 se traslada definitiva y masivamente al territorio argentino. Durante su asentamiento en Argentina, ambos grupos étnicos han sido tratados como un conjunto cultural homogéneo por su prolongado contacto intercultural pero conservan conciencia de su diversidad cultural. El vínculo interétnico se profundiza cuando son perseguidos por el blanco e inician una historia en común, desde el sometimiento, migración, despojo de tierras y trabajo compartido. De esta manera queda sentada la noción de "*complejo étnico Chiriguano-Chané*", consagrada por Guillermo Magrassi en sus investigaciones a fines del año 1960.

Actualmente sobreviven las poblaciones que se fue insertando a un medio laboral externo a la comunidad, generalmente a los ingenios de caña, donde se evidencia un contacto frecuente con personas de otras identidades. En cuanto a la diseminación de los asentamientos, se puede hablar de Tuyunti y Campo Durán, en la provincia de Salta y otras familias chané en Jujuy.

El maíz ha sido el principal alimento cultivado por los chané. La cosecha del maíz, permite introducirnos en la fiesta del arete. "*Arete*" es un término compuesto que contiene *Ara*: momento, edad, tiempo. *Ete*: lo cierto, lo verdadero. Al traducir los términos, arete significa: "*La fiesta es el tiempo verdadero*". El arete, en efecto es, un tiempo separado. La concepción temporal de la celebración cobra vida al tener una connotación intensa e diferente a la rutina cotidiana, por lo tanto es un tiempo separado.

El arete es un período de concentración grupal donde se afirman las relaciones intergrupales y se mantiene la cohesión social. Como acontecimiento colectivo es la expresión de la unidad del grupo, destacando la importancia de esta celebración bajo el dinamismo social.

El uso de las máscaras por parte de los varones en las fiestas, es un hecho característico del arete. La máscara chané se la denomina bajo el término de *aña*: espíritu, alma, muerto. Con el fin de confeccionarlas se emplea madera de yuchán o palo borracho y se agregan pieles para representar algunos animales de la zona. Los hacedores de las máscaras se reúnen en el monte para enmascararse y vestirse con sus atuendos sin ser observados e identificados por los demás.

Al momento de reunirse lo hacen en el patio de las casas, como espacio de encuentro social; para dar continuación con el baile alrededor de los músicos. Los hombres-enmascarados se toman de la mano formando un círculo, donde también participan las mujeres pintadas con *urucu* y vestidas con su tipoy, collares, vinchas y flores. Los bailarines se desplazan con pasos cortos. El redoble del tambor o una nota aguda en la flauta indican cambio de dirección de la ronda.

El último domingo se hace entierro del carnaval. Ese día aparecen nuevos personajes como los chanchos o cuchis, varios hombres vestidos con poca ropa y cubiertos de barro, intentan ensuciar a la gente, mientras tanto los participantes se arrojan harina. Es significativo exponer que estos animales representados por varones, realizan un combate ritual. Para este evento se ejecuta una tonada especial llamada *yagua-yagua*, donde hacen su aparición dos hombres que representan al *yagua* o tigre americano y al toro:

*“Al caer la tarde, aparece un muchacho que camina sobre sus piernas y manos, y lleva el cuerpo pintado de pintas negras: el yaguar. Surge del lado del monte, escoltado por una comitiva por dos niños, una mujer vestida de hombre con pantalón y camisa, más un hombre vestido de mujer con el tipoy. El ingreso del toro a escena es triunfante mientras el tigre permanece agazapado. Demostrando una gran agilidad, el tigre terminará por atacar y vencer al toro. También interviene el cuchí, que produce gran movilización entre la gente. Mientras tanto, los músicos ponen ritmo a la escena. Los niños procuran ocultar al yagua por medio de banderas que mantienen frente a él y a sus costados. Cuando este enmascarado hace entrada, la música cambia drásticamente su ritmo y melodía, tomando un tono más inquietante. Enseguida hace su aparición otro joven enmascarado, llevando una suerte de casco con cuernos: es el toro, que simboliza al blanco. Sale del lado del pueblo, también es acompañado por una escolta que procura evitar ocultarlo con banderas. El objeto de estas banderas es evitar que el tigre y el toro se vean y así se enfrenten mutuamente. Los integrantes forman una ronda, dentro de la cual pertenece el toro; mientras tanto, el tigre, en el exterior, es atacado por las máscaras que representan distintos animales, principalmente perros, a las cuales procura derribar y luego simular matar y devorar. Finalmente, por disposición del *aña ndechi*, se introduce a ambos animales dentro del círculo, ubicándolos frente a frente. El tigre y el toro se lanzan unos sobre otro, comenzando la lucha. Esta, que abandona un carácter simulado por momentos despliega mucha agilidad y alguna violencia. Para luchar el tigre utiliza sus zarpas y el toro sus cuernos; luego de unos momentos el tigre vence al echar a su oponente de espaldas y simula que lo devora. La lucha es acompañada, en la música, por un nuevo cambio de ritmo y melodía. Este combate es vivido con la mayor intensidad por los participantes de la fiesta, y no son pocos los que aseguran que un triunfo del toro también es posible. Vencido el toro y arrojada el tigre por las máscaras, la fiesta*

continúa en su fase final, según comenta el antropólogo argentino Federico Bossert (Bossert, s/f).

Esta representación dramático-ritual es funcional a la cosmogonía de la comunidad como un símbolo de resistencia Chiriguano-Chané, a pesar del sincretismo religioso cristiano, más aún observando el desenlace revelador de este ritual: el triunfo del yagua, de su comunidad por encima de los “*blancos*”. A tal punto de ser un hecho consolador o de revancha reconfortante a nivel simbólico que se materializa en dicha experiencia imaginativa y a su vez intensa y emotiva; compartida comunitariamente en un espacio y tiempo determinado.

Otra función indispensable es el objeto cultural: la máscara junto con el atuendo, los accesorios y la pintura corporal que sirven para representar simbólicamente el choque cultural. Al mismo tiempo identifican a cada personaje según la caracterización de la misma ya sea la máscara del toro, asociada al grupo opresor hegemónico: los conquistadores europeos y la máscara del yaguar o tigre americano. Este último suele llevar bigotes de cerda, manchas y las fauces generalmente abiertas, representando al grupo dominado, la comunidad Chiriguano- Chané.

Al finalizar, el organizador pronuncia un discurso con el deseo de que el próximo año los participantes puedan volver a reunirse. Este es un momento emotivo y nostálgico. Luego se procede a la destrucción ritual de las máscaras para eliminar la presencia de los años. La fiesta ha terminado y los participantes se bañan en el río, como símbolo de purificación.

Este ensayo curatorial, vale explicitar, reconoce como prácticas contemporáneas tanto las obras aparecidas en el presente como aquellas manifestaciones que, independientemente de la antigüedad de su origen, se siguen produciendo para uso de la comunidad: es decir, que siguen vivas y activas.

De este modo, la cultura popular estudiada no aísla el momento estético, las máscaras que ocultan la identidad real del hombre que la porta para la danza ritual, sus formas no responden a la sensibilidad estética sino para reforzar la utilidad de objetos y hechos que sirven a la comunidad. Cumpliendo mucho más allá de los terrenos del arte, un entramado amplio y complejo de funciones económicas, sociales, políticas y éticas. Entonces, la belleza es autónoma sólo por un instante, adquiere eficacia fuera de su ámbito por lo tanto, las máscaras completan su potencia estética y su significación en el contexto del ritual. Además, en sí es una manifestación relevante del arte popular.

En relación a esta indicación, las máscaras rituales o *aña-aña* constituyen el alma de los muertos que habitan el *Iwoca*, de donde proceden una vez al año para ser representados a través del enmascaramiento del arete. El *Iwoca* representa un espacio propicio e ideal para la fiesta de los muertos, ya que allí tiene lugar un perpetuo arete donde las almas bailan y beben *chica* sin descanso.

Existe una variedad compleja de máscaras que caracterizan a personajes distintos pero la más reconocidas perteneces a tres grupos principales: El primero se lo denomina *Aña- hanti* o *Aña tairusu*: Representa el año de los jóvenes. El segundo

grupo respondería al *Aña-ndechi*: Es el alma de los ancianos. El tercer grupo corresponde al Aña de animales. Las representaciones más comunes son el yagua, chancho del monte, venado, tucán, loro mono, más modernamente el toro, caballo, chivo.

Cabe considerar que las máscaras chané actualmente se hacen en Campo Durán, hecho que no significa que en un futuro se vuelva a construir en otra comunidad, ya que las dinámicas sociales permiten reconstruir actividades abandonadas.

EXPOGRAFÍA

La propuesta fundamental es presentar a las máscaras rituales conjuntamente con sus prácticas culturales chiriguano- chané. No se trata de aislar las máscaras de su contexto sociocultural histórico, sino de recuperar su verdadero sentido de utilidad, exponiendo también su entorno social.

La manera de mostrarlas sería a partir de la danza ritual del arete, enfatizando la circulación en la que los bailarines: niños, mujeres y varones, danzan al compás de la música. Con este propósito se pretende materializar el arete “el verdadero tiempo” mediante los distintos recursos materiales que se disponen para la organización de la exposición:

Emplazamiento circular de las máscaras rituales (Foto 1), al simbolizar la ronda característica del baile ritual. El número de máscaras depende del tamaño de la sala de la muestra. Se evidencia una disposición distinta del objeto, permitiendo al público aproximarse íntimamente con los objetos exhibidos. En cuanto a la cantidad de máscaras, se pretende un número de 15 a 20.



Foto.1. Emplazamiento circular de máscaras. Tekoporá.

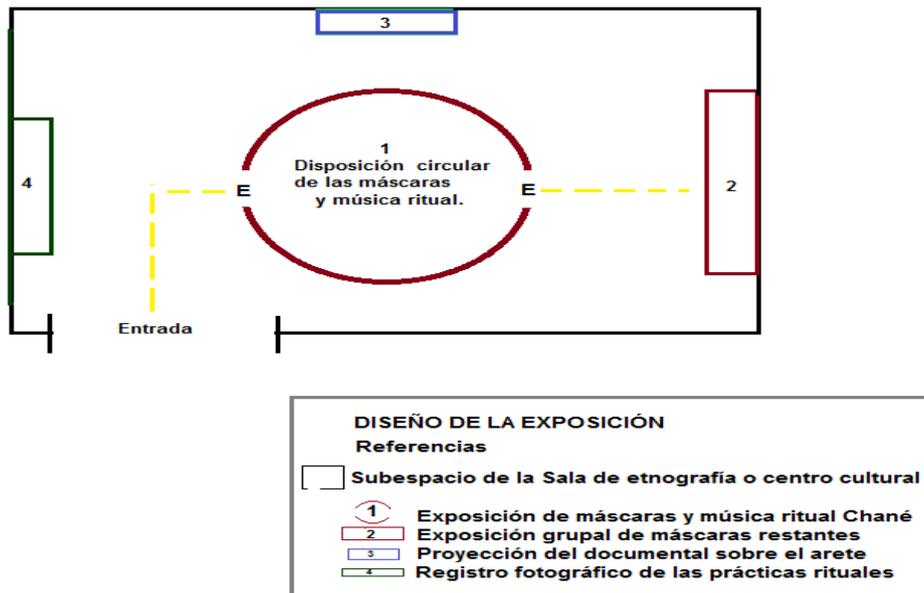


Foto 2. Presentación de las máscaras. Muestra

Es indispensable contar con el registro musical de la celebración ritual en el momento del ingreso de los espectadores al círculo de las máscaras.

Dentro del marco contextual, la exposición se enriquecerá con los siguientes recursos materiales: Video documental del programa televisivo *Pueblos Originarios* episodio Chané del canal educativo y cultural “*Encuentro*” del Ministerio de Educación de la Nación. Junto con un registro fotográfico en blanco y negro sobre la ceremonia del arete puntualizando la danza ritual de los bailarines y la representación de lucha ritual entre el yagua y el toro.

En resumen, la muestra se basa en la exhibición de máscaras rituales chané pero presenta de manera paralela un conjunto de imágenes fotográficas, registro musical y audiovisual más textos informativos que sirven para contextualizar los mundos que sostiene simbólicamente e imaginariamente aquellos objetos, en esta oportunidad se hace hincapié en la presentación de la ceremonia del arete, para una mejor comprensión del diseño de la exposición, se expone a continuación su expografía.



BIBLIOGRAFÍA

ACHA, Juan; COLOMBRES, Adolfo; ESCOBAR, Ticio. 2004. "Hacia una teoría americana del arte". Ediciones del Sol. Bs. As.

BOSSERT, Federico. (s/f) "La fiesta del arete de los Chané y Chiriguano del norte de Salta. Carnaval en estado puro desde el norte Argentino".

DELGADO, Leila. 1988. "Los componentes estéticos de la práctica social: notas para el estudio del arte prehistórico", en Boletín de Antropología Americana, N° 18.

ESCOBAR, Ticio. 2015. Ensayo curatorial sobre la Exposición Tekoporá.

ESCOBAR, Ticio; POWER, Kevin. 2012. "Palabras y poros en la piel", en Conversaciones en la Cabaña, Número 1. Editorial Pisueña Press, Cantabria.

MAGRASSI, Guillermo. 1981. "Artesanía indígena argentina. Chiriguano- Chané". Ediciones Búsqueda y Centro de artesanía aborigen "Yuchan". Bs.As.

MUÑOZ COBEÑAS, Leticia. 1987. "Arte indígena actual, noroeste argentino". Editorial Búsqueda.