

# Reflejo de una empatía temporal: kai ajnun, capa pintada por las mujeres tehuelches

Laura Pomerantz<sup>1</sup>

## Resumen

Entre botones, agujas y carretes de hilos, bordado, costura y tejido, asoma la sutil y transgresora obra de Viviana Debicki, de compromiso social y político, entre violencia de género y memoria, alimentación e infancia, la mujer y su entorno. Materia prima que, al aludir históricamente a un segmento relegado de la población, transmite gestos elocuentes, de situaciones cotidianas que se develan ante el público.

Debicki se acerca a los pueblos originarios de la Patagonia asentados entre el Río Negro y el Estrecho de Magallanes, los Gününa Küna y los Aónik'enk a través de la labor de sus mujeres, quienes confeccionaban y pintaban pieles de animales, tras una gran destreza técnica y elevada creatividad, colmadas de motivos, eco de su cosmovisión. La obra contemporánea se alza frente al *Manto tehuelche* de la *Sala de Etnografía* del Museo de La Plata.

La intervención artística nos remonta a los parámetros fundacionales del Museo de Ciencias Naturales (1884), cuyos estudios *antropo-etnográficos* cubrirían las *necesidades* de identidad nacional y progreso, imperantes entre las elites dirigentes, enmarcadas en los conceptos de civilización, razón y ciencia. Parámetros que justificarían violaciones de lesa humanidad: encerrarlos en los sótanos del museo, investigarlos como inferiores, desconocidos y temidos, hasta exponerlos en vida, e incluso, luego de su deceso.

---

<sup>1</sup> Doctorado, con mención honorífica, Historia del Arte, UNAM (México): *Grietas de una memoria: Arte y Holocausto*, 2010; *Magister*, con mención honorífica, Historia del Arte, UNAM, *Orígenes ideológicos y formales de la Trinidad Revolucionaria. Su inserción en la gráfica y en el Muralismo Mexicano*, 1996; Licenciatura, mención honorífica, en Historia del Arte, Universidad Hebrea de Jerusalén; Licenciatura en Literatura Hispanoamericana, Universidad Hebrea de Jerusalén, Israel, ambas concluidas en 1987. - [laura.pomerantz@gmail.com](mailto:laura.pomerantz@gmail.com)

# Reflejo de una empatía temporal: kai ajnun, capa pintada por las mujeres tehuelches

A Daniel Huircapan <sup>2</sup>

## I

Entre botones, agujas y carretes de hilos, bordado, costura y tejido, se asoma la sutil y transgresora obra de Viviana Debicki, colmada de compromiso social y tintes políticos, al oscilar entre violencia de género y memoria, alimentación e infancia, la mujer y su entorno. Materia prima que, dirigida históricamente a un amplio sector relegado de la población, el femenino, adquiere un giro a través de una diversidad de gestos, cual guiños envueltos en un aura performática donde la acción de situaciones cotidianas se eleva ante el público.

Al haber investigado lo que consideraba “... ciertas formas de sublimación de las pulsiones estéticas de muchas generaciones de mujeres que no se animaban a tomar un pincel, sino que cosían ropa para toda la familia o cocinaban tortas para los cumpleaños, [la artista iría planteándose] los roles de coser y cocer. Muchos talentos artísticos se diluían en aquellas pulsiones estéticas de lo cotidiano, sobre todo con la tajante división que había entre lo público y lo privado. Eran pocas las mujeres que se animaban a aparecer en escena.”<sup>3</sup>

Hoy su obra cobra mayor vigencia, adquiere la cualidad de eslabón de un proceso que se intensifica en vía de apertura, de menor negación manifiesta hacia el ser femenino, cuyo quehacer cotidiano se ha ido desplazando de los márgenes para ubicarse en la mira.

---

<sup>2</sup> Referente del Pueblo Günün a künä, INAI, 2021

<sup>3</sup> Entrevista a la artista, 1 de abril de 2018.

Férrea a sus convicciones de reivindicación de los derechos básicos de la mujer, Debicki ha mantenido los mismos medios y técnicas de producción artística utilizados en la década de los '80 del siglo pasado, que, aunque cuestionados en aquel entonces, aceptados hoy. En tal proceso elige marcos de acción desde donde traduce en lenguaje visual situaciones primarias, que por *naturalizadas*, negadas; escoge asimismo los lugares de exposición, modos de circulación y difusión de la obra, emplazándola en espacios públicos no convencionales, compartidos con otros artistas, como hospitales, universidades, centros culturales, sorprendiendo al espectador quien se topa con piezas que le imprimen ciertos efectos a aquellos lugares inesperados.

Con *Reflejo de una empatía atemporal* Debicki se acerca a los pueblos originarios de la Patagonia asentados entre el río Negro y el Estrecho de Magallanes, los Aónik'enk (meridionales o del sur) y los Gününa Kūna (septentrionales o del norte). Puntualmente, a la labor de sus mujeres, quienes confeccionaban y pintaban pieles de animales, tras una gran destreza técnica y elevada creatividad, con motivos que se desprenden de su cosmovisión. La obra contemporánea se alza frente al denominado *Manto tehuelche* de la *Sala de Etnografía*, conocido también como quillango, aunque en la lengua originaria Aóni-kénk se dice *kai-capá*, y *ajnun*-pintada. (Moreno, 1969: 352)



Manto tehuelche, Catálogo de Lehmann Nitsche: MLP número 15.897, medidas 190 x 170 cm. Procedencia Chubut. Cuero de caballo

## II

Antes de adentrarnos en los significados del objeto expuesto como pieza de museo y a su eco desde el arte contemporáneo, ofreceremos un breve marco contextual sobre el pueblo autodenominado *chonque*, *gente* en castellano, a la que también pertenecían los selk'nam y los pampa. La denominación más frecuente, tehuelche, proviene del mapudungun, cuyo significado en *gününa kününa* es bellaco, modo despectivo por su connotación de bajo, ruin, vago, traducido también como *gente arisca y bravía* o *gente de la tierra estéril*.

Si bien resulta difícil encontrar un consenso acerca de sus orígenes así como del proceso de poblamiento, y geografía de una época con conceptos de fronteras muy lejanos a los nuestros, los estudios se han llevado a cabo tanto del lado chileno como argentino.

Descendientes de los cazadores del Período Paleoindio (ca.13.000-9.000 antes del presente), habitan la Patagonia desde el Río Santa Cruz hasta el Estrecho de Magallanes, llegando al Océano Atlántico. Se dividen básicamente en dos grupos, la gente del norte: *gününak'enk* (o *gününa kününa*), al norte del Río Chubut, y los aónik'enk al sur, relacionándose a su vez "...con otros pueblos como los pehuenches y los manzaneros en el noroeste (Neuquenia) y con un conjunto de otras etnias cazadoras que habitaban el sur de Cuyo y el centro y noreste de las pampas de Buenos Aires." (Martinic, 2013:6) Las fuentes investigadas llegan a los 4500 años antes del presente, cuando de acuerdo a sitios arqueológicos y a patrones similares de la época de los viajeros europeos, los grupos nómadas pedestres viven de la caza, de la recolección de vegetales, frutos silvestres y molusco, usan arcos, flechas y boleadoras. Con la llegada de los conquistadores, básicamente de Hernando de Magallanes en 1520 y la posterior expedición de Elcano, se sucede la adopción del caballo, facilitando el traslado así como las conexiones entre la diversidad de etnias. Varias son las fuentes de cronistas y viajeros que dejan testimonios sobre sus incursiones en la zona a partir del siglo XVI, desde los de Antonio Pigafetta quien partiera con Magallanes (1520), las de Juan Ladrillero (1558) al navegar a ambos

sentidos del Estrecho de Magallanes; las de Jorge Barne (1752) y de Francisco González (1789) hacia el XVIII. En el siglo XIX se suscitan exploraciones de tinte *científico*, tanto desde Europa como desde el incipiente gobierno argentino, último que no solo introduce ganado ovino a la Patagonia (1876) provocando la disminución de guanacos, sino que da inicio a una devastadora apropiación de tierras, tras concesiones a colonos blancos (1878), y la posterior penetración al sector meridional (1884-1885), perdiendo los originarios, enormes extensiones de ganadería y recursos naturales. Las injusticias no sólo van en aumento, sino que, en aquellas postrimerías del siglo XIX, no sólo encuentra a varios originarios hacinados en los sótanos del Museo de Ciencias de La Plata cual réplica de las investigaciones biologicistas, sino enviados a las exposiciones antropozoológicas europeas, participando *competitivamente* en la Exposición de Destreza de Saint Louis, Missouri, (1905), humillándolos tras la patética consigna del “... mérito atlético de diferentes razas.” (Delsahutr, 2011: p. 809)

### III Kai ajnun, capa, manto pintado o quillango (Gómez Otero et al., 1996-1997:71)

“Cada cosmovisión contiene símbolos, conceptos y estructuras abstractas que son la base unificadora de los diferentes sistemas simbólicos y que son el enlace que permite la congruencia entre ellos. Son nociones primordiales que se encuentran en todos aunque no siempre a primera vista. La cosmovisión permea toda la actividad humana, sea esta productiva o reflexiva, sin que estemos conscientes de ello...” (Restrepo, 2012:34)

Sumidos entre las grietas de las estepas, llanuras y planicies de aquel vastísimo territorio, de refugios rocosos en épocas de lucha por la sobrevivencia, adaptación de

entornos y estaciones del año, tras una vegetación y fauna que dictaría aquella vida de desplazamientos, los pueblos de la Patagonia se organizaron de acuerdo a las temporadas de caza, sobre todo del guanaco y el *choique* pampeano (ñandú), cuyos movimientos guiarían su ciclo anual. Las entradas y salidas de los ríos de sus cauces acortarían los caminos, fungiendo asimismo de mojones delimitadores de sus espacios. La fusión intrínseca con la naturaleza, acentuada por el conocimiento de la bóveda celeste y las fases de la luna, se traduciría en los mantos pintados, en las pictografías y en las pinturas rupestres, pudiendo fungir también, "...como marcadores territoriales, expresar formas de organización social y parentesco, o ser símbolos de determinados segmentos de la población..." (Madrid et al., 2000:46)

Sobre esta base de devenir cotidiano se localiza el patrón de asentamiento, tanto para la larga temporada de invierno como la de verano, más corta. Los campamentos constaban de un toldo –kau- y una estructura de madera cubierta con capas de cuero impermeabilizadas, en principio de guanacos y luego de caballos. En el toldo llegaban a vivir de ocho a diez personas, vale decir que no sólo moraba la familia nuclear sino también la cercana. Las habitaciones estaban en el fondo, con las mujeres solteras en la parte central, cerca del fuego, mientras los jóvenes, niños y perros, alrededor.

De una variedad de dibujos geométricos, colores, ritmos y movimiento en su parte externa, y con el pelaje hacia adentro para una mayor protección, los kai (capas) ajnun (pintadas), cuentan con múltiples funciones: desde vestimenta y uso personal, elaboración de abrigo, bolsas y almohadones, entre otros enseres domésticos, hasta el armado de los toldos con sus respectivas divisiones, monturas, y finalidades mortuorias. (Echeverría Baleta, 1991: 5) Las mujeres, conocidas como caperas, se reúnen para confeccionar el manto de trece cueros del mamífero de la familia de los camélidos, el wanaku-guanaco, de preferencia de la cría o chulengo, de no más de diez días. (Baleta, 1991:16) El proceso de elaboración, (explicado detalladamente por el viajero inglés George Chaworth Musters, quien conviviera con la etnia en su recorrido por la Patagonia, 1869), se abre con el secado de las pieles y su modo de ablandarlas, mientras que el ensamblado lo realizan "...entre cuatro o seis mujeres armadas de las correspondientes agujas y hebras

de hilo, que consisten en punzones hechos de clavos aguzados y de tendones secos extraídos del lomo del guanaco adulto.” (Muster, 1964:246-247)

El cuero se humedece al momento de ser pintado con motivos relacionados a la Vía Láctea, cuerpos celestes y constelaciones que en ocasiones se traducen por medio de figuras de animales. Asimismo se representan las estaciones del año y el mundo vegetal con fondos cuadrículado de diferentes tamaños y formas geométricas, en posiciones planeadas, organizados por colores: ocre, rojo y blanco básicamente en Santa Cruz, aunque también azul, verde, amarillo y negro. (Bórmida et al., 1959: 171) Este riquísimo vocabulario reproduce la visión del mundo del pueblo, del universo que los rodea así como su propia ubicación e interacción con el mismo. Marca un pilar inherente de sus saberes, basado en la relación inseparable entre vida terrestre y celeste. Comprender algunos de ellos, implica adentrarnos en su riqueza simbólica, con el fin de acercar las brechas existentes.

Entre los autores que se aproximan a nuestro objeto de estudio, tres nos ofrecen miradas iconográficas sobre las capas pintadas. Rodolfo Casamiquela (Ingeniero Jacobacci, Río Negro, 1932 - 2008) recopila el conocimiento de los *gününa-küna* a través de la tradición oral, por medio de entrevistas que les hiciera a los ancianos de la Región Pampeana. Relaciona el arte rupestre de las manos pintadas en Santa Cruz y en Chubut con los *tehuelches*, haciendo hincapié en los procesos de largo contacto e intercambio cultural entre la diversidad de pueblos. Mario Echeverría Baleta (El Calafate, Santa Cruz), dibujante técnico y topógrafo, investigador y escritor, reproduce los rasgos recurrentes de los cueros pintados basándose tanto en la tradición oral como en los mitos y leyendas, los asocia también con las pinturas rupestres así como los identifica con linajes familiares. El antropólogo y fotógrafo Sergio E. Caviglia (Río Gallegos, 1956) toma en cuenta la información de los cronistas, la analiza en el marco de la vida cotidiana, desde su cosmovisión y mitos, al mismo tiempo que se acerca al mundo *chonque* desde la etnofotografía.

Acerquémonos a la importancia del guanaco.

Compañero y guía de los constantes desplazamientos geográfico-climáticos, parte de la mitología del pueblo, de la etapa previa a la creación humana, adquiere cualidades espirituales. Vive en el paraíso, "... donde también abundan los ñandúes y otros animales, "...que conviven con los cazadores en aquel corral de...estrellas, el cielo, denominado en lengua nativa karrontken. Elal, el dios creador del pueblo tehuelche es llevado "a guanaco" hacia la morada del Sol (Xáleshen) y de la Luna (Kéenyenkón), así como protegido por su piel utilizada como capa cuando es puesto a prueba antes de tomar por esposa a la hija de los astros Pet'n." (Colombres, 2012: 80-81) En una de las pruebas Elal debe matar un guanaco macho para llevarle a la Luna su piel, con el fin de que confeccione una bolsa para guardar la lezna, herramienta para perforar cuero o madera.

Veamos una de las representaciones del *nau* en aónik'enk, realizada de modo esquemático a través de su cabeza *ke* formada de rombos rojos, azules, verdes y blancos, organizados en filas verticales, los que hacen alusión a su perfil. (Echeverría Baleta, 1991:58-59)

El investigador Mario Echeverría Baleta es quien realiza los diseños para entender la lectura de del cosmos elaborada por las mujeres en las capas pintadas. De modo didáctico y esquemático explica la simbología de cada motivo a través del vocablo en lengua originaria, cuya traducción al castellano nos ayuda a discernir el elemento transcrito, al que agrega una explicación: un carancho -karrukeuek- visto de perfil, en posición de vuelo o bien parado en la tierra o agachado comiendo algo; el rastro del ñandú en el cielo, basado en La Leyenda del Choike cuenta como el animal al escaparse del cazador que lo amenazaba con una boleadora, atravesó el arcoíris dejando su huella en el cielo-choiols; rastro que equivale a las cuatro estrellas que conforman la Constelación de la Cruz del Sur. (Echeverría Baleta, 1991: 42 y 46-49)

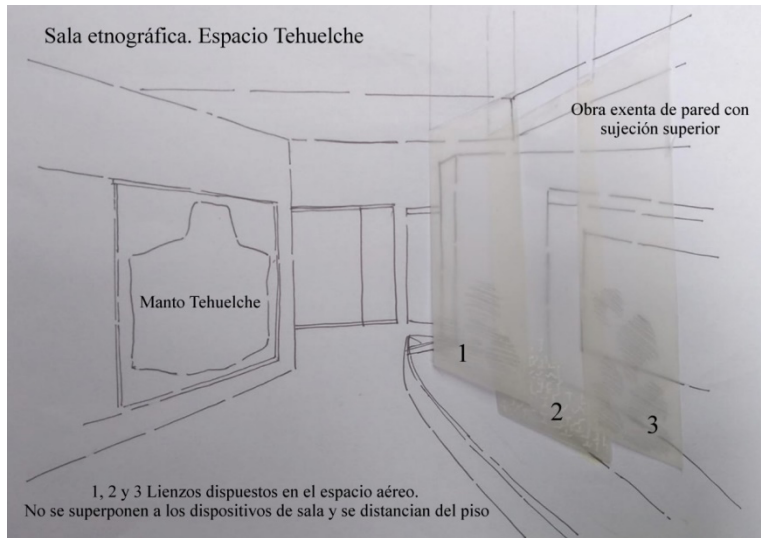
La constelación que guía el ciclo agrícola y marca el comienzo del año, el 21 de junio, se conoce en quechua como chakana entre los pueblos originarios del hemisferio



sur, los que a pesar de su diversidad étnica cuentan con saberes comunes en su modo de ver e interpretar el mundo. Hablamos de una mirada holística, de “... integralidad total y absoluta con plantas, bosques, animales, territorios, minerales, ríos, lagos, montañas, espacios celestiales y entornos estelares, que origina una integridad comunitaria...” (Milla Villena, 2008: 14)

#### **IV Piel intervenida**

Dentro de este ámbito de costumbres y quehacer cotidiano, los cueros pintados que realizaron las mujeres *aónik'enk*, son revisitados por Viviana Debicki, quien, como parte de su núcleo temático recurrente, suma la labor femenina de la etnia meridional *austral* ancestral. Su propuesta de intervención desde el boceto consiste en una estructura de tres paños de tela semitranslúcida, impresos con fotografías blanco/negro y sepia por el sistema de sublimado, bordados con hilos de tonalidades neutras en algunos sectores. Se trata de un dispositivo liviano y fluido, sutilmente ubicado en el espacio aéreo por medio de finas varillas en la parte superior de las telas y sujetas con hilo de nylon transparente a las estructuras del techo. Sin llegar a tocar el piso en sus bordes inferiores, las telas levemente yuxtapuestas, dan lugar a un efecto de transparencias y al juego de formas entre las imágenes estampadas y los signos bordados en ellas. De tal modo que, entre capas veladas y tiempos disímiles, la instalación se materializa a través del voile, liviano y de algodón, permitiéndole a las fotografías se asomen a la superficie y se perciban a través de la luz. Imágenes impresas de mujeres *aóni'kenk* que le otorgarán cuerpo al conjunto artístico, y aunque difuminadas, con un halo de intimidad.



Viviana Debicki, Boceto

Es en esta intimidad empática cuando nos acercamos al mundo femenino ancestral, y sin embargo, no logramos aprehenderlo, nos dista su cualidad fantasmagórica. Aun así, la instalación táctil invita a la audiencia a interactuar con ella, así como ofrece un movimiento tal que si filmáramos la acción, obtendríamos una nueva obra de carácter performático.

Las telas delgadas y sutiles con las fotografías impresas podrían percibirse como capas cutáneas a flor de piel: veladas y reveladas, develando así aquel amplio sector de la sociedad relegada hace siglos. Fotografías que conllevan la memoria de aquella superficie cutánea desgarrada, a la que a su vez se procura reconstruir: sin memoria no hay piel; y sin piel agrietada, no hay memoria. Estos recuerdos, pertenecientes a una epidermis identitaria, no han cesado de ser interferidos e intervenidos por manos humanas, siendo vulnerados y violentados. La textura, asimismo, encarna el cuero del animal imbuido de la inmensa riqueza de símbolos, conceptos y estructuras de pensamiento de los pueblos Aónik'enk y los Gününa Kūna. Quillango, registro material, visual e iconográfico de su pensar y actuar, de su interacción con el cosmos y con la tierra en tanto respeto y fusión con ambos rectores inherentes de su devenir. Registro desde la labor creativa y práctica de las mujeres en su relación con la comunidad y vida al interior y exterior de los toldos,

en tanto percepción de un tiempo cíclico y en comunión con todo ámbito. Cuero expuesto en un museo cual objeto de un pasado, y sin embargo, con visos de recuperar su presente.

## Bibliografía

- .- Casamiquela, Rodolfo (1988) *En pos del gualicho*, (Viedma: Fondo Editorial Rionegrino)
- .-Casamiquela Rodolfo (1965) *Rectificaciones y ratificaciones hacia una interpretación definitiva del panorama etnológico de la Patagonia y área septentrional adyacente* (Bahía Blanca: *Cuadernos del Sur*)
- .- Colombres Adolfo, (2012) *Seres mitológicos argentinos* (Buenos Aires: Editorial Colihue)
- .- Echeverría Baleta, Mario (1991) *Kai Ajunun, El milenar arte tehuelche de los quillangos pintados* (Punta Arenas: Ediciones de Autor)
- .- Escalada, Federico, (1949) *El Complejo Tehuelche* (Buenos Aires: Estudios de Etnografía Patagónica, Instituto Superior de Estudios Patagónicos, Editorial Imprenta Coni)
- .- Lothrop, S. K. (1929) *Polychrome guanaco cloaks of Patagonia* (New York: Museum of the American Indian Heye Foundation)
- .- Magrassi, Guillermo (2010) *Los aborígenes de la Argentina, Ensayo socio-histórico-cultural* (Buenos Aires: Galerna)
- .- Martinic, M. (1995) *Los aonikenk. Historia y Cultura* (Santiago: Universidad de Magallanes)
- .- Martínez Sarasola, Carlos (1992) *Nuestros paisanos los indios, Vida, historia y destino de las comunidades indígenas en Argentina* (Buenos Aires: Del Nuevo Extremo)
- .- Moreno, Francisco (1969) *Viaje a la Patagonia Austral* (Buenos Aires: Solar-Hachette)
- .- Milla Villena, Carlos (2008) *Génesis de la cultura andina* (Lima: Fondo Editorial C.A.P.)
- .- Musters, George Ch. (1964). *Vida entre los patagones* (Buenos Aires, Solar/Hachette)
- .- Rex González, Alberto (1977) *Arte Precolombino de la Argentina* (Buenos Aires: Filmediciones Valero)

### Artículos de revistas

- .- Bórmida Marcelo et al. 1959 “Etnografía gūnūna-kēna, Testimonio del último de los tehuelches septentrionales”, en *RUNA*, (Buenos Aires) Vol.9, Núm. 1-2
- .- Butto Ana et al. 2015 “Kau. Los toldos tehuelches en los dibujos, grabados y fotografías de viajeros por la Patagonia (Argentina y Chile)”, en *Artelogie*, (Buenos Aires) Vol.7

- .- Caviglia Sergio 2002 “El arte de las mujeres aónik’enk y gñüna küna –kay guaj’enk o kay gütrruj (las capas pintadas), en *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* (La Plata) Tomo 27
- .- Delsahutr, Fabrice 2011 “Los juegos antropológicos de Saint Louis” en *Rev. Bras. Ciênc. Esporte*, (Florianópolis), V. 33, n. 4
- .- García Pedro Andrés et al. 1996 “Rescate y reinserción de los mantos de pieles (quillangos) indígenas de la Patagonia en la provincia del Chubut” (Buenos Aires) en *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano* Vol.17
- .- Martinic Mateo 2013 “Los Aónikenk ¿Epítome del buen salvaje?, (Punta Arenas) *Magallania* Vol. 41 N°1
- .- Restrepo, Arcila 2012 “Cosmovisión, pensamiento y cultura” (Medellín) en *Revista Universidad EAFIT*, V.34 N°111
- .- Madrid Patricia et al. 2000 “Pinturas rupestres y estructuras de piedra en las Sierras de Curicó (extremo noroccidental de Tandilia, Región Pampeana), (Olavarría) en *Intersecciones antropológicas*, ene./dic.