

## EL ARTE DE LAS MUJERES AÓNÍK'ENK Y GÜNÜNA KÜNA -KAY GUAJ'ENK O KAY GÜTRRUJ (LAS CAPAS PINTADAS)-

Sergio E. Caviglia (\*)

Dedico este trabajo a la memoria de Don Lisandro Jaramillo de Ñoquin-co, que ahora es una estrella en el firmamento *tehuelchu*, desde donde canta sus canciones para todos.

*Elal les enseñó a los paisanos a hacer capitas de guanaco para taparse; les decía así: "saquen el cuero del chulengo y hagan capitas para taparse el cuerpo". Ana Montenegro de Yebes (Bórmida y Siffredi 1969-1970: 219)*

### RESUMEN

*En este trabajo se tratará la importancia del arte de las mujeres Tehuelches: las capas pintadas Aónik'enk y Gününa Küna. Para ello se realiza en primer lugar un análisis de la información aportada por los cronistas, en segundo lugar, de los patrones de configuración de diseño de las capas, luego un análisis de la importancia de la cosmovisión Tehuelche en relación con las capas y los cueros pintados y por último, las capas en la vida cotidiana de este pueblo.*

Palabras clave: *Arte Tehuelche. Capas pintadas. Patrones de diseño. Mujer.*

### ABSTRACT

*In this paper we will focus on consider the importance of the arts of the Tehuelche women: the Aónik'enk y Gününa Küna painted cloaks. In order to achieve this, in the first place we will analyse the information and records contributed by the chroniclers and secondly the patterns used to configure the designs of these cloaks. Then we will analyse the influence of the Tehuelche cosmovision in relation to the cloaks and painted leathers and finally these elements in the daily life of this people.*

---

(\*) El Bolsón, Río Negro.

## INTRODUCCIÓN

Las mujeres tehuelches que se dedicaban a la preparación, la confección y el pintado de las capas se llamaban 'caperas'. Esta labor usualmente la hacían entre varias que compartían el trabajo que luego se iba armando como un rompecabezas (en el sentido del *patchwork*) hasta lograr la capa terminada (fig. 1).

Los motivos pintados transmiten una estética y una labor de mujeres que refleja patrones cosmovisionales muy profundos y manifiestan una gran riqueza interior. Los Cueros pintados, tanto de los Aónik'enk (Tehuelches Meridionales) y Gününa Küna (Tehuelches Septentrionales), estaban muy difundidos en los últimos siglos y son mencionados por la mayoría de los viajeros. Las capas o mantos<sup>1</sup> son los cueros pintados más espectaculares. También están aquellos que utilizaban para envolver enseres diversos, para los Toldos y hacer divisiones en su interior, para el armado de la "Casa Bonita", mantas, cofres, bolsitas, tabaqueras, naipes, monturas y cojinillos, y las armaduras con sus sombreros.<sup>2</sup>

La capa más antigua que conocemos es una Capa Mortuoria de un enterratorio en la Estancia Brazo Norte (Magallanes, Chile) (Martinic 1976; Jackman 1976; Borrero 1976 y Massone 1981:113.) fechado en el 1400-1500 d.C y se relaciona con el Período V establecido por Junius Bird para la Cueva Fell. Este período (Tehuelchense o Patagónico) se asocia directamente a la presencia de los Aónik'enk a partir del 1000 d.C. El período IV, (Proto-tehuelchense o Patagónico acerámico) que tiene una profundidad temporal de unos 4.500 años, constituiría el substrato cultural de la fase histórica Tehuelche (Massone 1979 y 1981 y Aschero 1984.). Conocemos también motivos de pinturas rupestres de capas pintadas en Comallo (Río Negro) (Boschín y Llamazares 1992) y Cerro Pintado, de Cholila (Chubut) (Bellelli *et al.* 2001 y trabajos de relevamiento de arte que están llevando a cabo Mercedes Podestá y Elena Tropea que gentilmente me han invitado a visitar el sitio (Fig. 2).

En este trabajo se desarrollará la importancia de estas capas, primero en sus aspectos estilísticos y luego en el marco de la Cosmovisión Tehuelche. Para ello analizaremos los mitos que se pueden relacionar con el tema<sup>3</sup> y cómo estas capas pintadas eran parte de la vida cotidiana de este pueblo.

## ANTECEDENTES

Los estudios específicos acerca de las capas pintadas son muy pocos, aunque son mencionadas por numerosos autores. Lothrop es quien más se ha detenido en los aspectos estilísticos y publica dos artículos en 1929 y 1931. Alberto Rex González en su libro *Arte Precolombino de Argentina* (1977: 69-73) dedica varias páginas a los "Cueros Pintados". Utiliza la palabra 'Cueros' pues considera que es más inclusiva que la de mantos. En numerosos trabajos Rodolfo Casamiquela se refiere a este tema; es uno de los pocos investigadores que habla del sentido de estos motivos y se basa fundamentalmente en informantes Tehuelches (Casamiquela 1965, 1981 y 1988).

Claudia Irene Kohen en su trabajo manuscrito de 1977 acerca de las capas pintadas realiza consideraciones estilísticas y establece relaciones con las pinturas rupestres, hachas y placas grabadas.

Mateo Martinic del Instituto de la Patagonia (Chile) menciona en varios trabajos los cueros pintados, y les dedica un lugar muy especial en su libro sobre los Aónikenk, con varias láminas a todo color. En 1991 Mario Echeverría Baleta publica 'Kai Ajnun' un libro dedicado a los quillangos pintados. Aporta información acerca de la confección de los mantos y de los motivos, aunque no es preciso en cuanto a las fuentes, procedencia y repositorio del material utilizado.

En 1997 se publica el trabajo de Fernández sobre el arte ornamental en la Patagonia donde hace referencia a la decoración de los cueros pintados e incluye varias fotografías. Alfredo Prieto



publica un artículo en 1997 acerca de las capas pintadas, enfatiza especialmente los aspectos económicos y de intercambio con los europeos y también con los selk'nam. Topcic en 1998 realiza varias menciones en relación con la vestimenta de los tehuelches y el comercio de los cueros y capas.<sup>4</sup>

Con respecto a los mitos tehuelches hay numerosas publicaciones, remitimos por ello a Wilbert y Simoneau (1984) quienes realizan una recopilación de la mayoría de los Mitos de este pueblo. Posteriormente Casamiquela (1988) en su libro *En pos del gualicho* brinda mucha información nueva sobre el tema.

## CONSIDERACIONES TEÓRICO-METODOLÓGICAS

Cesar (1984) en su trabajo acerca del arte rupestre patagónico realiza un análisis de los distintos discursos de los investigadores: el métrico, el ergológico, el simbólico y el etnográfico. También plantea las dificultades, aportes gnoseológicos y las cautelas epistemológicas que se deben tener acerca de cada uno de ellos.

Los estudios publicados acerca del arte de los tehuelches aportan mucha información, pero se hace necesario indagar desde otro tipo de enfoques.

Se parte para ello del trabajo de Dubois (1999)—que ha encontrado apoyo en ciertos conceptos de las teorías de Peirce y en los autores post-estructuralistas como Barthes, Roche y Bazin— para realizar un recorrido articulado acerca de las diferentes posiciones respecto al principio de realidad propio de la relación entre la imagen fotográfica y los orígenes del arte, con sus referentes. Siguiendo a este autor interesa la noción de *índex*, que ve como una lógica, y hasta como una epistemología particular.

Los *índex* (o índices o indicios) son signos que mantienen, o han mantenido en un momento dado del tiempo, con su referente (lo que lo produjo) una relación de conexión real, de contigüidad física, de co-presencia inmediata. (Dubois, 1999).

El rasgo básico, el que funda la categoría de *índex*, es el de la conexión física entre el *índex* y su referente. Por ejemplo: una capa pintada que vemos en la actualidad es *índex*, es decir vestigio, huella, de aquella/s persona/s inmersas en un grupo, una cultura y con una determinada cosmovisión. En ese contexto fue donde cazaron los animales, los cuerearon, confeccionaron las capas, las pintaron e incorporaron a su vida cotidiana. Indicios que no significan nada por sí mismos, sino que su significación está determinada por su relación efectiva con su objeto real, que funciona no sólo como su causa sino también como su referente. El resultado —tal como lo formula André Bazin— es entonces importante por su génesis y no por su producto en sí mismo. Nos interesan aquí el conjunto de los datos que definen, en todos los niveles, la relación de estos datos con su situación referencial de la que es *índex*. Este enfoque nos acerca a las personas y su cosmovisión y nos aleja de la 'cosificación' que exalta más al producto (ejemplar, objeto, etc.) y diluyen a la persona y su cultura como referente.

Acordamos con Mege Rosso que plantea: “A la realidad hay que encantarla, hay que imaginarla hasta en sus más mínimos detalles para recrear el mundo que nos rodea y poder representarlo” (Mege Rosso 1997:9). Luego dice que el etnólogo no busca el hallazgo de las cosas, sino que busca la “tecnología” de las cosas. Es a partir de esta materia cultural que el antropólogo desencadena nuevas fantasías e imagerías, pero en lo que no se ha ejercitado es en hacer suyas las claves de la cultura (Mege Rosso 1997:9).

Béguin plantea que “... sólo tenemos una preocupación, la de abrirnos a la advertencia y a los signos y conocer por ellos el estupor que inspira la condición humana contemplada un instante en toda su extrañeza, con sus riesgos y angustia total, su belleza y sus falsos límites.” (Béguin en Mege Rosso 1997:9). Para ello hay que saber percibir una clave siempre oculta y disfrazada. La imaginación debe seguir un procedimiento apropiado y cauteloso para relatar consistentemente lo que escucha de los extraños. Para ser hábil en este ejercicio se requiere de adiestramiento y pasión

por la psicología profunda y sensibilidad estética para comprender los distintos modos de expresión: “no conocemos sino lo que llevamos en nosotros mismos” (Béguin en Mege Rosso 1997:10). Solo se trata de dejarse sorprender con lo diferente para luego poder compartirlo.

Aldunate del Solar (1997:7) en la presentación de *La Imaginación Araucana* menciona el ‘giro poético’ que está teniendo la antropología en los últimos tiempos. Esta enfrenta la ‘objetividad’ del antropólogo con sus vivencias etnográficas personales, y con un tipo de expresión que nos introduce en la metáfora y la poética.

El vestido, tal como plantea Squiacciarino (1998) en su libro *El vestido habla*, más que proteger al cuerpo, alude a la relación cuerpo-espíritu y constituye su expresión. Las capas pintadas son –además de una segunda piel que les sirve de abrigo– manifestaciones realizadas por mujeres como parte de sus búsquedas interiores.

En el trabajo compartido, las mujeres iban armando las partes de las capas, como en el *patchwork*, cada una aportando su parte y luego pintando los motivos. Esta costura es tan precisa, que el orgullo de la capera es que no se filtre un rayo de luz por sus costuras. Es un trabajo ‘compacto’ de reconstrucción cosmovisional en donde actúa muy fuertemente la eficacia simbólica (Lévi-Strauss 1968).

Se parte desde estos enfoques y los planteados en el trabajo “El mundo a través de uno mismo” (Caviglia 2001) acerca de la Fotografía Etnográfica en Patagonia.

Se considera entonces a las capas pintadas como representaciones indiciales en el mismo sentido que lo plantea Dubois. Se someterá luego estas capas a una reconstrucción de una significación etnológica a partir de un significante distante, que se hace identificable por una etnografía que la hace legible (Mege Rosso 1998).

#### KAY GUAJ'ENK O GÜTRRUJ: LAS CAPAS PINTADAS

Los tehuelches septentrionales o *Guénena-Kéne* denominaban a esas capas *gütrruj*, los tehuelches meridionales o *Aóni-kénk* las llamaban *kay*, mientras que los Mapuches las conocían como *waralka* (Harrington en Gómez Otero 1996-97). Moreno (1969:352) en su vocabulario menciona la palabra *Ajen* para: pintar quillangos y las palabras *Hapercó* o *Kai* para el quillango aún sin hacerse. Según informantes locales el nombre para las ‘capas pintadas’ dado por los *Aóni-kénk* es *Kai guaj'enk*.<sup>5</sup>

Con posterioridad aparece el término ‘quillango’ para nombrar estos mantos, este vocablo no sería de origen patagónico sino que deriva de un término guaraní (Según Harrington y Vignati en González 1965).

#### *Los relatos de los cronistas y viajeros*

Los cronistas y viajeros que describieron a los Tehuelches siempre mencionaban las capas de cuero como el único abrigo que utilizaban. Las primeras citas son de Antonio Pigafetta de 1520 (1970:22): “*Su vestido, o mejor su capa era de pieles cosidas entre sí, de un animal que abunda en el país*”.

Juan Ladrillero en 1558, dice acerca de ellas:

“...los hombres andan desnudos, traen por capas pellejos gumacos sobados, la lana para adentro hacia el cuerpo... el traje de las mugeres es sus vestiduras depellejos de los gumacos y de obejas sobados, la lana para adentro y pónenselas á la manera de las yndias del cuzco, os pelejos asidos con correas por encima de los hombros atados por la cintura y los razos de fuera y que les llegan abaxo de las rodillas” (tomado de Massone 1979:65).



La primera mención de las capas pintadas es de Jorge Barne quien dice en 1752:

*“Que tenían sus tolderías de cueros de guanacos, de cuyas pieles hacen mantas para taparse y cojinillos para andar a caballo en recados o albardones de cuero de caballo; y las dichas mantas y cojinillos teñidas de varios colores muy alegres y otros de pinturas más ordinarios”.* (Barne [1752] en Gómez Otero 1996-97).

Antonio de Córdoba en su Relación del Viaje al Estrecho de Magallanes (1785-86) también las menciona: *“Realza mucho su figura el traje que usan, y se compone de una manta de pieles de guanacos ó de zorrillos medianamente compuesta con rayas de diferentes colores en la parte interior”.* (fig. 4) (Córdoba 1788:330).

Antonio de Viedma en 1783 se refiere a la vestimenta y diferencia la de los hombres y las mujeres:

*“El vestido de los hombres es un cuero de guanaco, zorrillo o liebre, de dos varas en cuadro, el pelo para adentro, y la tez pintada de colorado, verde o amarillo”... “Las mugeres tienen el vestido de la misma especie de cueros, puesto del mismo modo, con la sola diferencia de que sobre el pecho lo sujetan, pasándole dos agujetas de á tercia de largo, hechas de madera o de fierro.”* (Viedma [1788] 1972).

Francisco González en su viaje de Puerto Deseado al Río Negro en 1798 menciona a las mujeres pintando mantas: *...las chinas, las más de ellas, están dibujando mantas de guanaco. (...) las chinas están pintando mantas de guanaco.* (González 1964:23-24). (Fig. 5).

El viajero Francés Alcides D'Orbigny, que en 1828 visita el Norte de la Patagonia, realiza una detallada descripción sobre la decoración pintada, de las capas:

*“Lo que mejor confeccionan (los tehuelches) son los cueros: ellos son famosos, entre las otras naciones, por la forma que los cosen, por los colores que los adornan: los únicos hilos que emplean, son los tendones de avestruz o la espina dorsal de los grandes animales; los hacen secar, los mastican, separan las fibras de manera de formar una especie de cáñamo, que hilan después. Y queda un hilo de lo más fuerte y duradero. Sus dibujos tienen la particularidad de no representar nunca figuras de animales, ni líneas curvas; todos los trazos son rectos, dirigidos en diversas direcciones, formando invariablemente y siempre con una regularidad perfecta especies de grecas muy particulares.”* (fig. 6).

Bourne (1848-49) describe con bastante detalle la confección y el pintado de las capas:

*“Con la debida cantidad de arcilla, sangre, carbón y grasa, amalgamados para ese fin, la artista se provee de un palito que hace las veces de pincel, y ejecuta diversas figuras en negro, sobre un fondo rojo; figuras que, si se proponen representar hombres, exigen una vigorosa imaginación para captar el sentido. Podrían pasar por fantasmas desdichados (si la composición fuera un poco más etérea) o por árboles deformados. Tienen un grosero parecido con una silla de perfil, o un número 4; y están dispuestos en abundancia sobre toda la superficie, unos en un sentido y otros en otro. La prenda ya está completa; los bordes son cuidadosamente recortados con un cuchillo, y la tela se echa sobre los hombros, con la infalible certidumbre de quedar tan a medida como lo exigen los gustos nativos. Nadie se molesta por alisar una arruga obstinada. La ropa le queda bien a todo el mundo, ventaja que pueden ostentar los sastres patagónicos sobre sus colegas de las tierras civilizadas.”* (Bourne 1998:85-86) (fig. 7).

El 'cautivo' Bourne (1998:85-86) ya menciona este arte como propio de mujeres: "*La modista (pues todo el trabajo, desde el curado de los cueros hasta los últimos resultados, es obra de las mujeres)*" y Musters (1964:246) enfatiza el trabajo que realizan en conjunto "... y se las distribuye entre cuatro o seis mujeres armadas de las correspondientes agujas y hebras de hilo, ... Cuando la manta es grande no se le cose toda de una vez..." (Fig. 8).

El misionero anglicano Teófilo Schmid convivió con los Aónik'enk entre 1858 y 1865, y menciona que tanto la capa de los hombres como la de las mujeres: "... es la misma; la diferencia radica en el modo de usarla: los hombres la sostienen con las manos para evitar que se caiga, pero las mujeres las aseguran sobre el pecho mediante dos alfileres de bronce, agujas de acero o broches de madera". (Schmid 1964:171-72).

Musters en 1869-70 describe con gran detalle el trabajo de las capas y diferencia los motivos para cuando la persona está de luto:

*"Cuando la manta es grande no se la cose toda de una vez; así que la mitad está concluida, se la estaquilla y se le aplica pintura de la manera siguiente: se humedece un poco la superficie; luego, cada una de las mujeres toma una pastilla, o pedazo de ocre colorado, si éste va a ser el color del fondo, y mojándolo aplican la pintura con gran cuidado ... Una vez terminado el fondo, se pinta con la mayor precisión el dibujo de motitas negras y rayas azules y amarillas; ... Concluido esto, se pone a secar la piel durante una noche, y se termina debidamente la otra mitad y las alas, que sirven de mangas; después se junta todo, y una vez terminado el trabajo, la piel presenta una superficie compacta. El dibujo preferido salvo cuando el dueño está de luto es un fondo colorado con crucecitas negras y rayas longitudinales azules y amarillas por ribetes, o con un zigzag de líneas blancas, azules y coloradas. Es sorprendente la energía infatigable con que trabajan las mujeres y la rapidez con que cosen... Además de las mantas de guanaco, que son las más usadas, se hacen otras de piel de zorro, puma, gato montés, carpincho y zorrino; la piel de este último y del gato montés son las más valiosas; pero como a las otras, por lo general, sólo se las considera a los fines de trueque. (Musters 1964:247).*

El autor que describe con todo detalle la selección de los animales y caza de guanacos aptos para cuerear es Hatcher:

*"Mientras que la cubierta de carpas y toldos de estos indios son hechas de piel de guanaco adulto cuidadosamente cosidas, su vestimenta y ropa de cama está hecha la más de las veces de la piel de animales pequeños. Para tales propósitos son empleadas las pieles de aquellos menores de dos meses y los más selectos de estos mantos son fabricados de cuero de nonatos. Estos se obtienen matando a la madre pocos días antes del nacimiento del guanaco. La estación del "guanaco chico" se extiende desde el quince de noviembre al primero de febrero. Se inicia cuando comienza la parición y continúa hasta que llegan a la edad de dos meses. Cuando se acaba la estación, los tehuelches se desplazan en pequeños grupos de media docena de toldos cada uno, hacia sus territorios de caza favoritos, donde saben que los guanacos son especialmente abundantes. Se establece un campamento permanente en algún punto favorable y una implacable guerra se inicia sobre los jóvenes guanacos de los alrededores, y continúa hasta que han muerto o llegado a una edad en que sus pieles se tornan inútiles para los tehuelches. La faena de matar y cuerear es realizada por los hombres, mientras que el secado, arreglo y posteriores cuidados recae sobre las mujeres." Continúa luego "Mientras que las pieles de guanaco son mucho más usadas que las de otros animales, no son de ninguna manera las únicas. Frecuentemente he visto mantos hechos de cuero de avestruz, mofeta, puma y de un pequeño y manchado gato salvaje". (Hatcher 1903: 168-70), (Fig. 9).*



En Casamiquela *et al.* (1991) abundan las referencias iconográficas sobre las capas. Éstas fueron utilizadas hasta las primeras décadas del siglo XX y por ello también aparecen en varias fotografías de la época.

Julieta Gómez Otero (1996-97) realiza un excelente y exhaustivo trabajo acerca de las técnicas de preparación de los cueros para las capas; allí desarrolla: el cuereado; estaqueado; primer curtido (con hígado crudo, con hígado hervido, con jabón y ceniza, curtido con alumbre, curtido con agua de mar); raspado; segundo curtido; sobado; corte; armado y costura; pintura y terminación.

### *Patrones de Configuración Diseño*

Con respecto a este tema se siguen las propuestas de Caviglia 1985 y 1988, Jeringan 1986 y Tarragó *et al.* 1988, que trabajan con esquemas, patrones de configuración y unidades de diseño. Estos son acercamientos no jerárquicos que implican trabajar con 'corpus' de diseños y no con elementos aislados (Ver fig. 16). Con la muestra utilizada podemos determinar tres 'Esquemas de configuración de Diseño', que surgen de la interrelación del animal de donde fueron extraídos los cueros, el corte y la confección, los motivos pintados sobre las capas y de los datos contextuales. Como vimos anteriormente las mujeres eran las encargadas de todo el trabajo a partir de tener los cueros. Cada capera tiene su marca: "es la marca de la capera, todas tienen la suya, en los tejidos también." (Echeverría Baleta 1991:11).

El trabajo lo comienza la capera, y luego usualmente lo cosen entre varias mujeres que iban uniendo las partes (hasta formar usualmente dos piezas) que al final se juntaban para formar la capa. Algunas veces inclusive pintaban partes en forma independiente, otras lo hacían mientras iban uniendo las partes. Los patrones de corte resaltan las formas y los colores de los chulengos cuando los vemos del lado del pelo.

Todos comparten una misma estructura en cuanto a la demarcación de los bordes y la utilización de los campos. La gran diferencia que hemos podido observar parte fundamentalmente del tipo de animal del que se obtiene la piel (guanaco, caballo y vacuno-ovino) y las variantes en el corte y la confección que ellas implican. Todas las capas son distintas.

Las capas pintadas de las que tenemos conocimiento son más de 40 (incluidos fragmentos) (Ver Cuadro I)

Sabemos de dos capas de Río Gallegos de distintas colecciones que se han 'perdido' en las últimas décadas y existirían unas pocas más que estamos tratando de localizar. También están aquellas capas pintadas que aparecen en fotografías.

Los tres esquemas de diseño que pudimos establecer a partir del estudio de la muestra (Ver Cuadro II) son los siguientes:

#### *Esquema I*

Es el que responde al clásico esquema de Lothrop ([1929] 2001) que divide para su estudio a las capas en seis sectores fijos y limitados. Aquí utilizamos 7 u 8 (Fig. 12). Los 7 primeros están presentes en todos los Patrones de Configuración de las capas a excepción de una capa (lám 2e) que no tiene esquinas (Ver Cuadro II).

Todas las capas están confeccionadas con cueros de chulengo nonatos o neonatos, según el corte y confección ilustrados en la fig. 10 y 11. Se utilizan entre 13 y 18 cueros por capa.

El Esquema de configuración de diseño se estructura sobre la base de:

1. Banda externa (*Edge*<sup>6</sup>): raya monocroma de color sólido que se pinta alrededor de todas las orillas de la prenda. Usualmente roja, azul o verde.
2. Banda de uno de los bordes internos (*One border pattern*): guarda de motivos policromos limitada por líneas negras, que se pinta paralela a la banda externa y a lo largo del lado superior del quillango.

3. Esquinas (*Corner patterns*): sendas piezas de cuero, de igual decoración, que se colocan una a cada lado de la banda descripta en el punto 2. Estas bandas usualmente tienen motivos (o partes de ellos) semejante al 2 pero usualmente girados 90°.
4. Agarraderas o Alitas (*Corner tabs*): piezas monocromas de color sólido que enmarcan las esquinas y se proyectan ligeramente. De ellas los hombres sostenían las capas 'agarrándolas' con las manos. Musters las denominó "alas", Don Roberto Macías "agarraderas" o "aloncito verde o rojo". Usualmente roja, azul o verde.
5. Bandas de los tres bordes laterales e inferior internos restantes (*Three-border pattern*): bandas policromas enmarcadas por líneas negras, más anchas que la 2, que parten desde las agarraderas o alitas y se extienden de manera paralela a la banda monocroma externa.
6. Banda interna: raya monocroma de color sólido que se pinta alrededor del campo. Está en la mayoría de las capas. Usualmente ocre, a veces está delimitada por una línea roja.
7. Campo central (*Central Field*): pintado todo de un único color, distinto y contrastante en relación con resto de los sectores, o completamente decorado con diseños policromos (ver láminas I a III). Estos campos tienen 4 variantes (Ver fig. 13):
  - 7.a. un solo campo de un solo color (es igual al color de la banda externa).
  - 7.b. un solo campo con motivos de gran tamaño (fig. 15).
  - 7.c. campo dividido en tres sectores.
  - 7.d. campo dividido en 9 sectores cuadrangulares.
8. Línea divisoria de campos. Usualmente es una banda azul con puntos, zigzag o cruces rojas enmarcada por la banda 6.

Las dos partes que suelen variar en el corte de las capas son las agarraderas, y la costura en la parte superior de la capa (fig. 14). En una (a) se realiza con la piel del cogote del chulengo y en otra (b), que es la más usual, se cose una patita. Este sector seguramente es cosido al final de todo el trabajo y pintado aparte, pues en la mayoría de las capas, los motivos usualmente se 'cortan y desfazan' en esta costura.

Algunos de los motivos responden a linajes familiares. Julieta Gómez Otero en los talleres que realizaron con las caperas comenta que lo primero que se pintó fue el diseño que era propio del linaje de Josefa Machado, quien aclaró que cada familia tenía sus propios motivos (Gómez Otero 1996-97:81).

Las capas son todas distintas, pero responden a los mismos patrones de configuración de diseño y a un mismo esquema (Láminas I a III).

Los motivos en algunos casos se relacionan con hachas, placas grabadas y pinturas rupestres, en otros a textiles, pero la mayoría responden a patrones propios o al menos articulados de una manera que es propia de las capas.

Los colores, con sus gamas y matices, son una de las características de este arte tan particular. La pregnancia visual es muy fuerte y la interrelación de motivos varían mucho si se los ve de lejos o de cerca.

Los motivos juegan mucho con las horizontales, las diagonales, la relación gama tonal y la figura fondo. Las capas puestas son muy distintas que el verlas planas, pues el campo central solo se ve completo en la espalda con la banda inferior. De adelante (Ver fig. 1 y Lám. 3. t) el cuello resalta con la piel del chulengo y las 'esquinas' quedan sobre el pecho. Las bandas dividen al centro la capa. Debemos incorporar a esta visión el movimiento, la elegancia y soltura en el uso de las capas, datos que destacan la mayoría de los relatos de viajeros.

Dos de las capas de la colección Halliday (lám III, ñ y o) tienen motivos de marcas de ganado y están presentes la mayoría de las marcas utilizadas por tehuelches (Topic 1998:140-143).

#### *Esquema II:*

Las grandes capas son mantos nupciales y/o mortuarios (fig. 17). También utilizadas como 'divisores' en el interior de los toldos.



Están confeccionadas en un solo cuero de caballo. El pelo se ha raspado totalmente. No tienen ni esquinas ni lengüetas y mantienen el 'cogote' del animal. (Ver Cuadro II).

El Esquema de configuración de diseño se estructura sobre la base de:

1. Banda externa: raya monocroma de color sólido que se pinta alrededor de todas las orillas de la prenda. Generalmente de color rojo y azul.
2. Segunda Banda: guarda de motivos policromos limitada por líneas negras, que se pinta paralela a la banda externa y a lo largo de los lados del quillango. En algunos casos esta puede variar en el borde superior e inferior pero formando parte de la misma banda. Usualmente de color ocre y delimitadas por líneas negras (Fig. 18).
3. Banda interna: raya monocroma de color sólido que se pinta alrededor de todo el campo central.
4. Campo central: completamente decorado con diseños policromos (Fig. 21). Los patrones de diseño son muy fijos y solo encontramos estilizaciones o variantes de las mismas unidades de diseño.

La estructura de este campo es bastante compleja (Fig. 19). Son 'hombrecitos' enmarcados por franjas azules que se van ensanchando y estrangulando (quedan imbricadas como en el ensamblado de los cueros de chulengo). Las 'franjas' azules son 'cortadas' horizontalmente por una guarda que combina un zigzag con un 'cruciforme' alargado. Los hombrecitos se invierten especularmente y en diagonal. En esta inversión también se intercambian los colores, los rojos pasan a verdes-ocre y los verde-ocre a rojos.

Los hombrecitos se pueden llegar a esquematizar hasta formar cruces. (Fig. 22).

4.a. Dos capas poseen una prolongación en la parte superior, el diseño de este sector se diferencia del resto del campo y está rodeado por una banda que es prolongación de la banda interna (Fig. 20). La del Museo etnográfico está cosida.

Tienen todos el mismo patrón de diseño en el campo y varían los bordes. Usualmente están hechas de un solo cuero completo.

### Esquema III

Hemos podido analizar solo dos capas pintadas con estas características y están realizadas: una, con cuero vacuno y otra, con cuero de ovino (Fig. 23) (Ver Cuadro II). Ambas están confeccionadas con un patrón de corte rectangular. Las dos capas mantienen el pelo en su lado interno y no tienen 'agarraderas'. Las diferencias más claras con los dos esquemas anteriores, se dan en el tipo de animal utilizado y en su corte y confección. Más allá de estas diferencias, los motivos de los campos también presentan características peculiares en relación con los Esquemas I y II, pero son a la vez muy diferentes entre las dos capas que tentativamente agrupamos aquí.

La capa de ovino presenta un Patrón de diseño sin 'esquinas' ni 'agarraderas' (lam IV, x-y).

El Esquema de configuración de diseño se estructura sobre la base de:

1. Banda externa: raya monocroma de color rojo sólido alrededor de todas las orillas de la prenda.
2. Segunda Banda: guarda de motivos policromos limitada por líneas negras, paralela a la banda externa y a lo largo de los lados del quillango.
3. Banda interna: raya monocroma de color rojo sólido alrededor de todo el campo central.
4. Campo central (*Central Field*): completamente decorado con diseños policromos. Está dividido en tres sectores, el sector central presenta un diseño diferente de los campos laterales que son simétricos.

La capa de cuero de vaca presenta un esquema de corte cuadrangular, y están distribuidos según el color del pelo. Lo más oscuros ocupan la parte central (Fig. 24.a). El patrón de diseño de los motivos pintados es semejante a los de chulengo pero sin 'agarraderas'. Las unidades de diseño y su patrón (Lám IV, z) es muy semejante al de los cojinillos pintados y a la bolsita decorada del Museo Etnográfico (Fig. 29). En el Museo de Jacobacci también hay una 'matra' con este patrón de diseño que también está en hachas, placas grabadas y pinturas rupestres de la Comarca Andina (Paredón de Lecanda y Cerro Radal) y Quila Quina I (Albornoz y Cúneo 2000).

## COSMOVISIÓN

*Cueros y capas en enterratorios*

Teófilo Schmid describe un funeral –a cargo de las mujeres– en el que se envuelve en mantas al cadáver:

*“Si la muerte sobreviene durante el día, las mujeres (siempre de la familia) proceden de inmediato a preparar el cadáver para entrar a su última morada; comienzan por quitarle la capa de piel que usaba, peinándolo y, a veces, adornándolo con cuentas de colores. Luego lo envuelven en mantas o ponchos, cubriendo todo el cuerpo y doblando las rodillas sobre el abdomen para colocarlo, finalmente, sobre el cuero del caballo que en vida fuera su cama; allí lo cubren con otro pedazo de paño y, colgando a su alrededor una manta a manera de cortina, lo dejan hasta el momento del sepelio”.* (Schmid 1964:184).

Onelli en 1903 menciona claramente la mortaja de cuero pintado: *“...la más anciana de las indias extendió como mortaja un cuero de caballo, pintado en vivos colores ....”* (Onelli 1930:97)

Al cadáver lo encogían en posición genu-pectoral, quebrándole la espina dorsal a la altura de las vértebras cervicales, envolviéndolo en un cuero de potro pintado; colocaban allí las mejores prendas del difunto, especialmente sus armas y adornos de plata. El resto de sus pertenencias: ropa, montura, etc., exceptuando el toldo, eran quemadas. (Siffredi 1969-70:267).

El dato más antiguo que tenemos es el de una Capa Mortuoria ‘no curtida’ (Fig. 25) como acervo funerario en una pequeña cueva situada en cerro Johnny, Estancia Brazo Norte (Magallanes, Chile) (Martinic 1976; Jackman 1976; Borrero 1976 y Massone 1981:113). El esqueleto de un adulto fue encontrado en posición flectada y partes de sus manos, pies, pelos y uñas se hallan momificados. Junto a él se hallaron los fragmentos de una capa pintada, trozos de pasta ocre y una punta lítica pedunculada. El patrón de configuración de diseño presenta ciertas semejanzas con aquellos pintados sobre cuero de caballo. Estas se observan en el enmarcado de las figuras por franjas longitudinales, cortadas horizontalmente por zig zags, como en las inversiones con intercambio de colores.

El cuerpo fue fechado en el 1400-1500 d.C. Esta Capa se relaciona con el Período V establecido por Bird para la Cueva Fell y se asocia directamente a los Aónik’enk (Massone 1979 y 1981 y Aschero 1984).

En Caepe Malal (Norte de Neuquen) fueron hallados restos de un fragmento de manto de cuero pintado en un enterratorio de una mujer adulta con un ajuar de aros, anillos, collares y un tupo decorado (Fig. 26). Los investigadores lo fechan en el siglo XVIII y con recaudos lo atribuyen a los Pehuenches (Hajduk y Biset 1996).

En Isla Victoria Adam Hajduk (comunic. pers.) halló también restos de un fragmento de cuero pintado con ocre rojo en niveles con cerámica en el Alero Puerto Tranquilo I en Isla Victoria, para la base de los niveles con cerámica cuenta con un fechado de 640±60 años AP (Fig. 27) (Hajduk 1981-82:8 y com. pers.).

## VIDA COTIDIANA

*El comercio de cueros y capas pintadas con los europeos*

Antes del intensivo intercambio y comercio de capas y pieles de guanaco se calcula que solo en la Patagonia sur deben haber habido entre uno y dos millones de guanacos (Prieto 1997:173).

Elsa Barbería (1996) realiza un análisis del poblamiento y colonización de los europeos en



Patagonia Austral. Plantea un Primer Momento en el que Chile y Argentina inician la ocupación de la Patagonia y se disputan los territorios. Acuden al indígena en calidad de único habitante de estas tierras, para el logro de sus fines. En esta época (hasta aproximadamente 1875) les conceden títulos militares, sueldos y regalos para obtener su amistad. Simultáneamente los comerciantes negocian con los Tehuelches quillangos, pieles y plumas para llevar a Europa. Este era un negocio muy rentable y fue inicio de las grandes fortunas en Patagonia. Martinic (1995) también desarrolla en detalle cómo los Aóni'kénk son involucrados dentro de la disputa territorial argentino-chilena y destaca la importancia del comercio de las capas (Fig. 28).

Lothrop ya en 1929 dice que una de las causas por la que no hay muchas de estas capas en los museos se debe a que eran muy comunes y que podían ser “obtenidas en un número casi ilimitado hasta hace unos años.” Lothrop, ([1929] 2002:5). Él compra estas capas en Río Gallegos en 1925 y menciona que poseen un valor comercial considerable, y agrega que solo en 1924 se habían embarcado desde Patagonia 500.000 pieles de guanaco.

Topcic (1998:38-39) menciona la cantidad de kg de cueros, capas y lana de guanacos, despachados solamente desde el puerto de Río Gallegos en el año 1904:

<b>EXPORTACIÓN DE CUEROS, LANA Y CAPAS DE GUANACO DEL AÑO 1904</b>			
<b>Diario El Antártico - Enero 22 de 1905</b>			
<b>Artículos</b>	<b>Peso en kls</b>	<b>Nº bultos</b>	<b>Val. Ps. Oro</b>
<b>PARA PUNTA ARENAS</b>			
Cueros de guanaco	803	5	160,60
Capas de guanaco	862	24	168,00
Lana de guanaco	68	1	10,00
<b>PARA LONDRES</b>			
Capas de guanaco	198	4	126,00
<b>PARA HAMBURGO</b>			
Cueros de guanaco	2.339	6	467,80

Marcelo Gavirati (2001) realiza una exhaustiva investigación acerca del comercio de plumas entre los tehuelches y los galeses, llegando a la conclusión de que la exportación de plumas era fundamental en el comercio de los galeses y un rubro importante en las exportaciones del país de la segunda mitad del siglo XIX. Este autor da también información acerca del comercio de quillangos y cueros.

Este comercio de cueros, capas y plumas, genera en las comunidades tehuelches una dependencia económica que se vuelve irreversible con la apropiación de las tierras por parte de los colonos, el alambrado de las “nuevas tierras”, el confinamiento de las comunidades en “reservas”, la explotación por parte de los mercachifles y la ‘educación’ de los jóvenes en los colegios salesianos.

Este comercio indiscriminado distorsiona el sentido originario de la caza. Un tehuelche lo expresa al cuestionarse el haber cazado 110 chulengos para solo sacarles el cuero y luego intercambiarlos con un ‘mercachifle’ para poder subsistir en esta nueva economía impuesta:

*"Pobres bestias, pensar que uno los mata, los cuerea y ahí no más los deja. A veces una tropilla uno la sigue durante días y le mata todas las crías. Ah, las cosas que hay que hacer!"*.  
(Griva en Siffredi 1995:184).

## CONSIDERACIONES GENERALES

### *Los mitos tehuelches y los cueros pintados*

En la cosmovisión de los Tehuelches se viven estados de conciencia alternos en donde los sueños, los mitos y ritos son parte indisoluble y fundamental para sus vidas. Esto se refleja en toda su cultura y muy especialmente en ciertas actividades relacionadas con su poética y su arte en general: las capas pintadas, las pinturas rupestres, las placas grabadas, las canciones.

Los símbolos tehuelches son complejos y presentan muchos niveles de comprensión y profundidad como la de todos los grupos humanos que poblaron América desde hace miles de años. La realidad física posee para estos pueblos una potencia sagrada y los gualichos y otros seres se manifiestan y envían mensajes a través de animales, plantas, elementos y de los mismos espacios geográficos. El recitado mismo del Ciclo del Elal asume en este pueblo el valor de 'palabra sagrada' (Siffredi 1995:176).

Para los Aónik'enk la vida terrestre siempre acompaña a la celeste. Al nacer un niño nace con él su estrella, esta crece junto al niño y cuando muere esta declina a través de las estrellas fugaces. Del mismo modo al nacer, el niño o niña es envuelto en un cuero de guanaco y se le impone el nombre y su canción sobre un cuero pintado, al morir el Tehuelche es envuelto en una capa pintada. (Siffredi 1969-70:263-264).

Los animales como el guanaco desempeñan un rol esencial para la vida de este pueblo y son la base para la confección de las capas. El caballo tiene que ver especialmente con los tránsitos o pasajes y el camino posterior en la otra vida.

A continuación analizaremos algunos mitos y rituales que se relacionan con las capas. Los animales poseen un profundo significado espiritual. En los mitos de creación fueron creados antes que el hombre y por ello están más cerca del Creador y del Centro, más cerca de lo 'divino'; después *Elal* los llevó a la Patagonia que es donde recién se crea al Tehuelche:

Según los Tehuelches el paraíso se localizaba arriba en el cielo, en el corral de las estrellas. El nombre de este lugar es *karrontken* y es un lugar agradable en donde el ñandú y los guanacos gordos abundan. Allí los cazadores viven una vida feliz sin dolor. (Hughes en Wilbert y Simoneau 1984:68).

*Kóoch*<sup>7</sup> después de crear los 3 elementos –el viento, la luz y las nubes– hizo surgir del mar primitivo una isla muy grande sobre la que creó la vida: las aves, los animales, los insectos y los peces. La vida se desarrollaba en forma pacífica hasta que aparecieron los gigantes monstruosos y perversos. Desde esta isla *Elal* trasladó a la Patagonia a todos los animalitos que fueron sus fieles amigos (Llaras Samitier 1950:68).

En un mito previo a la creación de los hombres ya aparece la piel de guanaco como "capa de poder" que protege a *Elal* para poder llevar adelante sus pruebas:

Cuando *Elal* va hacia el Sol (*Xáleshén*) y la Luna (*Kéenyenkon*) es llevado "de a caballo" por un guanaco (Bórmida y Siffredi 1969-1970: 211-213), (Fig. 29).

El Sol-Dios vivía en un Toldo espléndido que brillaba con una luz inteligente, y de él emanaban esencias perfumadas y sonidos agradables. *Elal* se presenta ante él y pide la mano de su hija (*Pet'n*). El Sol-Dios para engañarlo le muestra a una muchacha bonita con un vestido



espléndido y a otra afeada y pobremente vestida (que era *Pet'n*). *Elal* que había sido prevenido por su madre descubre el engaño y el Sol-Dios lo acepta con la condición de que pase algunas pruebas.

En la primera prueba debía matar a un '*Guanaco terrible*' que petrificaba a las personas con solo mirarl<sup>8</sup>. *Elal* se puso cerca del lugar donde los guanacos peligrosos pastaban y sin ver al animal lanzó una flecha mortal que dio en su corazón.

En la segunda prueba debía sacar un anillo que estaba dentro de un huevo de ñandú (*Mexeush*) oculto en una cueva. Este huevo había matado a todos los que lo habían tocado, incluso por una sola gota de su yema o clara. *Elal* fue a la cueva protegido con la piel de guanaco y reventó el huevo con un tiro de su flecha, las gotas hediondas de yema y clara lo salpicaron pero no pudieron hacerle daño pues él **se cubrió con la capa de guanaco** que había matado anteriormente. Tomó entonces el anillo<sup>9</sup> y se lo llevó al Sol-Dios que le entrega entonces a su hija.

En otras versiones del mito se habla de las bolsas de cuero, las leznas y los raspadores para cuero:

*Elal* debe matar al '*Guanaco Macho*', para ello se hace chiquitito y le grita al guanaco que lo siga, entonces llama a un menuco y el menuco se hizo y allí [cuando el guanaco queda atrapado en el menuco] se da vuelta y lo mata de un bolazo. Le corta el cogote y se lo lleva a la Luna que se lo había pedido para hacer una **bolsa para guardar la lezna** (Bórmida y Siffredi 1969-1970:211-213. Estos autores también refieren "*para guardar las venas*") (Fig. 30). Gracias a *Elal* no hay ningún animal bravo en el campo: al guanaco lo dejó mansito. Ahora los guanacos se van cuando ven a la gente (Bórmida y Siffredi 1969-1970: 208-209).

En la prueba del Cerro<sup>10</sup> –que estaba encantado por la Luna para que mate gente– *Elal* debe enfrentarse a los trozos de piedra: *Káan* (raspadores), que el cerro disparaba. Los *Káan* –blancos, amarillos y negros– cortaban a la gente y la dejaban hecha tiras. *Elal* se protege en un ranchito de piedra y luego junta todas las piedras para llevárselas a la Luna que **las quería para raspar cueros**. (Bórmida y Siffredi 1969-1970: 208-209 y 206-207).

Los toldos (confeccionados de cuero de guanaco pintados) también aparecen en muchos de los mitos de origen cuando la Patagonia todavía no existía.

Hace mucho tiempo el Sol vivía con su esposa la Luna en el cielo. El Sol tenía dos toldos: uno, del cual él surgió por la mañana y otro, en el que él descansó durante la noche. Sol y Luna vivieron alegremente con sus dos hijas. Entonces una de las hijas se casó con el héroe de este mundo llamado *Elal*, y los descendientes de esta pareja son los Tehuelches (Hughes 1927, en Wilbert y Simoneau 1984:57).

Luego *Elal* crea a los Tehuelches y les da la Patagonia como su territorio (Borgatello, en Wilbert y Simoneau 1984:45-46).

Pero *Elal* antes de alejarse para siempre:

- Libera a la tierra de los gigantes y los monstruos
- Le enseña y da al Tehuelche:
  - el fuego
  - las armas
  - y las capas:

*"En efecto, andando de caza, Elal ordenó a los chónek que no sólo bolearan a los guanacos grandes sino también a los "cholengo". Cuando hubieron reunido muchos tool dicen que Elal les hizo sacar el cuero y luego los estaqueó en el terreno con espinas de algarrobo. Después hizo hilo mascando el nervio del guanaco y con una lezna, los fue cosiendo formando una*

*manta. Porque los chónék iban desnudos no más entonces. Y la capa, sogken, salió de la idea de Elal.*" Shákteo: Feliciano Velásquez (Molina 1976:150).

*"Elal les enseñó a los paisanos a hacer capitas de guanaco para taparse; les decía así: "saquen el cuero del chulengo y hagan capitas para taparse el cuerpo". Ahí fue cuando se empezó a sacar los cueros, se estaquearon y se sobaron. Para coserlos, como no tenían aguja, hacían agujeritos con el cuchillo de piedra y pasaban la vena en crudo nomás. Elal les enseñó a las mujeres a estaquear y coser los cueros: "la mujer tiene que coser", dijo Elal. A los hombres les enseñó a guanaquear, matar los guanacos chicos, sacar el cuero y sobarlo". Ana Montenegro de Yebes (Bórmida y Siffredi 1969-1970:219).*

Con respecto al caballo hay un elemento que es común en las distintas versiones que es **el viaje a la eternidad a lomo de las almas de los caballos (y yeguas)**.<sup>11</sup>

Cuando se aproximaba el momento de la sepultura, el cuero pintado de caballo en que se había depositado el cadáver le servía de mortaja<sup>12</sup>.

Cuando mueren irán cabalgando al otro mundo y para este efecto es deber de los parientes que sobreviven matar todos sus caballos. Los tehuelches nunca montan yeguas en este mundo, pero los parientes están convencidos de la idea de que las yeguas bastan para conducir al difunto al mas allá (Williams en Martinic 1995:308).

Toman entonces el caballo favorito del muerto y lo recubren con sus más elegantes aperos, riendas y estribos de plata, y trenzan sus crines y cola con cuentas de lata, y ponen elegantes matras y cojinillos en su lomo. Entonces toman un fino lazo y hacen dos o tres vueltas alrededor del cuello del caballo y con dos o tres hombres tirando en cada extremo del lazo lo ahogan hasta morir. De esta manera no se pierde sangre del animal<sup>13</sup>. Luego, lo cubren con una frazada de lana que es luego clavada en tierra por las cuatro esquinas. A un centenar de metros de la sepultura sacrifican a otro caballo y lo cubren de la misma manera, y más allá un tercero, y un cuarto a medio kilómetro de aquel lugar todos en línea recta dentro del valle, terminando con varias yeguas muertas. El muerto, teniendo que realizar un largo viaje antes de llegar al lugar sagrado, para este camino se habría servido de las almas de aquellos caballos y yeguas; cansándose uno, la habría sustituido con el alma de otro caballo o yegua, hasta llegar a su meta (Radburne y Borgatello en Martinic 1995:308).

En otros casos sabemos que al caballo favorito se lo sacrifica sobre la tumba golpeándolo con una de las bolas del difunto. Una vez muerto, se le cuerea, se rellena el cuero, y se le pone sostenido sobre las patas mediante palos, con la cabeza enderezada como si estuviera mirando hacia la tumba. A veces se sacrifican más caballos. Para funerales de un cacique se matan cuatro, disponiéndose uno en cada esquina de la tumba (Fitz Roy y Gardiner, en Martinic 1995:308).

Este contexto mítico (junto al resto de sus actividades cotidianas y demás datos contextuales) es fundamental para la comprensión de las capas pintadas realizadas por los Tehuelches.

### *Las capas en la vida cotidiana*

Estos datos fueron tomados de las fuentes consultadas y especialmente de dos personas: los extensos relatos de Doña Pati (de Río Pinturas)<sup>14</sup> y Don Roberto Macías que de chico ayudaba a su abuela Florinda Coyle y a su madre María Cecilia Ramona Lista (del río Coyle y luego vivieron en Camusu Aike), que eran caperas y siempre las vio y ayudó en su trabajo<sup>15</sup>. Estos datos se podrían considerar para fines del siglo XIX y hasta mediados del XX.

*Había un 'quillango de trabajo', hecho de chulengo más grande que se usaba con el pelo hacia fuera y sin pintar. Para las capas pintadas en cambio los hombres cazaban los chulenguitos de cómo máximo 8 días, se buscaban todos parejitos y cuanto más chiquitos mejor.*



El trabajo cotidiano comenzaba con la preparación de los cueros y los telares, hasta la hora de preparar la comida, luego se preparaban los cueros, se estaqueaban con palitos de calafate o espinas de 'algarrobo'. La abuela –en su toldo más grande– cortaba los cueros y los raspaba. La capera marcaba el cuero con una lezna para luego cortarlo. De allí sale todo preparado para que vayan las costureras a costurar cada una a su toldito. Allí se va castrando, o sobando el cuero con la mano, o pintando. Mientras realizaban el trabajo, muchas veces cantaban.

Las chicas y chicos raspaban cueros, pero la carnaza, lo más grueso. Las chicas miraban el trabajo cómo era lo que hacían, miraban cómo los cortaban, y después dibujaban en la tierra un cuerito y lo 'cortaban y dibujaban'; así aprendían.

A la mujer, después que se hacía mujercita, se le daba el trabajo de aprender a raspar cuero, se le enseñaba a que lo raspaba bien finito y a cortar los cueros para los quillangos. También se le enseñaba la costura fina con una vena<sup>16</sup>, costura muy finita y tan linda que no se note que es costurado. Las mujercitas primero pintaban para los chicos y luego cuando trabajaban fino hacían el trabajo para los grandes.

Las capas se hacían en partes, luego se hacen los dos lienzos y recién se unen. El orgullo de las caperas era colgar el trabajo terminado al sol y llamar al resto para que vean que no pasa un rayo de sol por las costuras.

Hay que costurarlo de manera que no se note al estirarlo, pues luego hay que pintarlo. El sobado se hacía a mano y lo hacían manualmente los chicos con una pasta de hígado y sal. Queda como una tela, completamente blandito.

Aprender a pintar quillango era una obligación, cada uno tenía su clase de dibujo. Cuando se dibujaba, a uno le decían para quién era. Se pintaba con un 'lápiz sin cáscara', eran barritas largas de colores, se humedece la barrita y el cuero y se pinta. Todo se hacía en el suelo, agachadas.

Para buscar pintura, no podía ir cualquiera, era tierra que uno quería para pintar quillango, era algo sagrado. La abuela iba siempre, para ella era algo muy sagrado, no había que romper nada. Para hacer los lápices se buscaba solamente el color de la tierra que uno quería, se iba una vez al año y se juntaba un montón y con eso se hacían montones de lápices. Hay dibujos para el cacique, para el anciano, el varón y la mujer. También hay dibujos para las mujeres que quedan viudas. Yo no me puedo poner la capa de otro, no se podía cambiar. Hay muchos dibujos para la gente joven, para los casados también había una capa toda roja y para los solterones una toda verde. Hay muchos dibujos porque hay que distinguirlos a los caciques, a los jóvenes, la mujer, la primera mujer. Otros son para los chicos que todavía no tenían ninguna hazaña. Hacia los 15 años, los padres de los varones decidían el cambio de color de la capa.<sup>17</sup> A los dibujos 'los tenían todo en la cabeza'. El quillango pintado se usaba para andar por la casa o de paseo.

Cada capera tenía la costumbre de hacer las cosas de una forma, y en esto se diferenciaba de las otras.

Cada familia además tiene sus dibujos (aunque todos eran diferentes)<sup>18</sup>, uno sabía si alguien venía de otro lugar y cuál era ese lugar por los dibujos. Si tienen capa con dibujo era tehuelche, cuando llegaba un tehuelche uno lo distinguía por los dibujos. Las de otros lugares eran las mismas pero con otras combinaciones de dibujos. La cruz y la flecha es un dibujo de una persona que ha sido guerrera, que ha peleado con otros y se salvó. Cada persona de lo que ha sido tiene su dibujo.

Doña Luisa Mercerat de Sapa hasta por lo menos el año 1973 conservaba al lado de su vivienda de material un "minitoldo patagónico" en donde cantaba, confeccionaba quillangos y contaba los mitos (Siffredi 1995 y Busquier 2000). En varias comunidades Mapuches de la región de Temuco hemos observado algo semejante. Muchas familias han accedido a planes de

vivienda, construyen entonces estas nuevas casitas pero en muchos casos las utilizan solo como 'dormitorios' y mantienen sus *Rukas* (2 o 3) para las actividades cotidianas.

## CONCLUSIONES

Es muy importante ver estas capas como debían lucir puestas (ver fig. 1 y fotografías). La pregnancia visual cambia totalmente al verlas como campos planos y extendidos tal como se las ilustra usualmente. La prenda en uso genera un juego de figura/fondo directamente en relación con la combinación de colores. Todas las unidades de diseño se combinan con el corte y la confección de la misma dando una clara idea de unidad. Los bordes y cuellos son resaltados por la piel del guanaco y en el cuello forman líneas blancas a los costados y dos más finas atrás. Cuando se divide el campo en tres, la línea que los delimita queda ubicada a los costados del cuerpo (Ver Figuras 1 y 12).

Pudimos hacer un 'recorrido' de este arte de mujeres Aónik'enk y Gününa Kūna a través de sus maravillosas capas pintadas. Este arte que tiene sus raíces en la antigua tradición de las pinturas rupestres, las placas grabadas y las hachas de poder.

Los cronistas y viajeros nos dejaron relatos bastante completos acerca de la dedicación de las mujeres a este trabajo en siglos anteriores.

Posteriormente hemos realizado una actualización muy condensada acerca de los diferentes esquemas de configuración de diseño de las capas. Hemos observado que los tipos de animales utilizados, el corte y la confección, sumados a otros datos contextuales, son también parte de los esquemas de diseño.

A través del análisis de los mitos vimos los aspectos cosmovisionales que se relacionan directamente con las capas y el rol de los animales en los mismos. Vimos también cómo *Elal* mismo es quien entrega al tehuelche este arte y cómo la vida terrestre siempre acompaña a la celeste. Al nacer un niño es envuelto en un cuero de guanaco y se le impone el nombre y su canción sobre un cuero pintado, al morir el tehuelche es también envuelto en una capa pintada.

Es en este contexto en el que comenzamos a comprender con más profundidad que las capas pintadas son mucho más que un simple abrigo o una vestimenta pintada.

Pero la complejidad de esta trama recién 'cobra vida' cuando nos acercamos a los relatos de la 'vida cotidiana'. Es allí, en ese complejo tejido social y en esta actividad cotidiana de mujeres, en donde vemos cómo se condensan estos esquemas cosmovisionales profundos. Cada mujer aporta 'una pieza' y entre todas logran ensamblar y componer la totalidad de la capa pintada. Estas capas que son todas diferentes, pues están hechas para cada persona, cada familia, cada grupo, generan simultáneamente vínculos de pertenencia e identidad.

El todo de cueros de guanacos pintados en donde se pintan las capas, son el cobijo que brinda la mujer tehuelche, desde donde transmite toda su sabiduría a través de palabras, canciones, raspados, sobados, puntadas, costuras, ensamblados, colores e imágenes.

Este arte surge del cultivo de una intimidad con la vida, un acercamiento de compenetración con todas las cosas de la tierra, con lo sagrado, como el arte de comprender la unidad fundamental de todos los aspectos que conforman la existencia. El ritual del arte es un sentimiento vital, no exilia al sujeto, no concibe al mundo como espectador, sino como una realidad comprometida en la que es necesario estar y actuar constantemente:

*"Cada persona de lo que ha sido tiene su dibujo."* Pati (Aguerre 2000:83)

Aprobado julio 2003

## AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer muy especialmente a Marta por su amor, paciencia, apoyo y por todos sus aportes.





a



b



c



d



e



f



g



h



i



j



k



A Andrea Tello por las arduas y amables correcciones a este Trabajo. A Laura Lorenzi por algunos de los dibujos que ilustran este trabajo. A Cristina Bellelli y a Mercedes Podestá por sus invitaciones a compartir con ellas y sus equipos de trabajo las visitas a los sitios en que están trabajando. A Miguel Ángel Auxoberría por compartir el material de Camusu Aike. A Diana Hámer y Rita Drisaldi por la colaboración para poder localizar algunas de las capas y todo el apoyo brindado desde el Museo Provincial Manuel J. Molina. A Lucía Jiménez y Néstor Suárez por su colaboración en el Museo y Biblioteca. A Cecilia Girgente Directora del Museo de la Patagonia de Bariloche por su disposición al facilitarme el material para su estudio y a Eduardo Pérez por su colaboración. Al personal del Museo Jorge H. Gerhold de Ing. Jacobacci que siempre me ha atendido tan amablemente. A Adan Hajduk los datos de los cueros pintados de Caepe Malal e Isla Victoria y las charlas sobre arte rupestre que también compartimos con Ana María Albornoz. A Mario Echeverría Baleta por la gentileza de compartir sus materiales y fotografías con tan amable disposición. A Silvia, Manfredo y Christian Dreizler por su colaboración y disponibilidad. Muy especialmente a Don Roberto Macías por compartir sus vivencias y los relatos acerca de su abuela Cecilia Coyle y su madre María Cecilia Ramona Lista. A todas las personas que he conocido en estos años y me han abierto su corazón y me han permitido compartir la sabiduría del pueblo Tehuelche-Mapuche.

Cuadro I. Capas registradas hasta la actualidad

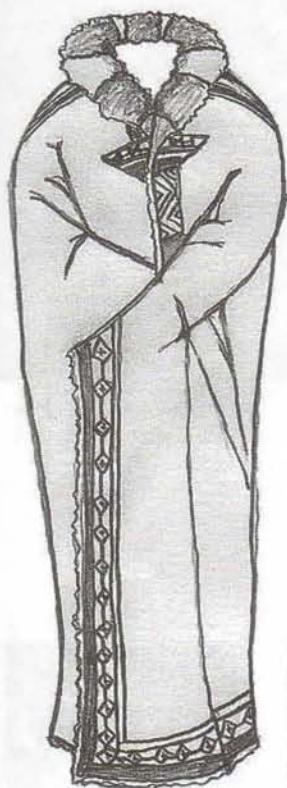
Museo o Colección	Cantidad de capas
Museo de la Patagonia. San Carlos de Bariloche	7
Museo Jorge H. Gerhold, Ing. Jacobacci	1
Museo Reg. Prov. Padre Manuel J. Molina, Río Gallegos	1
Museo de La Plata, UNLP	4
Museo Etnográfico, FFyL, UBA, Bs. As.	2
Instituto de la Patagonia, Punta Arenas, Chile	1
Museo de Valparaíso de Chile	1
Muse'e de l'Homme de París	4
Museo Für Völkerkunde de Hamburgo	2
Museo Für Völkerkunde de Berlín	3
Museo de Copenhague, Dinamarca	2
Natural History Museum de Nueva York	1
Museum of American Indian, Heye Found. (actualmente en la Smithsonian Institution)	6
Colección Mario Echeverría Baleta, Río Gallegos	1
Colección Sr. Bedrich Magas, Punta Arenas	1
Colección Guillermo Halliday, Ea Los Pozos, Santa Cruz	5
Colección William Jamienson que pasa a Enrique Guillermo, Moy Aike Grande, Santa Cruz	1
Colección Hoffman, San Julián	1

Cuadro II. Esquemas de diseño

Museo o Colección	Capas, por Esquema de Diseño	Fuente*
Museo de la Patagonia. San Carlos de Bariloche.	5 capas Esquema I	Casamiquela <i>et al.</i> 1991. Lám CLXXVI, p.236. 2 fotos de detalles de 1 de las capas
	1 Esquema II	Almanaque 2000. Museo de la Patagonia foto color de detalles capa.
Museo Jorge H. Gerhold, Ing. Jacobacci.	1 Esquema I	
Museo Reg. Prov. Padre Manuel J. Molina, Río Gallegos	1 Esquema I	MRPMJN N°5002
Museo de La Plata, UNLP.	1 Esquema I	Casamiquela <i>et al.</i> 1991. Lám CLXXV, p. 235.
	2 Esquema II	Capa MLP N° 15.897. Casamiquela <i>et al.</i> 1991. Lám CLXXVII, p.237. González. 1977. fig. 18 y 19 pp 70 y 71.
Museo Etnográfico, FFyL, UBA, Bs. As.	1 Esquema II	N°24.000. figura como manto nupcial
	1 Esquema III	Capa N° 29-1. Díaz, 1984; fig. 50 (2 láms color).
Musée de l'Homme de París.	1 Esquema I	Lothrop 1931: Mus Etnogr. Trocadero. N° 99.8.3.
	3 Esquema II	Lothrop 1931: Capa Mus Etnogr. Trocadero. N° 48.053, pág. 36. Capa Mus Etnogr. Trocadero. N° 99.819. Capa Mus Etnogr. Trocadero. N° 99.865. Fernández, 1997. figs 16, 17
Museo Für Völkerkunde de Berlín.	2 Esquema I	Capa en Martinic 1995: Fig. Color N° 56 a y b pág. 251. Fig. Color n° 79 pág. 334.
	1 Esquema II	Martinic 1995: Fig. Color n° 58, pág. 255 y Fig. Color n° 80 pág. 334.
Museum of American Indian, Heye Found. (actualmente en la Smithsonian Institution).	6 Esquema I	Lothrop 2002 (1929): Capa 13/9766: Lám. Color LXVI. Capa 13/9767: fig. 9 d, e y f. Capa 13/9768: Lám. Color LXV. Capa 13/9769: fig. 6, 7 y 8. Capa 13/9770: fig. 9 a, b y c. Lothrop 1931: Capa 17/6651: p. 35.
Sin datos	1 Esquema II	1 Ilustrada por Prieto, 1997. fig. 118, pág 185.
Colección Mario Echeverría Baleta, Río Gallegos. Colecc. William Jamienson que pasa a Enrique Guillermo, Moy Aike Grande, Santa Cruz. Colección Guillermo Halliday, Santa Cruz.	1 Esquema I	
	1 Esquema I	
	5 Esquema I	Martinic 1995: Fig. Color n° 81 pág. 337. Fig. Color n° 82 pág. 337. Fig. Color n° 83 pág. 338. Fig. Color n° 84 pág. 338.
Colecc. Sr. Bedrich Magas, Punta Arenas.	1 Esquema III	Capa en Martinic 1995: Fig. Color n°57 a y b, pág. 252 y Fig. Color n° 75 pág. 312.

\* Mencionamos el lugar del que tenemos registro se han publicado por primera vez 10 de las capas se publican aquí por primera vez.





Dibujo Sergio E. Caviglia

Figura 1. Capa Pintada de campo de un solo color tal como quedaba puesta sobre el cuerpo



Figura 2. Pintura de Comallo. Río Negro. Modificado de Boschín y Llamazares



Figura 3. Capa de felino. Cerro Pintado, Cholila, Chubut

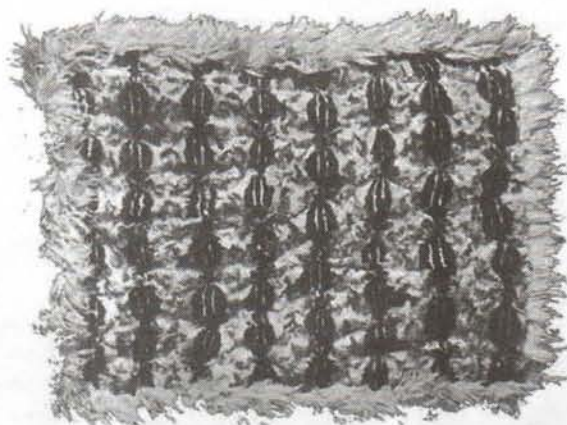


Figura 4. 'Manto de casamiento' confeccionado con por lo menos 56 'charitos'. De Moyano 1948: 130



Figura 5. Kámkser (adelante) pintando una capa. De Casamiquela *et al.* 1991:175

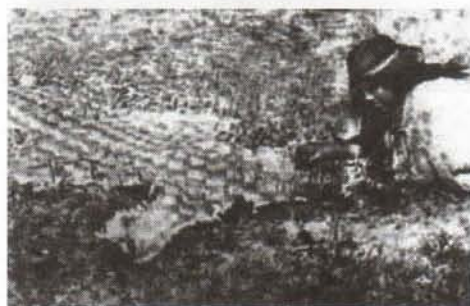


Figura 6. Pintura sobre un cuero de guanaco adulto para toldo (?) Hatcher 1903



Figura 7. Anciano Tehuelche. Foto Mus. Etnográfico Buenos Aires



Figura 8. Mujeres Pintando en interior del toldo. Foto Koslowsky 1898. De Casamiquela *et al.* 1991:128



Figura 9. Niño con capa y capa utilizada como 'separador' en el toldo. De Casamiquela *et al.* 1991:128

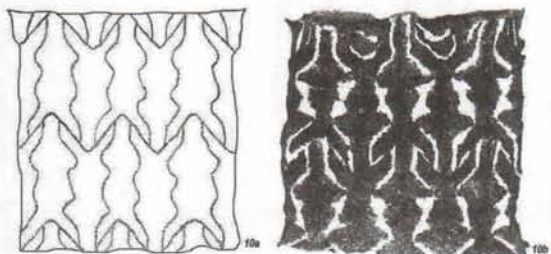


Figura 10 a. Esquema de la confección y costura de las pieles en la capa (modificado de Echeverría 1991)  
b. Capa del lado del pelo (modificado de Lothrop 1929)



Figura 11. Hacha ceremonial. En el dibujo superior observamos el mismo patrón de corte y ensamblado de los cueros de las capas. De Díaz 1984: tapa



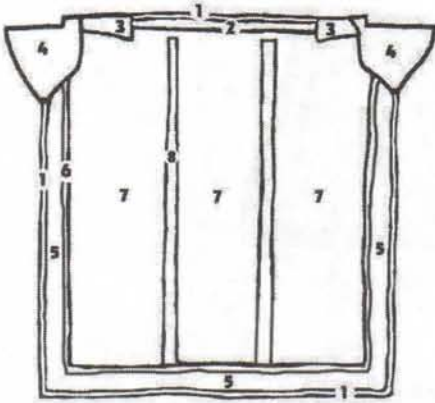


Figura 12. Esquema I

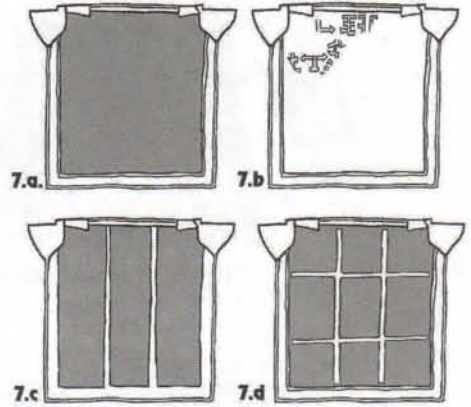


Figura 13. Variantes de campos

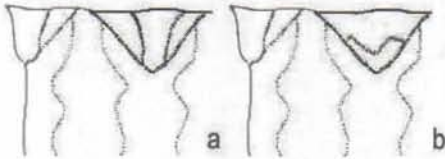


Figura 14. Variantes de confección

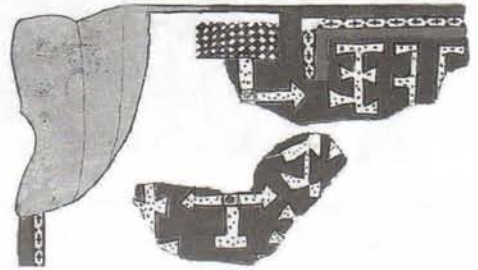


Figura 15. Reconstrucción de la capa del anciano Tehuelche de la fig 6. Foto Mus. Etnográfico Buenos Aires



Figura 16. Capa 13/9769: Río Gallegos. Lothrop 2002 (fig 6, 7 y 8, 1929). Motivos atomizados tal como fueron presentados por Lothrop y Reconstrucción del Patrón de configuración de diseño de la misma capa

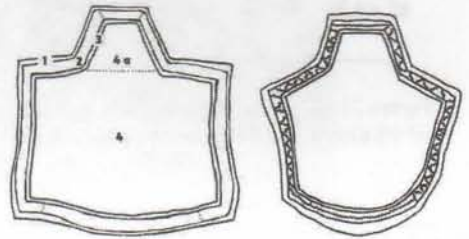


Figura 17. Esquema II

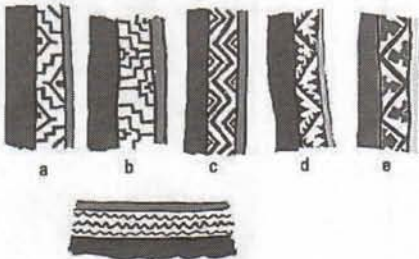


Figura 18. Banda externa, segunda banda y banda interna de diferentes capas. a. MLP en exhibición; b. Mus Etnográfico; c. MLP 15.897; d. Mus Bariloche; e. Museo Berlín

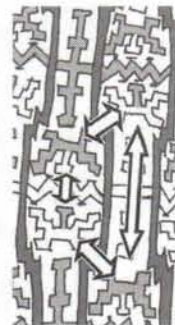


Figura 19. Esquema de inversiones en los 'hombrecitos'

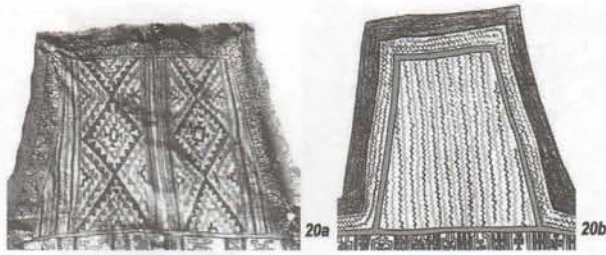


Figura 20. Prolongación de la parte superior (4.a.). a. Mus Etnográfico; b. Prieto 1997: fig. 118



Figura 21. Patrones de diseño de campo central y bandas. a. Trocadero. n° 99.819; b. Mus. Bariloche; c. Museo Berlín; d. Trocadero. n° 99.865; e. De Prieto 1997: fig. 118

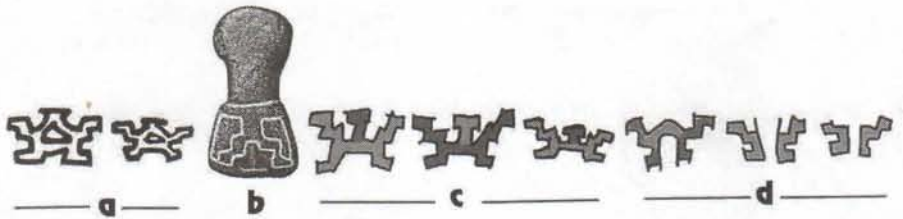


Figura 22. Algunas variantes en la representación de los antropomorfos. a. Capa Mus Trocadero. n° 99.819; b. Hacha ceremonial Mus. Bariloche; c. Capa Mus. Bariloche; d. Capa Museo Berlín

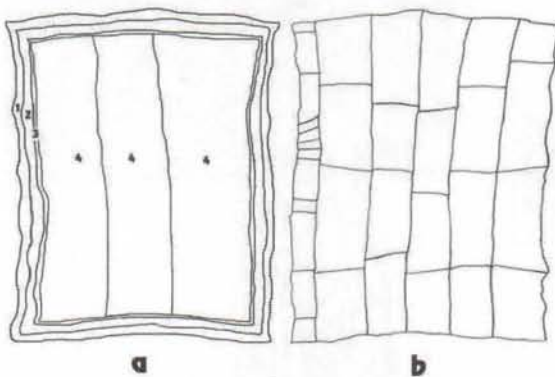


Figura 23 a. Esquema de diseño y b. corte cueros de la capa de ovino; Museo Etnográfico. FFyL. UBA

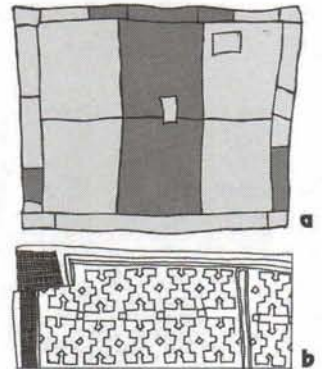


Figura 24 a. Esquema de corte cueros de la capa de vacuno y b. Esquema de diseño; Colecc. Sr. Bedrich Magas, Punta Arenas



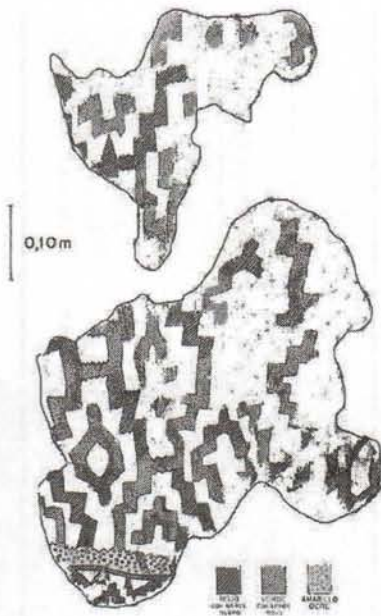


Figura 25. Frag. de capa mortuoria Ea. Brazo Norte. De Jackman 1976:101



Ent. VII : Frgm. cuero pintado en rojo

Figura 26. Frag. de capa mortuoria de Caepe Malal. De Hajduk y Biset 1996

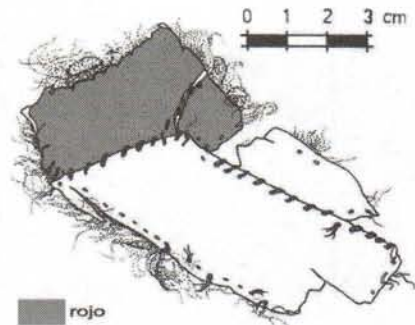


Figura 27. Frag. de cuero pintado Isla Victoria. Gentileza de Adam Hajduk



Figura 28. Comercio de pieles y plumas entre Aónik'enk y colonos en Punta Arenas. Dibujo de Th. Ohisen 1884. (Tomado de Massone 1984:19)



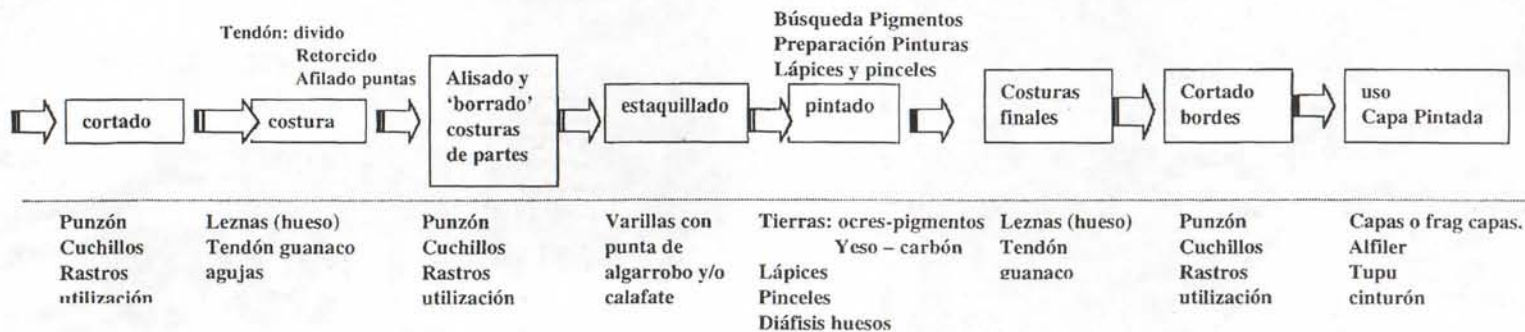
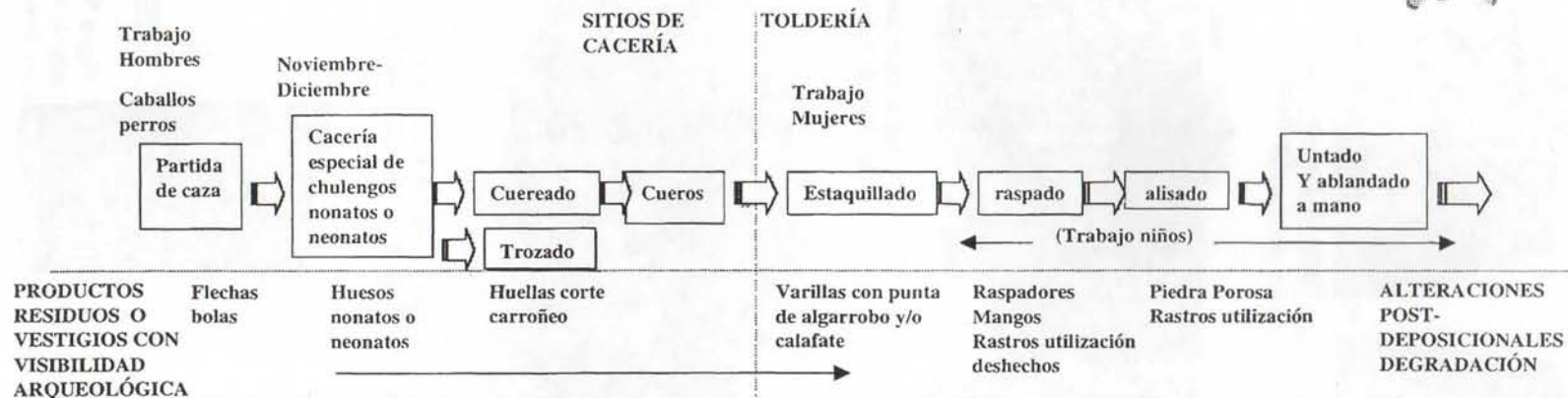
Figura 29. Pintura Rupestre. Modificado de Pedersen



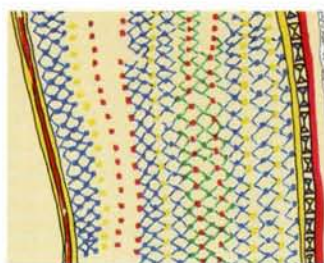
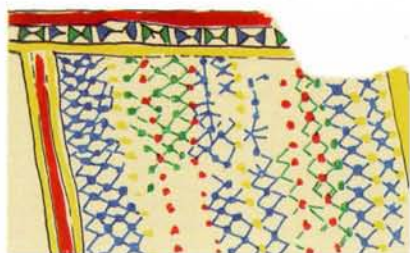
Figura 30. Bolsita de cuero pintada de rojo y azul. Mus. Etnográfico. UBA.



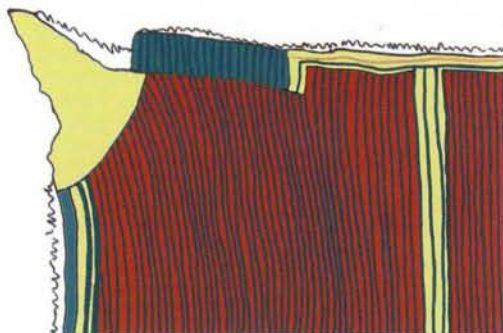
Apéndice I: Diagrama esquemático de actividades que pueden generar vestigios arqueológicos relacionados con la confección de capas pintadas







l



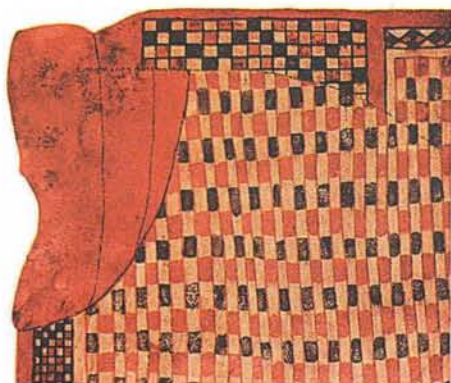
m

n



ñ

o



p

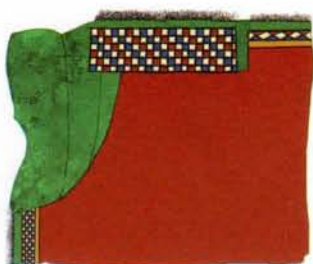
q



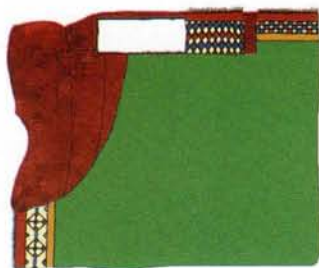
Lámina IV



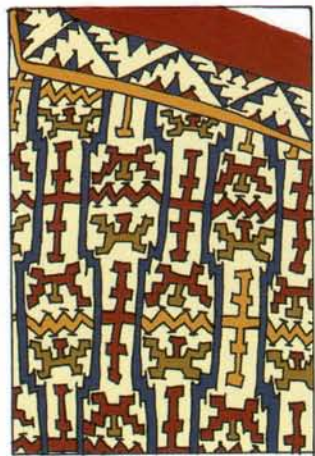
r



s



t



u



v



w



x



y



z



NOTAS

- <sup>1</sup> Hay también mantos sin decoración pintada y mantos de pieles de gato montés, zorrino, ñandú, puma, mara, tucu-tucu, con una confección muy elaborada en la que se combinaban los 'dibujos' del pelo del animal para formar motivos.
- <sup>2</sup> En otro trabajo desarrollaremos los restantes cueros pintados.
- <sup>3</sup> En próximos trabajos nos centraremos en algunos aspectos estilísticos más específicos y su relación con las placas grabadas, hachas ceremoniales y pinturas rupestres.
- <sup>4</sup> Las capas fueron utilizadas cotidianamente por los tehuelches hasta las primeras décadas de 1900, pero se conservó la tradición hasta nuestros días. Esto permitió a Julieta Gómez Otero realizar a partir de 1994 talleres de Rescate y Reinserción de los Mantos de Pieles (Gómez Otero 1996-97), en los que participaron personas pertenecientes a comunidades Tehuelches que hoy habitan en Chubut y Santa Cruz.
- <sup>5</sup> Roberto Macías, en entrevista grabada en video (Caviglia 2002).
- <sup>6</sup> Estas son las palabras utilizadas por Lothrop [1929] 2001.
- <sup>7</sup> *Kóoch* fue quien dio comienzo a la creación llorando copiosamente. De su llanto nació el mar amargo; luego creó al Viento soltando un fuerte suspiro, y después, alzando la mano, rasgó las tinieblas y brotó una chispa luminosa que luego fue *Xáleshen*, el Sol.
- <sup>8</sup> En versiones 54, 55 y 56 el guanaco mataba a la gente
- <sup>9</sup> Brazaletes en la versión de Renzi corregida por Tai:ko. En Molina 1976:159
- <sup>10</sup> Tanto el guanaco, como el ñandú y el cerro son parientes de la Luna, por eso le produce mucho enojo que Elal los venza.
- <sup>11</sup> Estas costumbres funerarias las conocemos para los Aónik'enk durante siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX y varían dependiendo de la jerarquía de la persona.
- <sup>12</sup> Ya a fines de s XIX y XX se utiliza como mortaja una manta o un poncho en reemplazo de las capas de cuero.
- <sup>13</sup> Seguramente para que no muera su esencia y pueda acompañar al difunto en este pasaje.
- <sup>14</sup> Ver Aguerre 2000, especialmente págs 17, 63 a 84, 99 a 101 y 132-133.
- <sup>15</sup> Entrevista realizada por Caviglia 2002, en Río Gallegos, filmada por Manfred Dreizler
- <sup>16</sup> Lllaman 'vena' al tendón corto del lomo del guanaco adulto 'deshilvanado' y sobado, de unos 20 cm de largo.
- <sup>17</sup> Según Dora Manchao de Camusu Aike, en Casamiquela 1988:66.
- <sup>18</sup> Aquí hablamos de un mismo patrón de configuración de diseño por familia pero con distintas combinaciones.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguerre, Ana M.  
2000. *Las Vidas de Pati. En la todería de Río Pinturas y después*. Bs. As. UBA, FFyL.
- Albornoz, Ana María y Estela Mónica Cúneo  
2000. Análisis comparativo de sitios con pictografías en ambientes lacustres boscosos de Patagonia septentrional: Lagos Lácar y Nahuel Huapi (Prov. Neuquén y Río Negro). En Podestá, María Mercedes y María de Hoyos (eds.) *Arte en las Rocas*. Pp163-174. Bs. As. Soc. Arg. Antrop. y Asoc. Am. Inst. Nac. Antrop.
- Aldunate del Solar, Carlos  
1997. Presentación en Mege Rosso, Pedro. *La Imaginación araucana*. Fondo Matta, Santiago de Chile. Mus. Chil. Arte Precolombino. Pág 7.
- Aschero, Carlos  
1984. Antecedentes Arqueológicos de la Cultura Tehuelche. En *Culturas Indígenas de La Patagonia*. 2ª exp Las Culturas de América en la Epoca del descubrimiento. pp33-36 Madrid.
- Barbería, Elsa Mabel  
1996. *Los dueños de la tierra en la Patagonia Austral, 1880-1920*. Bs. As. Edic. UNPA.
- Barthes, Roland  
1999. *La cámara Lúcida. Nota sobre la Fotografía*. Barcelona. Paidós Comunicación.
- Belleli, Cristina; Mariana Carballido; Pablo Fernández y Vivian Scheinsohn  
2001 ms. Lo prometido es deuda. Nueva información arqueológica de la localidad Cholila. (Noroeste Prov.

- Chubut.). Presentado en *Actas XIV Congr. Nac. Arq. Arg.* 13pp.
- Bernal, Irma y Sánchez Proaño Mario  
1988. *Los Tehuelches*. Bs. As. Ed. Búsqueda-Yuchan.
- Bourne, B. F.  
1998. *Cautivo en La Patagonia*. Bs. As. Ed EMECE. 217pp.
- Bórmida M. y Rodolfo Casamiquela  
1958-1959. Etnografía Günuna-Këna. Testimonio del último de los Tehuelches Meridionales. *RUNA IX* (1-2):153-193.
- Bórmida, M. y Alejandra Siffredi  
1969-70. Mitología de los Tehuelches Meridionales. *RUNA XII* (1-2): 199-245.
- Borrero, Luis Alberto  
1976. Apéndice II. Un Enterramiento con ocre y cueros pintados en Ea Brazo Norte (Chile): Análisis Preliminar. Punta Arenas. *An Inst. Pat.*:102-103.
- Boschín, María T. y Ana M. Llamazares  
1992. Arte Rupestre de la Patagonia. Las imágenes de la Continuidad. *Ciencia Hoy* 3(17): 26-36.
- Busquier, Ignacio  
2000. *46° La raíz del Viento* – Camusu Aike. Video.
- Casamiquela, R.M.  
1965. *Rectificaciones y ratificaciones. Hacia una interpretación del panorama etnológico de la Patagonia y área septentrional adyacente*. Bahía Blanca. Cuadernos del Sur, Instituto de Humanidades, Universidad Nacional del Sur.  
1981. *El Arte Rupestre de la Patagonia*. Bs. As. SIRINGA libros. 137 pp.  
1988. *En Pos del Gualicho*. Bs. As. EUDEBA-Fondo edit. Rionegrino.
- Casamiquela, R. M.; O. Mondelo; E. Perea y M. Martinic Berós  
1991. *Del Mito a la realidad. Evolución iconográfica del pueblo Tehuelche Meridional*. Bs. As. Fundación Ameghino. 536 ilustr. 292pp.
- Caviglia, Sergio E.  
1985. *Las Urnas para niños de los Valles Yocavil y Calchaquí. Su interpretación sobre la base de un enfoque gestaltico*. Sem. de Invest. en Arqueología I, a cargo del Dr Pedro Krapovikas. UBA. MS  
1988. *Las Urnas para niños de los valles Santa María y Calchaquí, Argentina. IX Congr. Nac. de Arqueología Argentina*. Bs. As.  
2000. Pehuenches, Puelches y Poyas. Pueblos Originarios Andino Patagónicos. *Pueblos y Fronteras* 1: 4-15. El Bolsón.  
2001. "El Mundo a Través de Uno Mismo"- la Fotografía Etnográfica en Patagonia - *Cuarto Congr. Hist. Social y Política de la Patagonia Argentino-Chilena*. Edición en CD. Trevelin, Chubut, Argentina.  
2002. *Entrevista a Don Roberto Macías*. Grabación en video. Filmación Manfredo Dreizler. Río Gallegos.
- César, Romeo  
1984. La mano y la Máscara. Meditación sobre un motivo del arte rupestre patagónico. Cuadernos Patagónicos. Comodoro Rivadavia. *Univ Nac. Pat. San Juan Bosco*. N°1:50-66.
- Cooper, John M.  
1946. "The Patagonian and Pampean Hunters." In Julian H. Steward, ed., *Handbook of South American Indians*. Vol. 1:127-168: Washington, D.C. Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology.
- Córdoba, Antonio de  
1788. *Relación del Último Viage al Estrecho de Magallanes de la Fragata de S. M. Santa María de la Cabeza en los años 1785 y 1786*. Madrid. Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía.
- Dubois, Philippe  
1999. *El Acto Fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Barcelona. Paidós Comunicación. 191pp.
- Díaz, José Fernández  
1984. Catálogo 2ª exp "Las Culturas de América en la Época del descubrimiento". 137pp. Madrid.
- Echeverría Baleta, M.  
1991. *Kai Ajnun. El milenario arte tehuelche de los guillangos pintados*. Punta Arenas. Offset Don Bosco. 80pp.



- Fernández, Jorge C.  
1997. El Arte Ornamental en la Patagonia. *Bull. Reial Acad. Belles Arts Sant Jordi*. XI:211-268. Barcelona.
- Gavirati, Marcelo  
2001. ¿Un negocio liviano? La importancia del comercio de plumas de avestruz para la Colonia Galesa, la Patagonia y Argentina *Cuarto Congr. Hist. Social y Política de la Patagonia Argentino-Chilena*. Edición en CD. Trevelin, Chubut, Argentina.
- Gómez Otero, Julieta  
1996/1997. Rescate y Reinserción de los Mantos de Pieles (Quillangos) Indígenas de Patagonia en la Provincia del Chubut (Argentina) *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano* 17:69-87.
- Gonzalez, Alberto Rex  
1977. *Arte Precolombino de Argentina*. Bs. As. Filmediciones Valero.
- Gonzalez, Francisco  
1965. *Diario del Viaje que hizo por tierra de Puerto deseado al Río Negro. 1798*. Prólogo y comentarios M. A. Vignati. Bs. As. Acad. Nac. De la Historia. Bs. As. 124 pp + 3 láms.
- Hajduk, Adan  
1981-82. Algunos Antecedentes Arqueológicos de los mapuches en la Argentina. En *Cultura Mapuche en la Argentina*. Pp 7-9. Bs. As. Min. Cult. Educac. *Inst. Nac. Antrop.*
- Hajduk, Adan y Ana María Biset  
1996. El sitio Arqueológico de Caepe Malal I (Cuenca del Río Curi Leuvú, Neuquén) en Gómez Otero edit. *Arqueología Solo Patagonia*, pp 77-87.
- Hatcher, J.B.  
1903. Narrative of the Expeditions. Geography of Southern Patagonia *Reports of the Princenton University to Patagonia, 1896-1899. Vol I*. Stuttgart, 314 pp.
- Jackman, J.  
1976. Apéndice I Examen y tratamiento de cueros provenientes de una tumba tehuelche. *An Inst. Pat* :99-101.
- Jernigan, E. W.  
1986. A Non-Hierarchical Approach to Ceramic Decoration Analysis: A Southwestern example. *American Antiquity*, 51(1):3-20.
- Kohen, Claudia Irene. ms.  
1977. *Cueros Pintados de Patagonia*. Monogr Semin. Arq. UBA.
- Lehmann-Nitsche, Roberto  
1914. Noticias etnológicas sobre los antiguos Patagones, recogidas por la expedición Malaspina en 1789. *Bol. Acad. Nac. Hist. Córdoba*. XX:103-112.
- Lévi-Strauss, Claude  
1968. *La Eficacia Simbólica*. en *Antropología Estructural*. EUDEBA. pp. 168-185. Bs. As.
- Lista, Ramón (1894)  
1998. *Una raza que desaparece "Los indios Tehuelches"*. Buenos Aires, Ed. Confluencia.
- Llaras Samitier  
1950. Primer Ramillete de Fábulas y Sagas de los Antiguos patagones *RUNA* III (1-2) pp:170-199.
- Lothrop, S. K.  
1931. Painted Skin Articles from Patagonia. París. *Bulletin de Musee d'Ethnographie du Trocadero* n 2.  
2001. (1929). Polychrome Guanaco Cloaks from Patagonia. *Contribution of the Museum of American Indian de Nueva York. Heye Foundation* VII (6):3-33. Ushuaia. Zaguier & Urruty Publ.
- Martinic B., Mateo  
1976. Hallazgo y excavación de una tumba Aónikenk en Cerro Johnny (Brazo Norte) Magallanes. Punta Arenas. *An Inst. Pat* :95-98.  
1989-90. Nuevos Antecedentes sobre naipes Patagones. Punta Arenas. *Anales del Instituto de la Patagonia* 19:43-45.  
1995. *Los Aónikenk. Historia y Cultura*. Punta Arenas. Edic. Univ. de Magallanes. 387pp.  
1996. Los Aónikenk (Tehuelches), Cazadores Terrestres De La Patagonia Austral En Jorge Hidalgo L. E y Al. Eds. 1996. *Etnografía. Sociedades Indígenas Contemporáneas Y Su Ideología. Culturas De Chile*. Vol. 2. Cap. VI: 149-165 Santiago de Chile Editorial Andrés Bello.

Martinic B., Mateo y Daniel Quiroz L.

1989-90. El uso ecuestre entre los Aonikenk. Punta Arenas. *Anales del Instituto de la Patagonia* 19:29-42.

Massone M., Mauricio

1979. Panorama Etnohistórico y Arqueológico de la ocupación Tehuelche y Proto-Tehuelche en la Costa del Estrecho de Magallanes. Punta Arenas. *Anales del Instituto de la Patagonia* 10: 63-107.

1981. Arqueología de la región volcánica de Pali-Aike (Patagonia meridional chilena). *Anales del Instituto de la Patagonia* 12: 95-124, Punta Arenas.

1984. Los tehuelches en Magallanes. En *Culturas Indígenas de la Patagonia*. 2º Exp. Ciclo Las cult. de Amer. En la época del descubrimiento. Madrid.

Mege Rosso, Pedro

1997. *La Imaginación araucana*. Fondo Matta, Santiago de Chile. Mus. Chil. Arte Precolombino. 77 pp.

1998. La manta del Libertador: Legado de la expresión textil Mapuche. Santiago de Chile. *Bol. Mus. Chil Arte Precol.* 7:53-65.

Menghin, Osvaldo F.A.

1952. Las pinturas rupestres de la Patagonia. Buenos Aires, *Runa*, V.

1957. Estilos del arte rupestre de la Patagonia. Buenos Aires *Acta Praehistorica*, t. I.

Molina, Manuel J.

1976. *Patagonica. Prehistoria, Tradición y Mitologías*. Roma. Univ. Pat. San Juan Bosco. Com. Riv. 198pp.

Moreno, F. P.

1969. *Viaje a la Patagonia Austral*. Bs. As. Ed. Solar - Hachette. 409 pp + 8 lams.

Musters, George Chaworth

1964. *Vida entre los Patagones. Un año de excursiones por tierras no frecuentadas desde el estrecho de Magallanes hasta el río Negro*. Buenos Aires. Ed. Solar-Hachette. 432 pp + 1 mapa.

Moyano, Carlos María

1948. *El Explorador de la Patagonia*. Bs. As. El Ateneo. 311pp.

Onelli, C.

1930. *Trepando los Andes*. Buenos Aires, Círculo Militar, Bs. As. Biblioteca del Suboficial. 185pp.

Outes, Félix F.

1917. Observaciones etnográficas de Francisco Javier Muñiz. Publícalas con introducción y notas críticas. *Physis* III: 202-215.

Perea, Enrique

1989. *Y Félix Manquel dijo...* Comodoro Rivadavia. Textos Ameghinianos. Bibliot. Fundac. Ameghino. 106 pp.

Pigafetta, A.

1970. *Primer viaje en torno del Globo*. Buenos Aires. Espasa Calpe.

Prieto, Alfredo

1997. Patagonian Painted Cloaks. An Ancient Puzzle. En McEwam et al (eds) *Patagonia*. Cap 10:173-185. Italy. British Museum Press.

Rodríguez Gutiérrez, Marisol

1995. Testimonio y poder de la imagen. En Aguirre Baztán (ed) *ETNOGRAFIA, Metodología Cualitativa en la investigación sociocultural*. Ed Boixareu Univ. Marcombo. Pp 237-247.

Sánchez Labrador, P. José

1936. *Paraguay Católico. Los indios Pampas, Puelches, Patagones*. Buenos Aires.

Schmid, T.

1964. *Misionando por Patagonia Austral 1868-1866. Usos y Costumbres de los Indios Patagones*. Prólogo y comentarios de M. A. Vignati. Buenos Aires. Acad. Nac. de la Hist. Cronistas y viajeros del Río de la Plata, t. I.

Schobinger, Juan

1956. El Arte Rupestre de la Provincia del Neuquén. Mendoza. *Anales de Arq. y Etn.* XII.

Siffredi, Alejandra

1969-70. Hierofanías y Concepciones Mítico Religiosas de los Tehuelches Meridionales. *RUNA* XII (1-2): 247 - 271.

1995. La atenuación de las fronteras entre mito e historia: la expresión del 'contacto' en el ciclo de Elal. *Cuad. Inst. Nac. Antrop. Pens. Lat.* 16:171-190.



Squicciarino, Nicola

1998. *El vestido Habla*. Madrid. Ed. Catedra –signo e imagen- 211pp.

Steward y Farom

Varieties of nomadic Hunters and Gatherers. En: *Native Peoples of South America* pp 397-413.

Tarragó, Myriam Noemí; Sergio Esteban Caviglia; María Mercedes Peralta Sanhuesa y Jorge Sosa

1988. MS. Los Grupos Cerámicos del Poblado de Loma Rica de Shiquimil, Catamarca Argentina. Trabajo presentado en IX Congr. Nac. de Arqueología Argentina. Bs. As.

Topcic, Osvaldo

1998. *Historia de la Provincia de Santa Cruz. Desde el retiro de los hielos Patagónicos hasta el ocaso de los Tehuelches*. Ed. Centro de Estud. Hist. Córdoba.

Viedma, Antonio de

1972. *Descripción de la Costa Meridional del Sur: Llamada Vulgarmente: Patagónica...*, en Pedro de Angelis, Colección de Obras y Documentos, Tomo VIII, Vol B Bs. Aires. Ed. Plus Ultra.

Vignati, Milcíades Alejo

1931. La Armadura de un cacique Patagón. *Notas Prelim. Mus. La Plata*. I: 363-373.

Wilbert, Johannes y Karin Simoneau eds.

1984. *Folk Literature of the Tehuelche Indians*. V.59. 261pp UCLA Latin American Studies.

## ÍNDICE LÁMINAS COLOR

*Lamina I*

- a. Detalle capa Museo de la Patagonia. San Carlos de Bariloche. Dibujo Sergio E. Caviglia.
- b. Detalle capa Museo de la Patagonia. San Carlos de Bariloche. Dibujo Sergio E. Caviglia.
- c. Detalle capa Museo de la Patagonia. San Carlos de Bariloche. Dibujo Sergio E. Caviglia.
- d. Detalles fragmento capa Museo de la Patagonia. San Carlos de Bariloche. Dibujo Sergio E. Caviglia.
- e. Detalle capa Museo de la Patagonia. San Carlos de Bariloche. Dibujo Sergio E. Caviglia.

*Lamina II*

- f. Detalle capa Colección Mario Echeverría Baleta, Río Gallegos. Dibujo Sergio E. Caviglia. (R)\*
- g. Detalle capa Colección Guillermo Halliday, Santa Cruz. Dibujo Laura Lorenzi y Sergio E. Caviglia basado en Martinic 1995: Foto Color n° 81 pág. 337.
- h. Detalle capa Museo Reg. Prov. Padre Manuel J. Molina, Río Gallegos N° 5002 (faltan partes). Dibujo Sergio E. Caviglia. (R)\*
- i. Detalle capa Colección Guillermo Halliday, Santa Cruz. Dibujo Laura Lorenzi y Sergio E. Caviglia basado en Martinic 1995: Foto Color n° 82 pág. 337.
- j. Detalle capa Colección Guillermo Halliday, Santa Cruz. Dibujo Laura Lorenzi y Sergio E. Caviglia basado en Martinic 1995: Foto Color n° 83 pág. 338.
- k. Detalle capa Colección William Jamienson que pasa a Enrique Guillermo Jamienson, Moy Aike Grande, Santa Cruz. Dibujo Laura Lorenzi y Sergio E. Caviglia basado en Fotografías de Mario Echeverría Baleta.
- l. Detalles capa (solo se han pintado partes, está sin terminar) Museo Jorge H. Gerhold, Ing. Jacobacci. (faltan partes). Dibujo Sergio E. Caviglia.

*Lamina III*

- m. Detalle capa del Museo Für Völkerkunde de Berlín. Santa Cruz. Dibujo Laura Lorenzi y Sergio E. Caviglia basado en Martinic 1995: Foto Color n° 79 pág. 334.
- n. Detalle capa del Museo Für Völkerkunde de Berlín. Santa Cruz. Dibujo Sergio E. Caviglia basado en Martinic 1995: Foto color 56 a y b pág. 251.
- ñ. Detalle capa Colección Guillermo Halliday, Santa Cruz. Dibujo Laura Lorenzi y Sergio E. Caviglia basado en Fotografía de Mario Echeverría Baleta.
- o. Detalle capa Colección Guillermo Halliday, Santa Cruz. Dibujo Laura Lorenzi y Sergio E. Caviglia basado en Martinic 1995: Foto Color n° 84 pág. 338.
- p. Detalle Capa N° 13/9766, Museum Of American Indian, Heye Found. (actualmente en el Smithsonian). Río Gallegos. Lám. Color LXVI. Lothrop 1929.
- q. Detalle Capa N° 13/9768, Museum Of American Indian, Heye Found. (actualmente en el Smithsonian). Río Gallegos. Lám. Color LXV. Lothrop 1929.
- r. Detalle capa 13/9769: Museum Of American Indian, Heye Found. (actualmente en el Smithsonian). Río Gallegos. Reconstrucción del Patrón de configuración de diseño de la misma capa. Dibujo Sergio E. Caviglia basado en Lothrop fig 6, 7 y 8, 2002 (1929).
- s. Detalle capa N°13/9767: Museum Of American Indian, Heye Found. (actualmente en el Smithsonian). Río Gallegos. Dibujo Sergio E. Caviglia. Reconstrucción esquemática basada en fig 9 d, e y f .Lothrop 2002 (1929).
- t. Detalle capa Capa 13/9770: Museum Of American Indian, Heye Found. (actualmente en el Smithsonian). Río Gallegos. Dibujo Sergio E. Caviglia. Reconstrucción esquemática basada en fig 9 a, b y c.Lothrop 2002 (1929).

*Lamina IV*

- u. Detalle capa Museo de la Patagonia. San Carlos de Bariloche. Dibujo Sergio E. Caviglia.
  - v. Capa del Museo Für Völkerkunde de Berlín. Dibujo Laura Lorenzi y Sergio E. Caviglia basado en Martinic 1995: Fotos Color n°58, pág. 255 y n° 80 pág. 334.
  - w. Detalle capa Museo Etnográfico, FFyL, UBA, Bs. As.
  - x-y. Capa de cuero de ovino. Museo Etnográfico, FFyL, UBA, Bs. As. N° 24.000. Dibujo Sergio E. Caviglia basado en Díaz, 1984: fig. 50 (2 láms color).
  - z. Capa de cuero de vacuno. Colecc. Sr. Bedrich Magas, Punta Arenas. Dibujo Sergio E. Caviglia basado en Martinic 1995: Fotos Color n°57 a y b, pág. 252 y Fig Color n° 75 pág. 312.
- Fotografía de capa montada en maniquí. Museo de la Patagonia. San Carlos de Bariloche. Foto Sergio E. Caviglia.

(R): reconstrucción. Cuando para el dibujo se utilizaron partes simétricas para completarlo.