

El cuerpo como expresión de paisaje cultural

- Estudio sobre la incidencia del contexto territorial en el uso de la pintura corporal por el pueblo originario Selk'nam
-
-

Javiera Paz Fuentes Villalobos

Tesis para optar al Título Profesional de Diseñadora mención Industrial y Servicios

Profesora guía: Paola De La Sotta Lazzerini

Santiago de Chile, 2024

Dedicatoria

A ustedes, un pueblo vivo.

Agradecimientos

A mi pareja, por su apoyo incondicional.

A mis abuelos y a mi madre, porque sin ellos no estaría donde me encuentro ahora.

A las profesoras Ana Tapia y Paula Calderón, y al profesor Luis Bahamondes, por enseñarme sobre la importancia de la empatía.

Al profesor Claudio Millacura, y sus ayudantes Javiera y Camila Marambio, por enseñarme sobre la importancia del respeto.

Y a la profesora Paola De La Sotta, por compartirme sus conocimientos y brindarme su guía.

Resumen

Para el pueblo originario Selk'nam, Tierra del Fuego, su entorno natural, y sus repertorios culturales, son componentes fundamentales de su identidad cultural. Puesto a que, esta se define a partir del vinculo que poseen con la naturaleza. Dentro de sus repertorios culturales se encuentra la pintura corporal, la cual emplea el cuerpo como un medio para la expresión, saciando su necesidad natural de autoreconocimiento e interpretación.

Si bien, diversas fuentes aseveran que la pintura corporal es uno de sus sustentos de distinción respecto a los otros. No se afirma que aparte de manifestar su identidad cultural en sí, pueda expresar su paisaje cultural. De modo que, la presente investigación propone observar y analizar la pintura corporal del pueblo originario Selk'nam, a través de un estudio iconológico. Con la finalidad de identificar el uso de referentes naturales que aludan al territorio fueguino, y presenten una atribución simbólica numinosa. Poniendo en valor a dicho pueblo originario, y su conexión sagrada con su contexto territorial.

Palabras claves: Pueblo originario Selk'nam, pintura corporal, paisaje cultural.

Abstract

For the Selk'nam indigenous people, Tierra del Fuego, its natural environment, and its cultural repertoires, are fundamental components of their cultural identity. Since, this is defined from the link they have with nature. Within their cultural repertoires is body painting, which uses the body as a means of expression, satisfying its natural need for self-recognition and interpretation.

Although, various sources assert that body painting is one of their means of distinction from others. It is not stated that aside from manifesting the cultural identity in itself, it can express its cultural landscape. So, this research proposes to observe and analyze the body painting of the Selk'nam native people, through an iconological study. With the purpose of identifying the use of natural references that allude to the Fuegian territory, and present a numinous symbolic attribution. Valuing said indigenous people, and their sacred connection with their territorial context.

Keywords: Selk'nam indigenous people, body painting, cultural landscape.



Índice



Capítulo I: Introducción **10**

- 1. Planteamiento de la investigación 13
- 2. Metodología 15
- 3. Límites y alcances 19

Capítulo II: Conceptos claves **20**

- 1. ¿Qué se entiende por identidad cultural? 21
 - 1.1. Cultura 21
 - 1.2. Identidad 22
 - 1.3. Identidad cultural 24
- 2. ¿Qué se entiende por paisaje cultural? 25
 - 2.1. Territorio 25
 - 2.2. Identidad cultural y territorio 26
 - 2.3. Paisaje 26
 - 2.3.1. Paisaje natural 27
 - 2.4. Paisaje cultural 27
 - 2.4.1. Paisaje cultural desde una mirada originaria 28





Capítulo III: El pueblo Selk'nam 30

1. Historia	31
1.1. ¿Quiénes son?	31
1.2. Colonización y genocidio	32
1.3. Actualidad	34
2. Identidad cultural	36
2.1. Lengua	36
2.2. Modo de vida	36
2.3. Organización social	39
2.4. Cosmovisión	41
2.5. Ritos	43
2.5.1. Cacería	43
2.5.2. Chamánicos	44
2.5.3. Hain –Iniciación masculina–	44
2.5.4. Iniciación femenina	47
3. Paisaje cultural	48
3.1. Características geográficas	49
3.2. Flora y fauna	51
3.3. Paisaje cultural fueguino	52



Capítulo IV: Expresión por medio del cuerpo 54

1. El cuerpo y la ornamentación	55
2. Antropometría Selk'nam	57
2.1. Estatura	60
2.2. Cabeza	61
2.3. Rostro	62
2.3.1. Nariz externa	62
2.3.2. Zona ocular	63
2.3.3. Zona bucal	65
2.3.4. Oídos externos	65
2.4. Tronco	66
2.5. Miembros superiores e inferiores	66
3. Pintura corporal Selk'nam	68
3.1. Color	70
3.1.1. Ákel –Rojo–	70
3.1.2. Blanco	71
3.1.3. Háuk sa'a –Negro–	71
3.2. Sustancias colorantes y sus procesamientos	72
3.3. Técnicas	73





3.4. Elementos gráficos	74
3.4.1. El punto	75
3.4.2. La línea	76
3.4.2.1. La línea imaginaria	76
3.4.2.2. La línea en sí	76
3.4.2.3. Horizontal y vertical	76
4. Eliminación de la práctica	77



Capítulo V: Estudio iconológico	81
1. Introducción	82
1.1. Codificación y bajada del código	83
1.2. Información general	84
1.3. Documentación fotográfica	84
1.4. Desglose de descripción	84
1.5. Observaciones de referente natural	84
1.6. Proporción corporal abarcada	84
2. Pinturas corporales cotidianas	86
2.1. PCCE01	87
2.2. PCCD01	88
2.3. PCCP01	89
3. Pinturas corporales de ocasiones especiales	90
3.1. PCOC01	91
3.2. PCOREN01	92
3.3. PCOREC01	93
3.4. PCOREC02	94
3.5. PCOIM01	95
3.6. PCOIM02	96
3.7. PCOIM03	97
3.8. PCOIM04	98
3.9. PCOIM05	99
3.10. PCOIM06	100
3.11. PCOIM07	101





3.12. PCOIM08	102
3.13. PCOIM09	103
3.14. PCOIM10	104
3.15. PCOIF01	105
4. Observaciones	106



Capítulo VI: Apreciaciones finales 109

1. Conclusiones	110
-----------------	-----

Capítulo VII: Bibliografía 114

1. Contenido	115
2. Figuras	120



Capítulo I

Introducción

El ser humano, al igual que todo ser vivo, forma parte de la naturaleza. Sin embargo, gracias a su capacidad de observación y comprensión, se relaciona con los diversos elementos que la componen, y la transforma de manera que esta le sea idónea (Rodríguez y Quintanilla, 2019). De modo que, a lo largo de la historia, ha ido desarrollando una serie de repertorios en función de mejorar su vida tanto práctica como espiritualmente, visualizando el vínculo que genera con su respectivo entorno mineral, vegetal y animal, otorgándole un sentido de pertenencia e identidad, vale decir, una identidad cultural (Sepúlveda, 2003). Por tanto, la identidad cultural caracteriza una región o zona del mundo específica, y refleja las diferencias dinámicas de un pueblo respecto a otro (Fernández y Fernández, 2012).

En el caso del pueblo originario Selk'nam, Tierra del Fuego, su entorno natural y sus repertorios culturales son inseparables. Debido a que, su identidad cultural se define a partir de la relación que poseen con la naturaleza y lo sagrado, caracterizando sus ciclos de producción, distribución y consumo que, tanto en ámbitos cotidianos como sagrados, gozan de un polo material y un valor simbólico (Velasco, 2007).

Dentro de sus repertorios de carácter cultural se encuentra la pintura corporal, la cual refiere a su sistema cultural originario en el que como conjunto interactúan formas materiales, espirituales, sociales, políticas y lingüísticas, que componen su sustento de etnoideología y noción de diferencia –identidad– (Velasco, 2007). En donde, con la finalidad de saciar su necesidad de autoreconocimiento e interpretación, emplean el cuerpo como un medio para la expresión (Casali, 2020), transformando su contexto territorial en la sumatoria entre la naturaleza circundante y su cultura (Walter, 2011).

Si bien, diversas fuentes bibliográficas académicas aseveran que la pintura corporal Selk'nam efectivamente son una expresión que refleja su identidad cultural como pueblo originario. Puesto a que, como se menciona anteriormente, es uno de sus repertorios que componen su sustento de distinción respecto a los otros. No se afirma que pueda existir la posibilidad de que aparte de manifestar su identidad cultural como tal, pueda expresar su respectivo paisaje cultural. A pesar de que se destaca que su territorio geográfico y su cultura son indisociables.



Figura 1: Hombre Selk'nam. Fotografía de Martín Gusinde (s.f.). Fuente: Museo Chileno de Arte Precolombino (2023).

Entendiendo el paisaje cultural, según lo propuesto por la autora Gloria Aponte (2003), como el lugar natural que es percibido, transformado y significado por el individuo, lo cual repercute en su valoración estética y fisionómica.

De modo que, en la presente investigación se propone observar y analizar, desde un entendimiento consciente, la pintura corporal del pueblo originario Selk'nam, a través de fichas que recopilan un estudio –análisis– iconológico levantado de diversas fuentes en un medio único. Con la finalidad de identificar el uso de referentes naturales que aludan al territorio fueguino, y presenten una atribución simbólica numinosa. Poniendo en valor a dicho pueblo originario, y su conexión sagrada con su contexto territorial.

1. Planteamiento de la investigación

Por lo que, a partir de todo lo anterior surge la siguiente pregunta de investigación: *¿De qué manera la pintura corporal visibiliza el paisaje cultural del pueblo Selk'nam?*

Definiendo como objetivo general: *Identificar el paisaje cultural del pueblo originario Selk'nam por medio de sus pinturas corporales.*

Y como objetivos específicos:

a. Examinar el territorio geográfico del pueblo originario Selk'nam, y su respectiva atribución simbólica, para determinar su paisaje cultural.

Actividad 1

Definir los conceptos identidad y paisaje cultural.

Actividad 2

Examinar la historia del pueblo Selk'nam.

Actividad 3

Examinar la identidad y el paisaje cultural del pueblo Selk'nam.

b. Analizar las pinturas corporales Selk'nam, para establecer criterios de clasificación y observación.

Actividad 1

Definir los conceptos cuerpo y ornamentación.

Actividad 2

Examinar la antropometría de los individuos Selk'nam.

Actividad 3

Examinar la pintura corporal del pueblo Selk'nam.

Actividad 4

Recopilar las descripciones de las pinturas corporales.

Actividad 5

Diseñar las ilustraciones de los cuerpos femeninos y masculinos Selk'nam base.

Actividad 6

Diseñar las ilustraciones de las descripciones.

Actividad 7

Categorizar las pinturas corporales.

Actividad 8

Establecer criterios de estudio para la ficha de análisis.

Actividad 9

Diseñar la ficha de análisis.

c. Evaluar elementos presentes en las pinturas corporales Selk'nam que aludan a su paisaje cultural, para evidenciar la incidencia del contexto territorial geográfico en dicha práctica.

Actividad 1

Realizar el estudio iconológico.

Actividad 2

Elaborar conclusiones.

2. Metodología

El proceso de “descubrimiento” y conquista del continente americano dejó consigo diversas secuelas, siendo una de ellas la conformación de carácter colonialista de las naciones latinoamericanas y caribeñas. Tras la influencia de procesos de dominación y homogeneización occidentales, desde el siglo XIX hasta en la actualidad, las variaciones en cuanto a etnia, religión, cultura, entre otras, son vistas para dichas naciones como razones válidas de exclusión. Puesto a que, de esa forma se asegura el mantenimiento de estructuras sociales, culturales y económicas tradicionales “heredadas” (Bello y Rangel, 2002). No obstante, la exclusión ejerce un rol diferenciador entre un nosotros y los otros. Vale decir, entre individuos que encajan dentro de una norma impuesta y los no lo hacen, desarraigándoles de lo propio tanto simbólica como materialmente (Oliva, 2006).

Por lo que, en la presente investigación, para referirse a los individuos pertenecientes al pueblo Selk'nam, comúnmente denominados en diversas fuentes bibliográficas académicas como “indígenas”, “aborígenes”, “indios”, entre otros, se empleará el término originarios.

Con el cual, tras la finalidad de no perpetuar una de las mayores violencias simbólicas cometidas contra dichos individuos, se reconoce que habitan o habitaron hace miles de años en dicho continente, mucho antes de su respectivo “descubrimiento”, en donde poseían su propio nombre y su propia designación a su territorio, además de una lengua, modo de vida, cosmovisión, etcétera, diferente al occidental; contribuyendo a la lucha por la visibilización y preservación de su diversidad cultural (Walter, 2011). Sin embargo, no se desconoce la existencia de otros conglomerados que se han adaptado a las prácticas socioculturales respectivas a las de su territorio actual (Bello y Rangel, 2002).

Por otra parte, para dar respuesta al planteamiento de la investigación, se empleó una metodología documental de carácter cualitativa, comprendida en tres etapas: levantamiento de información, desarrollo de análisis, y apreciaciones finales.

En la primera etapa, se empleó la herramienta metodológica del tetraedro, desarrollada por el autor John Wood, en la cual se posicionan cuatro conceptos enfocados en los individuos Selk'nam, y vinculados entre sí, a examinar: el cuerpo, su cosmovisión, su contexto territorial y sus pinturas corporales –ver figura 2–.

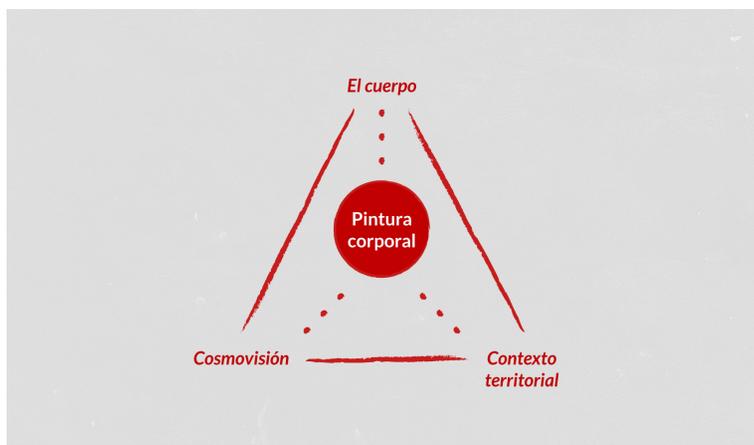


Figura 2: Tetraedro de la investigación. Elaboración propia (2024).

Posteriormente, se realizó una búsqueda con relación a los conceptos mencionados anteriormente, en las bases de datos de Google Académico, repositorios universitarios de instituciones tanto chilenas como de otros países, y bibliotecas digitales públicas chilenas, aplicando como criterios de inclusión documentos que abordaran al menos uno de los temas en relación con dichos términos. En donde, tras toda la información levantada a partir de los escritos y audiovisuales analizados, se procedió con: la elaboración de los puntos claves para contextualizar la pregunta de investigación, y la recopilación de las descripciones de diversas pinturas corporales Selk'nam requeridas para el estudio iconológico.

En la segunda etapa, se clasificó tales descripciones según el contexto de uso en el que se afirma que son empleadas: pinturas corporales cotidianas, y pinturas corporales de ocasiones especiales.

Seguidamente, a modo de solución ante la problemática de falta de documentación fotográfica de las descripciones, se ilustró cada una de ellas, en el programa Adobe Illustrator, en un cuerpo femenino y masculino Selk'nam base diseñados a partir de: información levantada por los autores Julius Panero y Martín Zelknik (1983), y el estudio antropométrico realizado por el autor Martín Gusinde (1989). En donde, para la ilustración de la silueta femenina y masculina, se usó de referencia diagramas de proporción de la figura humana propuestos por Panero y Zelknik, amoldados a medidas generales levantadas por Gusinde. Asimismo, se consultó en el ChatGPT Bart las descripciones detalladas de cada una de las partes que componen un rostro femenino y masculino Selk'nam planteadas por Gusinde, dando como respuesta imágenes de referencia morfológica de estas, las cuales fueron ilustradas, al igual que las siluetas, en el programa Adobe Illustrator.

Luego, se diseñó de la ficha de análisis, la cual recopila el estudio iconológico realizado a cada ilustración, a partir de las variables: codificación y bajada del código, información general, documentación fotográfica, desglose de descripción, observaciones de referente natural, y proporción corporal abarcada.

Entendiendo la iconología, según lo expuesto por la autora Carolina Aguilar (2013), como la rama que “comporta valores simbólicos y comprende la imagen como hecho histórico-social, trascendiendo la simple percepción externa de la imagen y llegando a develar las significaciones de quien la produce o la percibe” (p.114). Comprendiendo el contexto cultural, y su respectivo significado, del creador de la obra (Aguilar, 2013).

Finalmente, en la tercera etapa, tras los resultados obtenidos a partir del análisis, y las observaciones levantadas posteriormente, se procedió con la elaboración de las conclusiones, dando respuesta a la pregunta de investigación propuesta inicialmente.



Figura 3: Desarrollo del proyecto de investigación. Elaboración propia (2024).

3. Límites y alcances

Respecto a los límites, si bien, actualmente se encuentra disponible un amplio repertorio de documentación fotográfica de diversas pinturas corporales elaboradas por el pueblo originario Selk'nam. Para la realización del estudio iconológico de la investigación, se utilizó descripciones provenientes únicamente de documentación escrita. Asimismo, la cantidad de acciones y ritualidades analizadas se encuentran limitadas a tres y cuatro respectivamente. Cabe agregar que, en vista de la limitada cantidad de material bibliográfico fidedigno correspondiente a la pintura corporal del pueblo originario mencionado, y el tiempo asignado para la realización de la investigación, se hizo uso, en su mayoría, de fuentes de origen occidental tradicionalistas.

No obstante, en cuanto a los alcances, al trabajar con descripciones, se pudo emplear herramientas provenientes de la disciplina del diseño. Como por ejemplo, la utilización de un ChatGPT para la búsqueda de referentes morfológicos de la información proveniente de un estudio antropométrico, o la ilustración misma de estos. Además, de la elaboración de una ficha de análisis que recopila el estudio iconológico propuesto. Por otra parte, se pudo diseñar un material en que se recopila información de diversas fuentes en un solo medio, contribuyendo en amenizar el proceso de levantamiento de información de futuros investigadores.

Capítulo II

Conceptos claves

1. ¿Qué se entiende por identidad cultural?

Para la comprensión del concepto identidad cultural, se debe conocer en primera instancia los términos cultura, y como este se ha desarrollado en el transcurso del tiempo, e identidad por sí mismos.

1.1. Cultura

El origen del término cultura remonta en el siglo XVIII en Europa, en donde inicialmente se le asocia con la palabra civilización, denominando a todo lo opuesto a esta como barbarie o salvajismo, lo que da paso a la articulación de la idea de la superioridad de la civilización. No obstante, con el transcurso del tiempo se introducen matices con visión de carácter humanista que establecen una diferenciación entre estos dos términos, donde civilización corresponde a algo racional, universal y progresista, mientras que cultura se relaciona con el desarrollo intelectual y/o espiritual del individuo (Molano, 2007).

De modo que, la cultura se compone por una red de significados en la que el individuo se ve envuelto, los cuales son compartidos y relativamente duraderos, tanto individual como históricamente, en términos generacionales (Giménez, 2003).

Refiere a las actividades, características e intereses de una sociedad o grupo social que aluden al espíritu y el territorio, visibilizando sus diferencias de ver y vivir la vida. Englobando, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales del ser humano, y los sistemas de valores, creencias y tradiciones (Molano, 2007).

La cultura “es algo vivo, compuesta tanto por elementos heredados del pasado como por influencias exteriores adoptadas y novedades inventadas localmente” (Verhelst, 1994, p.42, como se citó en Molano, 2007, p.72). Sin embargo, cabe recalcar con lo mencionado por el autor Gilberto Giménez (2003), que “no existe cultura sin sujeto ni sujeto sin cultura” (p.4).

1.2. Identidad

Por otro lado, el término identidad surge a partir de la rearticulación de la relación entre sujetos y prácticas discursivas, y de cómo dicha relación permite el reconocimiento de algún origen común o características compartidas con otra persona o ideal (Hall, 2003). Le permite al individuo ser coherente y continuo con su forma de ser a través de los cambios y, a su vez, mantener un nivel de integridad que lo orienta al momento de diferenciarse de los otros, otorgándole un sentimiento de pertenencia y regulando su comportamiento (Fernández y Fernández, 2012).

Los procesos de reconocimiento y diferenciación en los que se somete un individuo, a pesar de ser oposicionales, inciden directamente en la formación y consolidación de su identidad, puesto que esta se configura “a partir de la apropiación, (...), de determinados repertorios culturales considerados simultáneamente como diferenciadores (...) y definidores de la propia unidad y especificidad” (Giménez, 2003, p.5), los cuales refieren al uso de los recursos provenientes de la historia, la lengua y la cultura en el proceso de devenir –llegar a ser– (Hall, 2003).



Figura 4: Mujeres Selk'nam. Fotografía de Alberto María De Agostini (1915). Fuente: Museo Chileno de Arte Precolombino (2023).

La identidad se ve reflejada en expresiones del cotidiano, partiendo desde elementos simples como menajes domésticos, vestimenta, etcétera. Y se expresa teóricamente a través del pensamiento social y las creaciones artístico-literarias de una comunidad (Fernández y Fernández, 2012). Cabe mencionar, como citan las autoras Iliana e Idania Fernández (2012) a Carolina de la Torre (S.f.), que “(...) un pueblo tiene identidad cuando sus individuos comparten representaciones en torno a las tradiciones, historias, raíces comunes, formas de vida, motivaciones, creencias, valores, costumbres, actitudes y rasgos” (p.5). Por lo que, se relaciona tanto con la invención de repertorios culturales como con los repertorios culturales mismos; y se es observada no como una reiteración, sino como lo mismo pero que paulatinamente va cambiando (Hall, 2003).

1.3. Identidad cultural

De modo que, el concepto identidad cultural “encierra un sentido de pertenencia a un grupo social con el cual se comparten rasgos culturales” (Molano, 2007, p.73). Caracteriza una región o zona del mundo específica, y refleja las diferencias dinámicas de un pueblo respecto a otro. Sin embargo, nunca es pura, existe una diversidad de grupos sociales que expresan claras diferencias simbólicas, pero dentro de esos mismos grupos también hay una heterogeneidad (Fernández y Fernández, 2012). Por otra parte, permite identificar un hecho cultural y darle una especificidad, transformándolo en único y en un aporte al conjunto de humanidad. No obstante, existen expresiones culturales que manifiestan con mayor grado de intensidad que otras su sentido de identidad, debido a que se les diferencia de otras actividades que participan de manera activa dentro del cotidiano (Molano, 2007).

La identidad cultural de un pueblo viene definida históricamente a través de múltiples aspectos—repertorios—en los que se plasma su cultura, tales como: la lengua, las relaciones sociales, los ritos y ceremonias propias, los comportamientos colectivos, y los sistemas de valores y creencias—ver figura 5— (Molano, 2007).

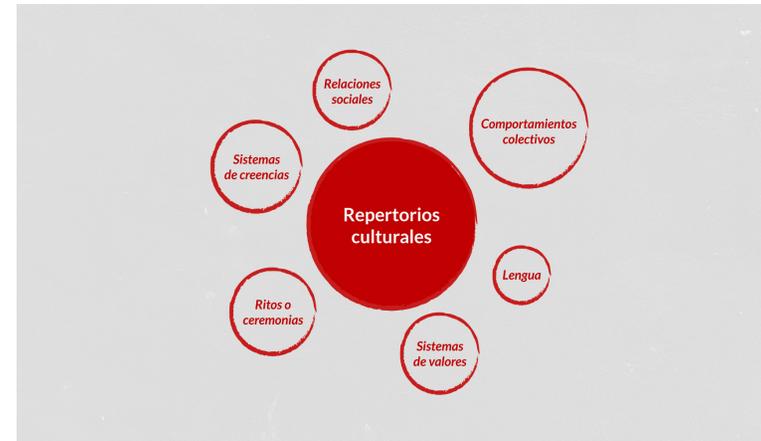


Figura 5: Repertorios culturales. Elaboración propia (2024).

Además, cabe agregar que durante el proceso identitario “se debe hallar el justo equilibrio, es decir, evolucionar sin ceder en los valores y principios fundamentales de nuestros pueblos” (Fernández y Fernández, 2012, p.3). Vale decir, la identidad cultural no existe sin la memoria, sin la capacidad de reconocer el pasado y los elementos simbólicos que le son propios y le ayudan a construir el futuro (Molano, 2007). Cuando el individuo carece de esta, no puede hacer ocupación del territorio al cual pertenece, ni tampoco puede garantizar su sobrevivencia en el transcurso del tiempo (Fernández y Fernández, 2012).

2. ¿Qué se entiende por paisaje cultural?

Para el entendimiento del concepto paisaje cultural, se debe comprender en primera instancia el término territorio, y como este se vincula con identidad cultural, y paisaje como tal.

2.1. Territorio

El término territorio, o territorialidad, se entiende como el espacio apropiado por un grupo social cuya finalidad es garantizar su reproducción y satisfacción de sus necesidades vitales, las cuales pueden ser tanto materiales como simbólicas. Dentro de esta definición, se comprende el concepto **espacio** como la materia prima de la cual se construye el territorio. Es decir, la porción cualquiera de la superficie considerada como antecedente a toda representación y/o práctica (Giménez, 2005).

Cabe mencionar que la apropiación de un espacio puede ser predominantemente tanto utilitaria-funcional como simbólica-cultural. Vale decir, cuando un territorio es considerado como una fuente de recursos o medio de subsistencia, se hace énfasis en el polo utilitario-funcional del proceso de apropiación. Sin embargo, cuando se lo considera como lugar de inscripción de una historia o tradición, se hace énfasis en el polo simbólico-cultural de dicho proceso (Giménez, 2005).

2.2. Identidad cultural y territorio

Por lo que, la identidad cultural se ve frecuentemente vinculada con el territorio, “a tal punto que muchos pueblos y lugares en Europa y en América Latina han apostado por una revalorización de lo cultural, de lo identitario (...) y patrimonial como eje de su propio desarrollo” (Molano, 2007, p.74). Debido a que su búsqueda o reconstrucción proviene del deseo del individuo de situarse, de enraizarse, en una sociedad. Asimismo, mediante su transmisión de generación en generación, es recreada constantemente por sus respectivas comunidades en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia (Molano, 2007).

Como parafrasea Gilberto Giménez (2005) a Bailly (1998), “el territorio sólo existe en cuanto percibido y representado por los que lo habitan” (p.16). Vale decir, el territorio es más que un punto de localización geográfica o un lugar continuo e ilimitado en el que se encuentran cuerpos físicos, es el medio en el que se dan las tradiciones y se celebra la costumbre, donde se reproduce y se cultiva la organización sociocultural de un conglomerado (Velasco, 2007).

2.3. Paisaje

Por otra parte, como propone Giménez (2005), el término paisaje “sólo puede existir como percibido por el ojo humano y vivido a través del aparato sensorial, afectivo y estético del hombre” (p.14). Es decir, se vincula directamente con las percepciones y las memorias de los individuos, implicando en sí mismo una relación entre el sujeto –individuo– y un objeto –entorno– en una dinámica de estímulo (Montoya, Escobar y Patiño, 2020).

De igual forma, se encuentra estrechamente relacionado con el concepto territorio, debido a que no se puede desconocer la intrínseca relación que se genera entre la interacción del ordenamiento territorial –vivencia– y el espacio natural (Montoya, Escobar y Patiño, 2020).

De modo que, el paisaje tiene como función primordial servir como símbolo próximo del territorio no visible en su totalidad, actuando a modo de resumen o ventana abierta del espacio (Giménez, 2005), conteniendo la materialidad sensible de los objetos situados en este, y los significados y sentidos simbólicos que le son atribuidos por las personas (Torres, 2020).

Señala la diferenciación y el contraste entre los diversos espacios destacando la supuesta personalidad de estos. Ya que, al ser la expresión perceptible de la relación entre la naturaleza y la cultura, donde cada uno de sus atributos alude a procesos y fenómenos sociales y culturales, permite comprender las diferencias entre los diferentes territorios configurando la estructura del entorno como tal (Montoya, Escobar y Patiño, 2020).

2.3.1. Paisaje natural

Dentro de las subcategorías del concepto paisaje se encuentra el término paisaje natural, el cual refiere al lugar natural que es percibido por el individuo. Corresponde a lo local, a la riqueza más singularmente propia que pueda disponer un conglomerado situado en un territorio (Aponte, 2003). A los elementos entretejidos por la naturaleza que asumen una forma única en cuanto a dimensiones estéticas y fisionómicas (Torres y González, 2020).

2.4. Paisaje cultural

De modo que, tras todo lo mencionado en el presente apartado, el concepto paisaje cultural “se construye (...) primordialmente con la manera como los efectos de la acción humana se superponen o entrelazan con el medio primigenio” (Aponte, 2003, p.154). Vale decir, el paisaje en sí mismo presenta un alto contenido simbólico y proceso histórico. No obstante, al ser constitutivo de la cultural, se transforma y significa, repercutiendo en su valoración estética y fisionómica. De igual forma, posee el papel de creación y consolidación de identidades territoriales (Montoya, Escobar y Patiño, 2020). Debido a que, forma al individuo, definiendo el carácter de quienes cotidiana e inevitablemente lo perciben. Para poder llegar a la concreción de una identidad, se requiere de la percepción, la apreciación, el análisis y el conocimiento de la naturaleza de los lugares (Aponte, 2003). Como propone la autora Gloria Aponte (2003), “es necesario conocer y comprender el propio entorno para apropiárselo y finalmente llegar a identificarse con él” (p.158).

2.4.1. Paisaje cultural desde una mirada originaria

No obstante, cuando se refiere al paisaje desde una mirada de la identidad cultural de los pueblos originarios –paisaje cultural originario–, implica intrínsecamente exponer de su relación como construcción cultural y de sus representaciones simbólicas que reflejan dicha relación (Velasco, 2007). Tales pueblos, sujetos colectivos, encuentran en su entorno uno de los componentes esenciales de su identidad cultural, puesto a que mantienen una vinculación de carácter ancestral y particular con este.

Desde la perspectiva occidental, el territorio se reduce a la superficie geográfica de un determinado espacio. Sin embargo, para las comunidades originarias dicho concepto es mucho más complejo. Además de ser un espacio apropiado, comprende toda la naturaleza que lo circunda, englobando suelo, subsuelo, flora y fauna. Su relación no consta meramente de una posesión y producción de este, sino que desde una perspectiva material y espiritual se le goza plenamente (Ramírez, 2017).

Se le categoriza en dos ámbitos: los espacios cotidianos y los espacios sagrados. Los espacios cotidianos están conformados por la extensión uniforme que los circunda. Refieren a todas las actividades que se desarrollan de manera activa dentro del contexto del día a día. Por lo que, engloban ambientes en los cuales se desenvuelven los ámbitos sociales, productivos, educativos y recreativos. Por otra parte, los espacios sagrados son más íntimos y numinosos, configuran una red que articula e identifica a los individuos partícipes de su numinosidad. Son ambientes que contienen y se reconocen como puntos de partida, intersección y convergencia colectiva divina; renovando el presente y afirmando la visión del mundo a través de diversos rituales. De modo que, emerge elementos que son fundamentales de su identidad étnica y cohesión social (Velasco, 2007).

Y es por esto mismo que su preservación, como se menciona anteriormente, les garantiza su supervivencia como pueblos (Ramírez, 2017). De modo que, históricamente poseen grandes tensiones con los estados de sus respectivos países, ya que estos últimos caen en “el intento recurrente de asimilarlos, integrarlos, incorporarlos a la sociedad occidental” (Ramírez, 2017, p.11)



Figura 6: Pareja de mujeres Selk'nam mirando la costa atlántica. Fotografía de Charles Wellington Furlong (1908). Fuente: Museo Chileno de Arte Precolombino (2023).

Capítulo III

El pueblo Selk'nam

1. Historia

Hace miles de años, la humanidad se hallaba esparcida por el mundo en pequeños grupos cazadores-recolectores, dentro de los cuales se encuentra el pueblo originario Selk'nam (Chapman, Prelorán y Montes, 1977), también conocido, y mal llamado, como Ona (Chapman, 1993).

1.1. ¿Quiénes son?

Los Selk'nam, provenientes del pueblo Tehuelche, quienes derivan del pueblo Haush (Catteneo, 2004), son un pueblo originario cazador-recolector nómada terrestre, que vivían en grupos familiares de treinta o más individuos en un haruwenh –territorio– determinado (Prieto, 1984).

Desde el punto de vista occidental, la historia era referida como un proceso de evolución, donde “las formas más bajas sostienen y van creando otras más complejas y elaboradas, cada vez más completas, más felices” (Prieto, 1984, p.73). Por lo que, la historia de la sociedad Selk'nam era considerada inexistente, ya que no buscaban “ascender a través de las figuras (épocas) en busca de su realización” (Prieto, 1984, p.71), llevándolos a ser catalogados como incivilizados. Sin embargo, dicha sociedad no se encontraba insatisfecha con lo que era, sino que confiaba en sí misma, considerándose siempre el centro de la creación (Prieto, 1984).

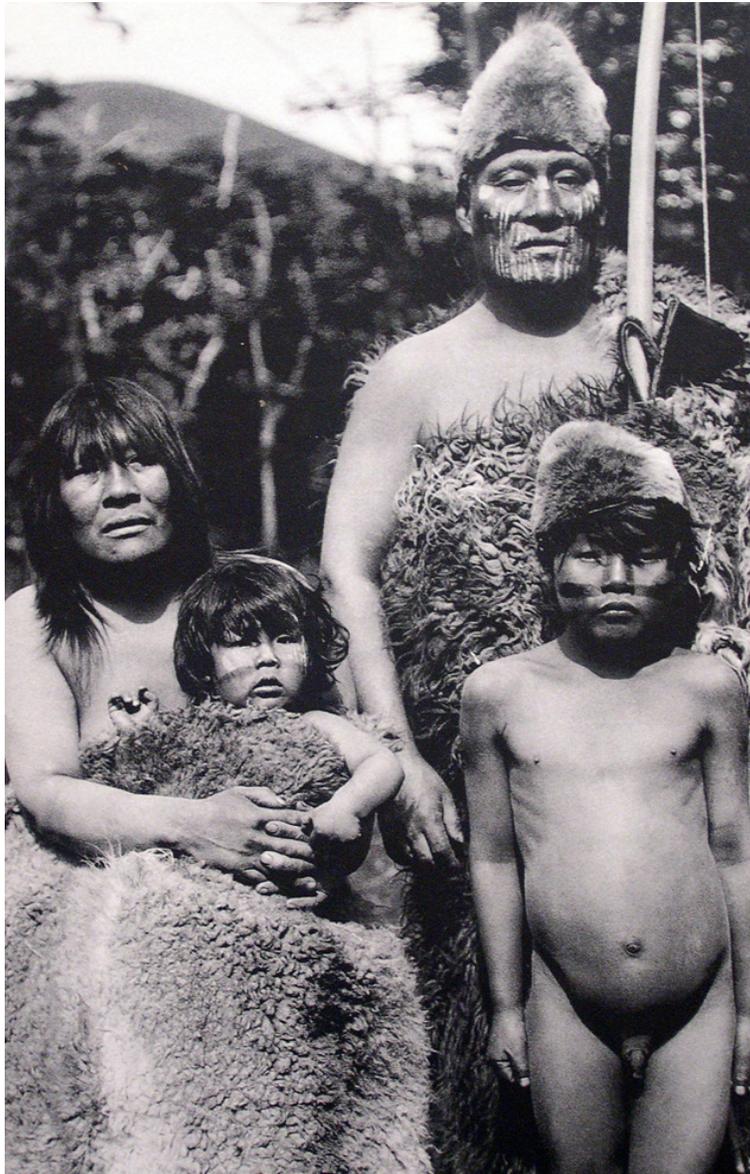


Figura 7: Familia de Halemink. Fotografía de Martín Gusinde (1920). Fuente: Museo Chileno de Arte Precolombino (2023).

1.2. Colonización y genocidio

En un principio, los individuos originarios Selk'nam solo tuvieron encuentros esporádicos pacíficos con los occidentales, generalmente con náufragos (Chapman, Prelorán y Montes, 1977). No obstante, según visiones de sus Chan-ain –Profetas–, “unos extraños, parecidos a aquéllos, los iban a destruir” (Chapman, 1993, p.22). Y efectivamente, en 1880 comienza su colonización (Chapman, Prelorán y Montes, 1977).

Atraídos por el oro, y más tarde por la ganadería, individuos europeos fueron conquistando grandes extensiones de pampas y bosques en las que los originarios residían (Prieto, 1984). Por lo que, cierta cantidad de Selk'nams murieron debido a guerras entre ellos mismos por disputas del territorio restante. No obstante, otros tuvieron que optar entre: correr el riesgo de ser asesinados por agentes de estancieros, buscadores de oro, o cazadores a sueldo; ser embarcados, y llevados por la fuerza a ser exhibidos al continente europeo (Chapman, 1993); o refugiarse en las misiones de la zona, cuyo “único” riesgo era morir por enfermedades traídas de dicho continente. Cabe mencionar que, si bien la primera misión fue protestante, fue la iglesia católica quien se dedicó a catequizarlos (Chapman, Prelorán y Montes, 1977).

Trascurrido el tiempo, la isla, por parte de los gobiernos argentino y chileno, fue cedida a terratenientes de dicha zona (Prieto, 1984). Entre los años 1892 y 1895, los estancieros y el gobernador de Magallanes ordenaron a sus agentes trasladar –deportar– a los individuos fuera de la isla a Punta Arenas, o a la misión Salesiana de Dawson (Chapman, Prelorán y Montes, 1977).

Según la información obtenida por las investigaciones de Anne Chapman, la población Selk'nam hasta 1880, antes de la colonización de Tierra del Fuego, databa de entre 3500 a 4000 individuos. Posteriormente, en el 1900 constaba de alrededor de 500. En 1950 pasaron a ser alrededor de 50. Para finalmente, en 1977 constar de solo 1 individuo de padre y madre Selk'nam, y 5 individuos mestizos (Chapman, Prelorán y Montes, 1977).

Lola Kiepja fue la última Xon –Chamán– Selk'nam, la cual mantuvo por un tiempo la lengua y el conocimiento numinoso de dicho pueblo. Ya que, “de los pocos sobrevivientes de su grupo, ella era la de mayor edad y la única que había vivido como “indígena”” (Chapman, 1993, p.21. Las comillas son mías). Sin embargo, tras fallecer con más de 90 años a fines del invierno de 1966, desaparece todo testimonio antiguo de este pueblo originario milenario (Chapman, Prelorán y Montes, 1977).

Cabe agregar que, fue gracias a Angela Loij que posterior a la muerte de Kiepja algunos investigadores extranjeros, como por ejemplo Chapman, pudieron terminar sus estudios referentes al pueblo originario Selk'nam. Puesto a que, Loij fue amiga de Kiepja y la última mujer Selk'nam que vivió en la misión Salesiana de Río Grande (Chapman, Prelorán y Montes, 1977). No obstante, fallece el 28 de mayo de 1974 (Chapman, 1993).

1.3. Actualidad

Como se menciona anteriormente, producto de la violencia, desarraigo, y eventual genocidio, que vivió el pueblo originario Selk'nam durante el proceso de colonización del territorio fueguino, se declara en diversas fuentes su extinción absoluta (Guerra, 2023). Lo cual se proclama “oficialmente por el Estado de Chile en el 2003, en el informe que emitió la Comisión de Verdad Histórica y Nuevo Trato con los Pueblos “Indígenas” (Guerra, 2023. Las comillas son mías).

No obstante, la aceptación popular de tal injusticia, y, sobre todo, el reconocimiento por parte del Estado, incentivo a que investigadores, estudios empíricos, y la recopilación de la memoria familiar realizada por sus descendientes, pusieran en tela de juicio dicha proclamación y su carácter oficial (Guerra, 2023). Lo cual:

permitió desnaturalizar y poner en tensión los contenidos transmitidos desde la llegada de los colonos a Tierra del Fuego, dando lugar a un discurso crítico en torno a la extinción del Pueblo Selk'nam, indicando la posibilidad efectiva de la sobrevivencia desde otro paradigma (Guerra, 2023).

Las experiencias de los sobrevivientes de la violencia colonial por parte de occidente quedaron adscritas en diversos archivos y memorias de sus descendientes. Lo cual posibilitó la reconstrucción de su identidad cultural como pueblo originario, dando paso a procesos de revitalización, organización política y autoidentificación con las prácticas culturales de dicho pueblo (Guerra, 2023).

De modo que, el 4 de septiembre del 2023 se aprueba el proyecto de ley propuesto el año 2019, en el cual se reconoce oficialmente al pueblo originario Selk'nam como una de las etnias principales del Estado chileno. Incorporándolo como el undécimo pueblo originario de Chile, y el tercer pueblo originario de la Región de Magallanes, junto a los pueblos Yagán y Kawésqar. Oficializando, de acuerdo al CENSO realizado en el año 2017, a 1.444 individuos autoidentificados como originarios Selk'nam (Diario UChile, 2023).

Cabe agregar que, si bien el reconocimiento legal actual del pueblo originario Selk'nam, conforma un primer acto de justicia y reparación histórica frente a la falta de visibilización que trajo consigo el discurso oficial respecto a su genocidio y “extinción”. Tal reconocimiento debe ser capaz de producir diversas acciones que faciliten la instalación de una nueva perspectiva de análisis de lo ocurrido y proyectarla a futuro, incluyendo a la palestra los derechos humanos, y la vulneración de estos en dicho pueblo originario (Guerra, 2023).



Figura 8: Reconocimiento del pueblo Selk'nam en la cámara de diputadas y diputados. Fotografía de Patagon Journal (2023). Fuente: Cámara de diputadas y diputados (2023).

2. Identidad cultural

Como se menciona anteriormente, la identidad cultural de un pueblo se ve reflejada a través de múltiples elementos, en los cuales se plasman sus características e intereses como sociedad, aludiendo a su espíritu y territorio—cultura— (Molano, 2007). Por lo que, a continuación se procederá a profundizar en la identidad cultural del pueblo originario Selk'nam a partir de las variables: lengua, modo de vida, organización social, cosmovisión, y ritos.

2.1. Lengua

La lengua de los originarios Selk'nam “es un idioma de fonemas tonales y glotales” (Chapman, 1993, p.26). Asimismo, Chapman (1993) señala que “es afín a la de los tehuelches que habitaron en la Patagonia continental” (p.162).

2.2. Modo de vida

Respecto a su modo de vida como conglomerado originario, este es el más antiguo de la humanidad, debido a que proviene de la edad de piedra (Chapman, Prelorán y Montes, 1977).

Poseían un gran conocimiento respecto a su entorno natural, y vivían de este, “sin cultivar la tierra (dado el clima y la naturaleza de los suelos la agricultura hubiese sido imposible de desarrollar en Tierra del Fuego)” (Chapman, 1993, p.99). Por otra parte, vestían de manera simple con pieles de guanaco, y se aseaban con arcilla seca o musgo (Chapman, 1993). Además, “El arco, pieza de notable artesanía, y la flecha, objeto de depurado diseño y construcción, son centrales en su economía” (Garcés, 2009, p.88).

En cuanto a su alimentación, esta se basaba principalmente de guanaco, aunque a falta de este también consumían: roedores, zorros, pájaros, focas, lobos marinos, ballenas, peces y moluscos. La recolección de moluscos dentro de su sociedad poseía mayor importancia que la pesca en sí (Chapman, Prelorán y Montes, 1977). Asimismo, era realizada, mayoritariamente por las mujeres, en diversas lagunas y playas de su territorio (Chapman, 1993). Cabe mencionar que, además de la recolección de moluscos, las mujeres se dedicaban a la recolección de semillas, hongos, bayas y huevos de aves (Chapman, Prelorán y Montes, 1977).

Por otro lado, respecto a sus viviendas, estas eran denominadas chozas, y estaban basadas en una estructura compuesta por varas ligeras, y varas más robustas si es que habían, forrada con pieles de guanaco, corteza y ramas. Además, de una apertura superior para la salida del humo, y una inferior, en dirección opuesta al viento dominante, para ser utilizada como puerta –ver figura 7– (Garcés, 2009). Al ser nómades, cada dos o tres días, o cada semana, se cambiaban de campamento. En tal proceso, las mujeres eran las encargadas de cargar los cueros con todos los enseres del hogar, además de ocuparse de los hijos. Mientras que los hombres guiaban la marcha a punta de arco y flecha, alertas ante cualquier peligro (Chapman, Prelorán y Montes, 1977).

Sus reglas morales, estas eran transmitidas de generación en generación mediante las ceremonias de iniciación a la vida adulta que eran sometidos los y las jóvenes (Chapman, Prelorán y Montes, 1997). Finalmente, en cuando a posibles conflictos, la guerra era bastante frecuente. Sin embargo, se cree que fue solo un mecanismo con el cual se protegía a la comunidad (Prieto, 1984). Guerreaban entre sí mismos, en pequeños grupos, por motivos territoriales o para vengar la vida de un integrante familiar, la cual se creía que fue arrebatada por un Xon –Chamán– de otra planilla (Chapman, Prelorán y Montes, 1997).



Figura 9: Vivienda Selk'nam y familia en la zona del lago K'ámi. Fotografía de Alberto María De Agostini (1915). Fuente: Museo Chileno de Arte Precolombino (2023).

2.3. Organización social

Respecto a su organización social, los individuos originarios Selk'nam vivían en grandes familias patrilineales, en donde cada una tenía designado su propio haruwenh –territorio– (Chapman, Prelorán y Montes, 1977). La asignación de los haruwenh –territorio– se consideraba de suma importancia, puesto a que se creía que fue instituida por sus ancestros mediante de los shó'on –cielos– que correspondían a puntos cardinales, haciendo que algunos fueran mejor dotados que otros. Se estima que en Tierra del Fuego existieron alrededor de 79 haruwenh –territorio– Selk'nam (Chapman, 1993). Cabe mencionar que, “no sólo los seres humanos eran asignados a un cielo, sino virtualmente toda la naturaleza (...); y de la misma manera los personajes mitológicos” (Chapman, 1993, p.148). Los haruwenh –territorio– regulaban la caza, la recolección y el matrimonio. A los individuos originarios se les tenía prohibido contraer matrimonio con alguien perteneciente a su propio territorio. Además, tras su carácter patrilineal, al momento de contraer nupcias, las mujeres eran sacadas de su haruwenh –territorio–, mientras que los hombres permanecían en el del padre (Prieto, 1984).

Por otra parte, las labores se las dividían por género. Los hombres se dedicaban a “la construcción de las armas de caza, la enseñanza de los hijos varones y la manutención de la familia, proveyendo de comida y pieles para la vestimenta a la o las esposas e hijos que tuvieran a su cargo” (Catteneo, 2004, p.34). En cambio, las mujeres “debían conservar la choza, criar a los hijos, educar a las hijas, recolectar (...), limpiar las pieles y confeccionar los vestuarios” (Catteneo, 2004, p.35). A pesar de que las individuos debían realizar tareas “poco atractivas” en comparación a las de los hombres, eran consideradas fundamentales a los ojos de la comunidad, y por esto mismo gozaban de independencia de juicio (Prieto, 1984). La sociedad Selk'nam, constaba de una sociedad sin autoridad máxima, vale decir, sin jefes. No obstante, en cada generación se destacaban hombres, o mujeres, catalogados como Xon –Chamán–, Lailuka-ain/am –Sabio– y Chan-ain/am –Profeta– (Catteneo, 2004).

Por efectos de la presente investigación, a continuación se procederá a profundizar en el siguiente:



Figura 10: Grupo familiar Selk'nam. Fotografía de Alberto María De Agostini (1915). Fuente: Museo Chileno de Arte Precolombino (2023).

Los **Xons** –Chamánes– heredaban sus poderes sobrenaturales de sus familias. Por ejemplo, Lola Kiepja lo heredó de un tío materno, quien le transmitió su espíritu en un sueño. Asimismo, se ejercitaban durante años para poder adquirir suficiente fuerza de concentración, y lograr acceder al plano espiritual (Chapman, Prelorán y Montes, 1977).

Si bien eran muy estimados por sus dones curativos y su poder, de igual forma eran temidos. Los individuos creían que ellos podían causar enfermedades, enviándolas desde grandes distancias; o que con la sola mirada podían aniquilar a un enemigo (Chapman, Prelorán y Montes, 1977). Cabe recalcar que, según lo mencionado por Chapman (1993), no poseían poderes para matar. De igual manera, se creía que podían predecir el tiempo; el resultado de los combates; y atraer ballenas hacia la costa, rematándolas con flechas invisibles (Chapman, Prelorán y Montes, 1977).

2.4. Cosmovisión

En cuanto a su cosmovisión, su mundo espiritual resultó de difícil acceso para alguien no perteneciente a su pueblo. Puesto a que, por razones de respeto, muy rara vez durante las “exploraciones” europeas hablaron abiertamente de sus deidades. Sin embargo, se tiene conocimiento que su creencia religiosa se establecía en base al castigo terrenal, e igualmente después de haber fallecido (Riquelme, 2015).

De acuerdo el autor Alfredo Prieto (1984), se posee información de que creían que cada elemento pertenecía a un orden designado por los ancestros. Asimismo, al ser politeístas, cada dios provenía de un punto cardinal distinto, los cuales son: Kámuk –Norte–, Keikruk –Sur–, Wintek –Este– y Kenénik –Oeste– (Chapman, 1993).

Del Kámuk –Norte– pertenecía Chálu –Lluvia–, Kox –Mar– y su hermana O’oké –Tempestad–. Del Keikruk –Sur– provenía Kreeh –Luna– y su hermano Hosh –Nieve–. Y del Kenénik –Oeste– pertenecía Krren –Sol– y Shénu –Viento–. Siendo el punto cardinal Wintek –Este–, lugar de la cordillera resbaladiza, el centro del universo y la sede que contenía el poder chamánico. De allí provenía Pémaulk –La Palabra–, el dios más poderoso de todos (Chapman, 1993).

El principio de los tiempos era denominado como Hóowin, en donde todas las fuerzas provenientes de los cuatro puntos cardinales mencionados habitaron la tierra como poderosos Xons –Chamánes– (Chapman, 1993).

En un inicio, el territorio constaba de una extensa pampa y un vasto cielo pegado a ella, pero luego, por encargo del dios Temaukel, el dios Kenos los separa, no muy lejos para que la comunicación con el espacio celeste no resultara difícil (Prieto, 1984).

Kreeh había sido la Xon –Chamán– más poderosa, ella y las demás mujeres dominaron a los hombres por medio del ritual del Hain –Iniciación masculina–. No obstante, cuando los hombres se enteraron del “gran secreto”, las asesinan, exceptuando a las niñas. Tras lo acontecido, Kreeh abandona la tierra para siempre transformándose en La Luna, y su marido Krren, al ir tras ella, en El Sol. Desde aquel entonces la persigue por el cielo tratando de atraparla (Chapman, 1993).

Posteriormente, cuando llega La Muerte desde el Kámuk –Norte–, los Dioses mayores huyen hacia el cielo convirtiéndose en astros o constelaciones, mientras que los que se quedan en la tierra se transforman en El Viento, La Lluvia, La Nieve, El Mar, etcétera. El mayor de todos se convierte en La Palabra. Otros, los más humildes se transforman en árboles, pájaros, montañas, lagunas, entre otros, conformando lo que hoy se conoce como el paisaje cultural de Tierra del Fuego (Chapman, 1993). “Fue por aquel entonces que el primer ser humano, el primer Selk'nam, fue creado de ‘un terrón de tierra’” (Chapman, 1993, p.107).



Figura 11: Juego ceremonial realizado durante la ceremonia del Hain. Fotografía de Martín Gusinde (1919-1923). Fuente: Museo Chileno de Arte Precolombino (2023).

2.5. Ritos

Si bien, a través de los signos, la naturaleza le comunica al individuo su profunda sabiduría. También lo castiga cuando este quebranta la norma o pauta cultural. Vale decir, le brinda bienestar al proporcionarle condiciones para su reproducción, pero se lo arrebató en el momento que este rompe la armonía y el orden (Velasco, 2007). En este sentido “(...) la naturaleza se descubre como ser (...) multidimensional en la que habitan diversas deidades cuyos atributos específicos hacen un espacio con cualidades” (Velasco, 2007, p.61). De modo que, el individuo originario Selk'nam busca por medio de ritos y ceremonias de carácter mágico-religiosas la comunicación con las divinidades que rigen el Cosmos y sus ancestros (Velasco, 2007).

Tras la información levantada durante el transcurso de la presente investigación, se entiende que dichos individuos originarios poseen diversas ceremonias. Sin embargo, por efectos de esta misma, a continuación se profundizará en los ritos que comprendan las pinturas corporales analizadas más adelante, dentro de los cuales se encuentran: la Cacería, Chamánicos, el Hain –Iniciación masculina–, y la Iniciación femenina.

2.5.1. Cacería

Los individuos originarios Selk'nam eran hábiles cazadores. Siendo preparados desde niños, ya que su subsistencia dependía de esta actividad. Cada cacería era un acontecimiento festejado por la comunidad, pero solo algunas consistían en un verdadero ritual. En cualquier ocasión lo obtenido era repartido entre todos los miembros del grupo, incluso a quienes no hubiesen participado (Catteneo, 2004).

Para cazar, esperaban una noche sin luna, agrupándose y cubriendo sus rostros, cuerpos y antorchas con tizne, la cual es una sustancia colorante negra, fina y grasienta que se forma a partir del humo. Asimismo, las antorchas eran preparadas durante un largo tiempo para ser utilizadas solo en aquella ocasión (Catteneo, 2004). Complementando con lo mencionado por la autora Claudia Catteneo (2004), “Junto con las armas de caza llevaban consigo antorchas; había un guía que durante las largas caminatas nocturnas agitaba la suya para señalar el camino o el descubrimiento de alguna presa” (p.51). Posteriormente, celebraban con toda la comunidad al amanecer (Catteneo, 2004).

2.5.2. Chamánicos

Dentro de los ritos chamánicos, se encuentra la sanación de una **enfermedad**. De acuerdo con Prieto (1884), cuando un Xon –Chamán– curaba a un paciente que estaba siendo atacado por un cwake –enfermedad–, el cual se creía que había sido introducido por un Xon –Chamán– rival, para enfrentarlo se aplicaba en el rostro una pintura de guerra. Debido a que, se encontraba en guerra con la enfermedad.

Por otra parte, otro rito chamánico es el apaciguamiento de la energía de La Luna durante los **eclipses**. En el cual, un Xon –Chamán–, a modo de protección, apagaba los fuegos y se dibujaba elementos en cada mejilla, además de colocarse un po'or –tocado– de plumas muy finas sobre la cabeza y una larga capa de piel de guanaco. De igual forma, para apaciguar el furor de La Luna como tal, le aplicaban a las mujeres sustancias colorantes en diversas zonas del cuerpo (Chapman, 1993).

Asimismo, se encontraba el Kuashketin. El cual era una reunión en donde se celebraba toda clase de competencias entre Xons –Chamánes– , y existía una modalidad de intercambio de regalos entre amigos o parientes de diferentes haruwenh –territorio– (Chapman, 1993).

2.5.3. Hain –Iniciación masculina–

El rito de iniciación masculina, o también conocido como Hain, constaba de una ceremonia extensa y compleja. Cuya duración databa de entre cinco meses a cinco años, empleando elementos varios como el canto, la danza y las pinturas corporales (Catteneo, 2004).

Tenía lugar en una choza ceremonial, a la cual también se le denominaba Hain, conformada por una estructura cónica de amplias dimensiones, recubierta por troncos delgados, pasto, barro y cuero de guanaco. Dichos troncos, representaban los cuatro puntos cardinales. Asimismo, alrededor de la choza se encontraba un círculo que simbolizaba la concordancia y armonía del universo, el cielo y la tierra. Al inicio de la ceremonia, a cada hombre se le asignaba un lugar dentro de la choza, el cual era correspondiente al espacio central o periférico de su respectivo haruwenh –territorio–. Posteriormente, se encendía un fuego que solo se apagaba durante la danza fálica (Catteneo, 2004).

Cabe agregar que, de acuerdo con lo mencionado por Correa y Flores (2005), la primera celebración del Hain –Iniciación masculina– liderada por los hombres, se realizó en una choza compuesta a partir de pilares de roca, en vez de troncos de madera. En donde, para su construcción, se le asignó a siete individuos considerados como altos, fuertes y bellos colocar cada pilar en su lugar, y ubicarse al frente de ellos, asignándolos como los siete Soortes –espíritus– principales de la ceremonia.

En cuanto a los kloketen –iniciados–, estos pasaban por una serie de pruebas físicas y morales, en las cuales aprendían lo necesario para sobrevivir (Chapman, 1993). Los adultos, “les enseñaban el comportamiento que debían seguir y las obligaciones familiares y sociales que debían cumplir” (Chapman, 1993, p.107). Además, les revelaban el “gran secreto” del Hain. Les contaban la historia del primer tiempo del mundo, en donde las mujeres los dominaban mediante de un engaño, disfrazándose de espíritus con máscaras y el cuerpo pintado, manteniéndolos humillados, hasta que un día descubren que dichas divinidades eran sus propias mujeres. Ultrajados, las mataron a todas, salvo a las niñas, apropiándose del secreto, disfrazándose ellos de aquellos espíritus –Soortes secundarios– (Chapman, Prelorán y Montes, 1977). Manteniendo el equilibrio social respecto a la división de los géneros (Catteneo, 2004).

En dicho ritual, se comunica visualmente la amistad entre los hombres y los espíritus, y la lucha que tienen con el Soorte –espíritu– secundario Xalpen para que no devore a los kloketen –iniciados– (Catteneo, 2004). Cabe destacar que “el sacerdote Martín Gusinde, fue Kloketen y luego un adulto participante de la Ceremonia” (Catteneo, 2004, p.59).

Respecto a los cantos, las mujeres comenzaban a cantar al amanecer, para darle la bienvenida al sol y despedir a la noche (Catteneo, 2004). Por otra parte, en cuanto a la danza, “la gran cantidad de bailes que allí se ejecutaban eran repeticiones corporales y gestuales del mito hóowin” (Catteneo, 2004, p.62). Finalmente, respecto a las pinturas corporales, “Los kloketen se pintaban cada día. Los espíritus presentaban una perfecta unidad de estilos y sus diseños no cambiaban jamás” (Catteneo, 2004, p.63)



Figura 12: Gran choza de la ceremonia del Hain realizada por instigación de Martín Gusinde. Fotografía de Martín Gusinde (1919-1923). Fuente: Museo Chileno de Arte Precolombino (2023).



Figura 13: Familia Selk'nam. Fotografía de Martín Gusinde (1920-1923). Fuente: Museo Chileno de Arte Precolombino (2023).

2.5.4. Iniciación femenina

En comparación al Hain –Iniciación masculina–, el rito de iniciación de las mujeres era sencillo. En el momento en que una adolescente tenía su primera menstruación, se le confinaba en su caú –vivienda– durante seis o siete días. En donde, la individuo originaria debía permanecer sentada frente al fuego en silencio, mientras era instruida por las mujeres mayores de su haruwenh –territorio– acerca de las obligaciones familiares y sociales que debía cumplir una vez ya siendo adulta (Catteneo, 2004).

3. Paisaje cultural

La primera vez que occidente visualizo la isla, navegantes europeos, al bordearla, distinguieron fuegos que no se apagaban ni de día ni de noche. Los cuales estaban encendidos producto al duelo de un individuo renombrado, o como señales de alarma al ver pasar embarcaciones ajenas a los individuos originarios. Por lo que, occidente la denomino como Tierra del Fuego (Chapman, Prelorán y Montes, 1977).

Estudios realizados desde el área de la etnomusicología, acerca de la métrica del canto de individuos Selk'nam, confirman “su procedencia de Siberia en el círculo Polar Ártico, habiendo cruzado el estrecho de Behring en una travesía por todo el hemisferio occidental hacia el sur” (Catteneo, 2004, p.34). Asimismo, excavaciones realizadas por diversos arqueólogos, demuestran que el territorio fueguino fue habitado por pueblos cazadores desde “hace unos 10.400 años a.C., según la fecha radiocarbónica (C-14) más antigua de la Isla” (Catteneo, 2004, p.34)

3.1. Características geográficas

Tierra del Fuego es la isla más grande del continente americano (Garcés, 2009). Se encuentra ubicada a su extremo sur, “aproximadamente entre el paralelo cincuenta y dos y el cincuenta y cinco de latitud sur, latitud en la que es el único lugar poblado de la tierra en forma permanente, junto con la isla Navarino” (Garcés, 2009, p.85). Delimitando con el estrecho de Magallanes, el canal Beagle, el mar de Drake, y los océanos Atlántico y Pacífico –ver figura 14– (Garcés, 2009). Además, cuenta con un área total “de aproximadamente 48.000 kilómetros cuadrados, de los cuales los “indígenas” ocupaban más o menos 38.000” (Chapman, 1993, p.121. Las comillas son mías).

De acuerdo con el Tratado de Límites de 1881, es compartida por Chile y Argentina. Naciones a las que les corresponde el sector occidental y oriental respectivamente, estableciendo una frontera en línea recta de Norte a Sur, desde el cabo Espíritu Santo hasta el eje del canal Beagle, o mejor conocida como la Cordillera de los Andes. Otorgándole una superficie estimada de 2.948.000 hectáreas a Chile y 1.850.000 hectáreas a Argentina. Siendo la capital del territorio fueguino chileno la ciudad de Porvenir (Garcés, 2009).



Figura 14: Las etnias de Tierra del Fuego antes de su extinción. Diagrama de Anne Chapman (1993) intervenido. Fuente: Anne Chapman (1993).

Su topografía se caracteriza por sus amplias llanuras centrales que dan lugar hacia el Sur, a la cordillera de Darwin (Garces, 2009). Asimismo, sus temperaturas oscilan entre -20°C y 27°C aproximadamente (Chapman, 1993). Por lo que, su clima se define por fuertes vientos, la presencia de lluvia y nieve, el soleamiento escaso y oblicuo, y cielos cambiantes (Garces, 2009).

Los meses de verano (diciembre a marzo) son notables por sus largos días, con un máximo de luz desde las 4 a.m. hasta pasada la medianoche (...). En los días más cortos del invierno, amanece alrededor de las 10 y anochece sobre las 16hrs (Chapman, 1993, p.122).

Por otra parte, respecto a sus paisajes naturales, estos se distinguen por poseer una magnitud, escala, complejidad y grado de dificultad (Garcés, 2009). Conformados por elementos contrapuestos, pero a su vez complementarios, “de una geografía en la que coexisten, entre otros, lagos y cordilleras, glaciares y praderas, bosques y estrellas, crepúsculos prolongados, cielos tormentosos y cambiantes” (Garcés, 2009, p.85).

Comprendiendo el contorno de sus costas, dotadas de bahías, fiordos, canales, senos, cabos y ventisqueros, como el sitio Ramsar ubicado en Bahía Lomas. Además, praderas ventosas al Norte, tierras bajas comprendidas entre Bahía Inútil y Bahía San Sebastián, y la sierra Carmen Sylva. Cuerpos grandes de agua como el lago Blanco y el lago Lynch. Y bosques de Lengua, Coihue, entre muchos otros (Garcés, 2009). Complementando con lo mencionado Gusinde (1989), “el ojo descubre por doquier bellezas paisajísticas, (...). El paisaje, como todo, se desenvuelve entre tonalidades opacas y oscuras” (p.5).



Figura 15: Guanaco en Tierra del Fuego. Fotografía de Allan Warren (s.f.). Fuente: Museo Chileno de Arte Precolombino (2023).

3.2. Flora y fauna

En cuanto a su flora, existen alrededor de 179 especies de plantas enumeradas, dentro de las cuales se encuentran bayas, murtillas, apio silvestre, achicoria nativa, diversos tipos de hongos, calafate, entre muchas otras. Su vegetación está conformada por árboles del género *Nothofagus*, entre los que se destacan la Lenga y el Coihue. Además, posee una amplia variedad de rocas y piedras, tales como sílex o pedernal, cuarzo, y diversos tipos de piedras volcánicas (Chapman, 1993).

Por otra parte, respecto a la fauna, posee una gran diversidad de aves, alrededor de doscientas especies; roedores; moluscos; peces; y mamíferos marinos, como el lobo de un pelo o león de mar, lobos de dos pelos o foca, el elefante marino y la ballena jorobada. Y animales más específicos característicos de la zona, como el guanaco –ver figura 15– y el zorro colorado (Chapman, 1993).

3.3. Paisaje cultural fueguino

El pueblo Selk'nam encontró en su entorno uno de los componentes esenciales de su identidad cultural. Manteniendo una vinculación tanto utilitaria-funcional como simbólica-cultural. Vale decir, se apropió del territorio y toda la naturaleza que lo circunda, gozando de este desde una perspectiva material y espiritual. De tal manera, que le otorgaron un significado a cada elemento que lo compone en personificaciones de su cosmovisión, presentando un alto contenido simbólico y repercutiendo en su valoración estética (Ramírez, 2017).

De modo que, los paisajes fueguinos:

Son el molde y la horma donde se han formado los paisajes culturales extremos en Tierra del Fuego, a la manera de capas superpuestas como en un palimpsesto, establecidos en un conjunto de intensos paisajes de excepcional belleza y riguroso clima, que fueron registrados por navegantes y exploradores europeos a lo largo de cuatrocientos años de historia, y que trascienden al territorio físico propiamente tal (Garcés, 2009, p.93).

Fueron más que un mero punto de localización geográfica en el que se encontraban cuerpos físicos. Fueron el medio en que se dieron sus tradiciones y se celebró sus costumbres, en donde se reprodujo y cultivó su organización en todos sus ámbitos (Velasco, 2007). Siendo transmitidas de generación en generación, y recreadas en función de su entorno, en función de su interacción con la naturaleza y su historia (Molano, 2007).

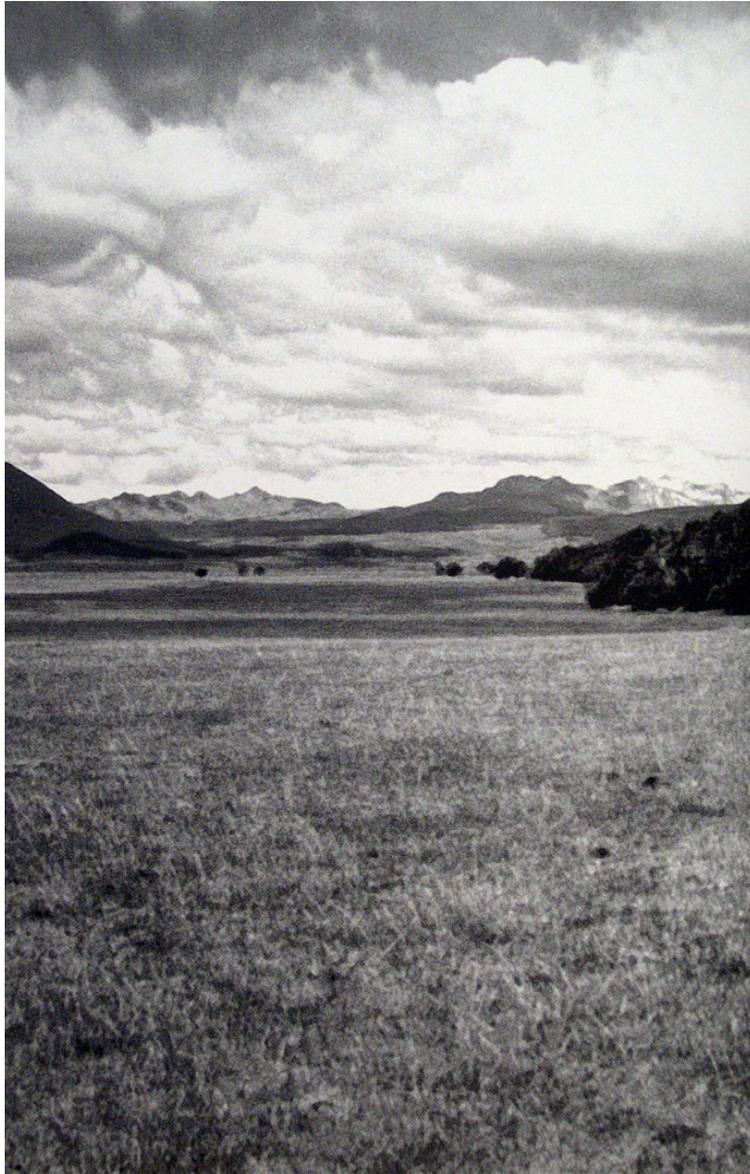


Figura 16: Sitio Marina 1. Fotografía de Estela Mansur (s.f.). Fuente: Museo Chileno de Arte Precolombino (2023).



Figura 17: Paisaje Tierra del Fuego. Fotografía de Estela Mansur (s.f.). Fuente: Museo Chileno de Arte Precolombino (2023).

Capítulo IV

Expresión por medio del cuerpo

1. El cuerpo y la ornamentación

Según la autora Margarita Baz (1993), el cuerpo humano es el significante de una radical paradoja. Por un lado, forma parte de la naturaleza, viéndose sujeto a un intercambio energético con su respectivo entorno natural, ya que se rige por sus procesos biológicos, y depende de este para su óptimo mantenimiento. No obstante, por otro, al ser introducido dentro del mundo simbólico, es un medio en el cual se escenifican estrategias de un orden social, y se inscriben códigos de una respectiva sociedad. Por tanto, “el cuerpo es un entorno natural, pero está a su vez socialmente constituido” (Baz, 1993, p.111). Vale decir, vislumbra el orden de la naturaleza en el que se ve envuelto como una lógica de signos y significados que definen el mundo, proporcionándole a su respectiva sociedad una forma de pensar y obrar sobre sí misma (Baz, 1993).

De modo que, tras lo mencionado, el cuerpo se transforma en un medio para la expresión, “en un abanico de resignificaciones para el sujeto interpretante” (Mendoza, 2016, p.68), en el cual el individuo posee la libertad de plasmar, entre otras cosas: inquietudes; sentimientos; creencias; ideas; expresiones; narrar historias; y/o reflejar situaciones memorables (Mendoza, 2016). Lo que, según el autor Ally Mendoza (2016), da paso al surgimiento de la práctica de la ornamentación.

En cuanto a terminologías, el concepto ornamentación como tal, según la Real Academia Española (s.f.), alude a la “acción o efecto de ornamentar” (definición 1). Y el concepto ornamentar, de acuerdo a la academia mencionada (s.f.), refiere a “adornar, engalanar con adornos” (definición 1). Por ende, la ornamentación es una práctica estética-discursiva, entendiendo como práctica al “ejercicio de cualquier arte o facultad, conforme a sus reglas” (Real academia española, s.f., definición 7), en donde por medio del uso de elementos varios en el cuerpo, le permite al individuo poder comunicarse con otros y, a su vez, aglutinar diversos grados de expresividad, saciando su necesidad de autoreconocimiento, y de ser interpretado por sus pares (Mendoza, 2016). Asimismo, complementando con lo propuesto por la autora María Augusta Casali (2020), facilita y potencia el “vínculo que existe entre el ser humano y su entorno natural local, y como este se materializa” (p.2). Cabe agregar, que es una práctica consciente, es decir, depende de una determinación por parte del individuo portador (Casali, 2020).

Respecto a sus tipologías, de acuerdo con Casali (2020), estas van apareciendo a medida que el proceso cognitivo del individuo se va complejizando, ya que con el transcurso del tiempo ha ido teniendo mayor comprensión de los factores del entorno natural en el que se ve envuelto.

Por lo que, su forma de expresar el vínculo que posee con este transmuta, partiendo desde expresiones simples como la pintura corporal, hasta manufacturaciones de alta complejidad como la joyería fina actual.

2. Antropometría Selk'nam

El término antropometría, según la Real Academia Española (s.f.), refiere a “el estudio de las proporciones y medidas del cuerpo humano” (definición 1). Asimismo, complementando con lo mencionado por los autores Julius Panero y Martin Zelnik (1983), posee la finalidad científica de establecer diferencias cuantitativas entre individuos, conglomerados, etcétera. No obstante, no debe ser considerada como una mera herramienta de medición. Puesto a que, complementariamente examina diversos factores que inciden en el cuerpo humano, tales como: edad, sexo, raza, territorio, e, incluso, estatus económico. Por tanto, la metrología del tamaño corporal es uno de los elementos más importantes respecto a la interacción directa que posee el individuo tanto con los otros, como con su respectivo entorno.

Encuanto a las dimensiones de medición, estas corresponden a dos tipos principales: estructurales y funcionales. Las dimensiones estructurales –o estadísticas–, equivalen a las medidas de la cabeza, tronco y extremidades en posiciones estándar (Panero y Zelnik, 1983). Por otra parte, las dimensiones funcionales –o dinámicas–, equivalen a las “medidas tomadas en posiciones de trabajo o durante el movimiento que se asocia a ciertas actividades” (Panero y Zelnik, 1983, p. 27).

Cuando se hace referencia a tales dimensiones en un estudio antropométrico, de acuerdo con Panero y Zelnik (1983), es necesario mencionar la denominada Sección Áurea. Esta última, corresponde a un criterio de organización reticular, en el cual se definen las proporciones de la figura humana a partir de:

Si trazamos una horizontal por el ombligo, en el cuerpo se forman tres medidas (...). Una es la estatura o distancia desde la parte superior de la cabeza hasta el suelo; otra es la que hay entre éste y el ombligo, y, finalmente, la tercera desde el ombligo hasta la parte superior de la cabeza –ver figura 18– (Panero y Zelnik, 1983, p.18).

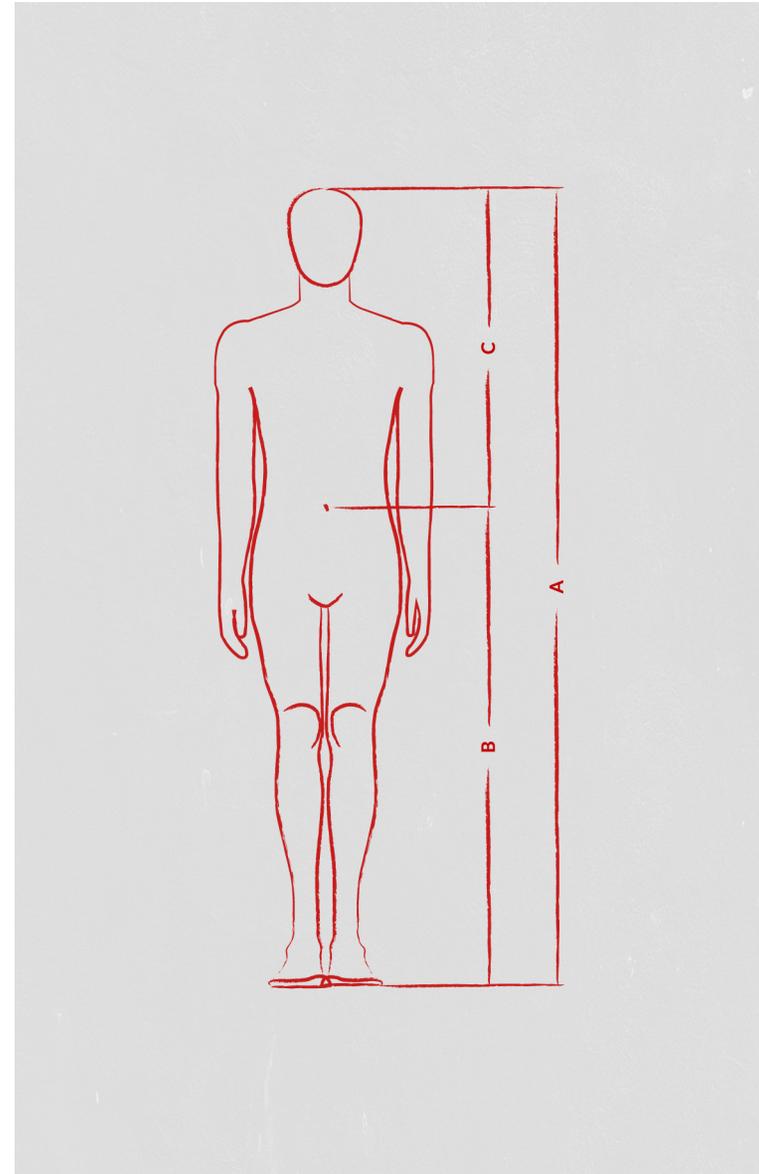


Figura 18: Cuerpo de un hombre Selk'nam y su respectiva Sección Áurea. Elaboración propia (2023).



Figura 19: Danza de la lluvia realizada durante la ceremonia del Hain. Fotografía de Martín Gusinde (1919-1923). Fuente: Museo Chileno de Arte Precolombino (2023).

En el caso específico de la antropometría del pueblo originario Selk'nam, a modo general se les caracteriza por ser individuos de gran estatura y físicos proporcionalmente desarrollados (Gusinde, 1989). Asimismo, complementando con lo mencionado por el sacerdote y etnólogo austriaco Martín Gusinde (1989), resaltan por ser agraciados en cuanto a:

La postura erguida, la serena tranquilidad del dominio sobre sí mismo, la mirada penetrante, los rasgos faciales claramente delineados, la sólida constitución del cuerpo como un todo y la fácilmente excitable elasticidad de sus partes (...). Al agradable equilibrio de los miembros (...) y una musculatura sólo levemente acentuada. En la superficie del cuerpo se perfila una plasticidad visible, aunque no exagerada; incluso entre los hombres las formas son líneas generales suaves y redondeadas (p.32)

A partir del estudio antropométrico realizado por el autor mencionado (1989), en el que se analizó a 24 hombres Selk'nam de 20 a 65 años, y 22 mujeres Selk'nam de 19 a 58 años. A continuación, se procederá a profundizar acerca de sus proporciones y medidas a partir de las variables: estatura, cabeza, rostro, tronco, y miembros superiores e inferiores.

2.1. Estatura

Como se menciona anteriormente, tanto Martín Gusinde como diversos autores remarcan la elevada estatura, y la proporcionalidad corporal que trae consigo, de los individuos originarios Selk'nam. En promedio, la altura absoluta de los hombres es de 1.73 m –1729 mm–, y la de las mujeres es de 1.60 m –1603 mm–. Dentro del territorio sudamericano, los hombres Selk'nam se aproximan en estatura a los Patagones –Tehuelches– con una altura de 1.75 m, y a los Bororó con una altura de 1.76 m (Gusinde, 1989).

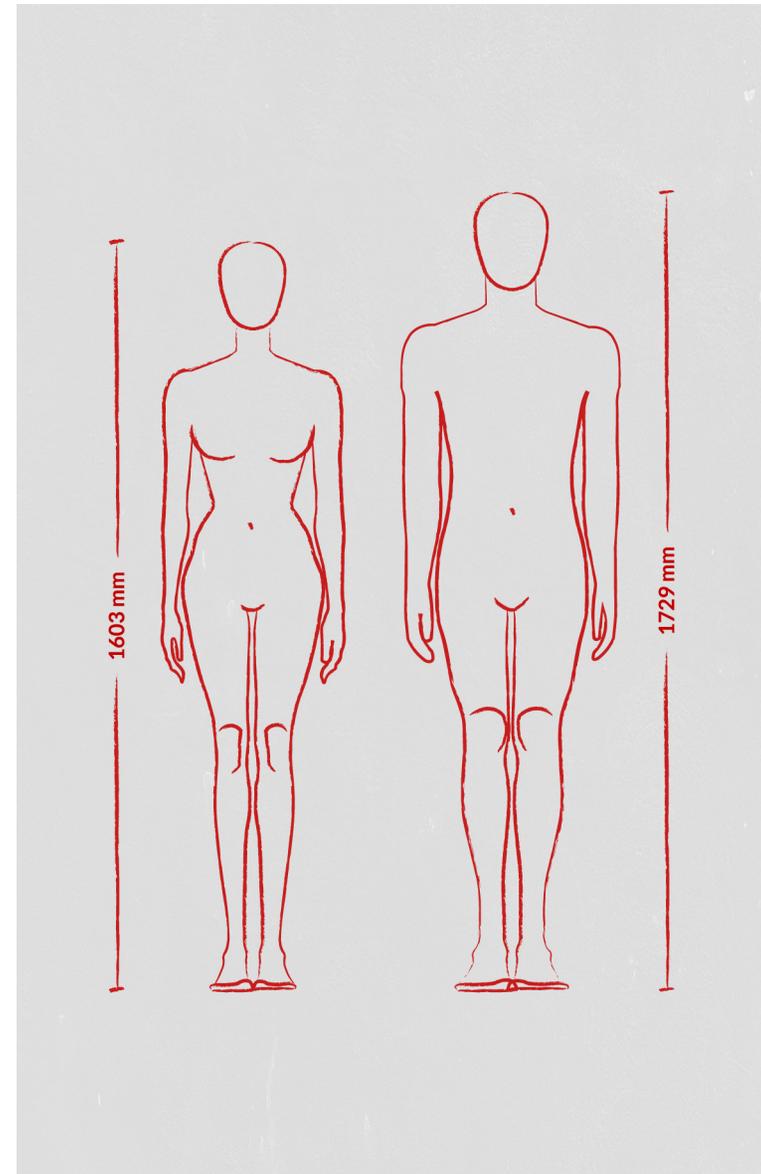


Figura 20: Altura absoluta promedio de una mujer y un hombre Selk'nam. Elaboración propia (2023).

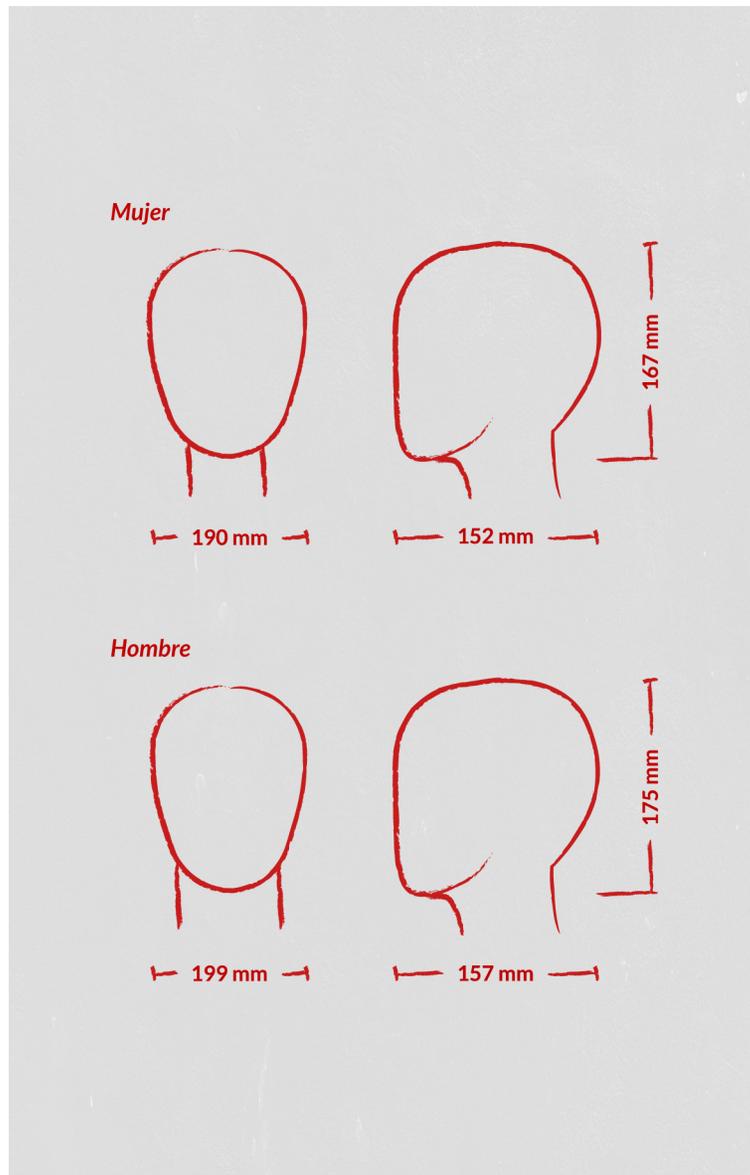


Figura 21: Medidas generales promedio de la cabeza de una mujer y un hombre Selk'nam.
Elaboración propia (2023).

2.2. Cabeza

El desarrollo de la cabeza, en cuanto a largo y ancho máximo, de los individuos originarios Selk'nam posee una proporción considerable respecto a su altura absoluta. En promedio, el largo máximo de los hombres es de 199 mm, y el de las mujeres es de 190 mm. Por otra parte, el ancho máximo promedio de los hombres es de 157 mm, y el de las mujeres es de 152 mm (Gusinde, 1989). De modo que, ambos sexos tienen una conformación craneal mesocefálica, vale decir, que poseen un cráneo proporcional en cuanto a largo y ancho (Real Academia Española, s.f., definición 1).

2.3. Rostro

Respecto al rostro de los individuos originarios Selk'nam, este a cualquier edad resulta ser atrayente para el observador (Gusinde, 1989). De acuerdo con Gusinde (1989), "entre los hombres aparece trazado con rasgos fuertes, recios, a veces duros; entre las mujeres estos caracteres aparecen inmersos en un marco de suavidad" (p.37). En promedio, la altura fisionómica facial de los hombres es de 175 mm, y la de las mujeres es de 167 mm. Por lo que, ambos sexos presentan un tipo de rostro euriprosópico, vale decir, que poseen rostros cortos y anchos –ver figura 21– (Gusinde, 1989).

2.3.1. Nariz externa

Lo que define el perfil facial de los individuos originarios Selk'nam es la nariz, la cual es larga y de mediano volumen. Además, cuenta con una raíz levemente elevada y un lomo alzado (Gusinde, 1989). Complementando con descripciones de Gusinde (1989):

Vista desde adelante, la forma básica de la nariz es la de un triángulo regular con base angosta. El dorso angosto, con aristas bien marcadas en ambos lados, tiene un recorrido casi recto y (...), forma solamente una pequeña protuberancia escasamente ascendente y descendiente (...) en la zona de transición de la nariz ósea a la cartilaginosa. (...) la punta se muestra redondeado. (...) los orificios nasales (...), su forma es un óvalo más o menos ancho, cuya parte más ancha está atrás (p. 39).

En ambos sexos la morfología de la nariz resulta ser casi idéntica. De manera que, tanto hombres como mujeres presentan una nariz leptorrina (Gusinde, 1989).

2.3.2. Zona ocular

En cuanto a los ojos de los individuos originarios Selk'nam, a modo general se les describe como pequeños de color negro o marrón oscuro brillante (Gusinde, 1989). No obstante, de acuerdo al estudio de Gusinde (1989), dentro de aquellos individuos se identifican cuatro tipos de conformaciones de los ojos separables entre sí, a los cuales se les denominan como: pliegue hotentote, pico de ave, pliegue “indígena” y cenefa.

El ojo tipo pliegue hotentote se caracteriza por poseer un “pliegue que está bien acolchado, grueso y turgente. (...) que comienza aproximadamente en el centro de la región ocular a la altura de las cejas y, (...) desaparece más allá de la comisura exterior” (Gusinde, 1989, p. 41). Dicho pliegue, es originado debido a la condición histológica de la generación de arrugas con el paso del tiempo. De modo que, tal tipo de ojo es observado en individuos mayores de 45 años –ver figura 22– (Gusinde, 1989).

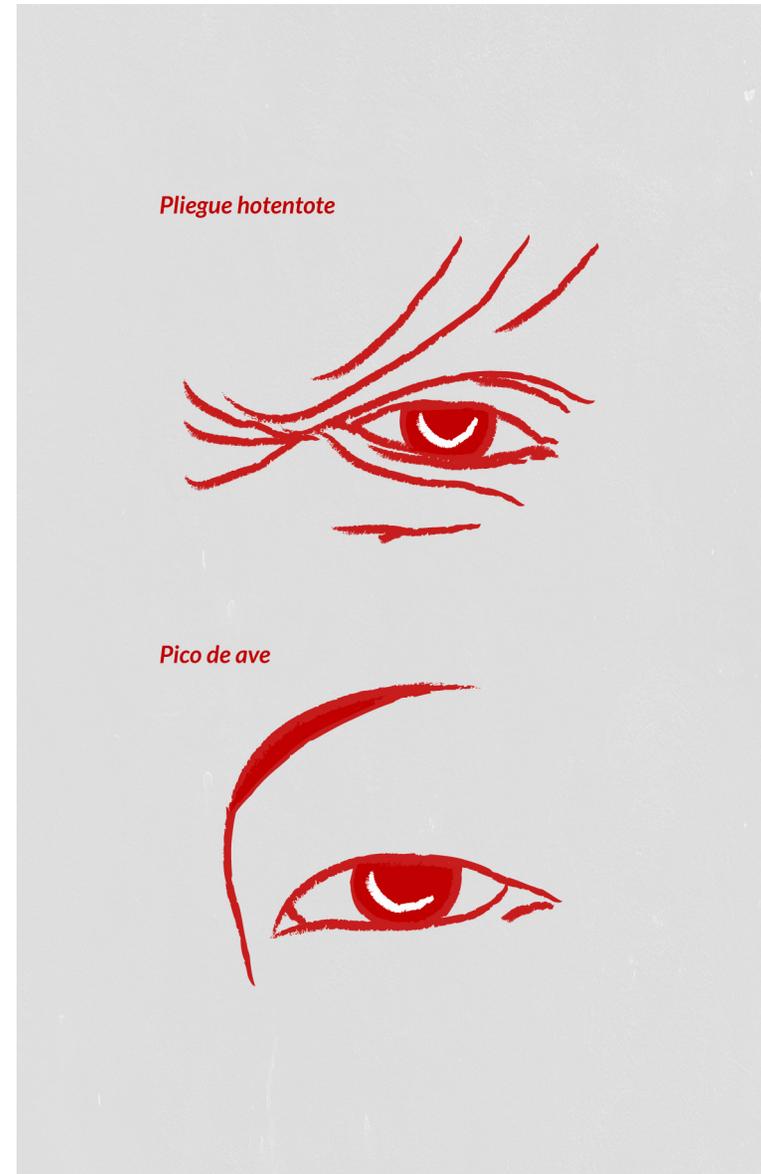


Figura 22: Tipo de ojo pliegue hotentote y pico de ave. Elaboración propia (2023).

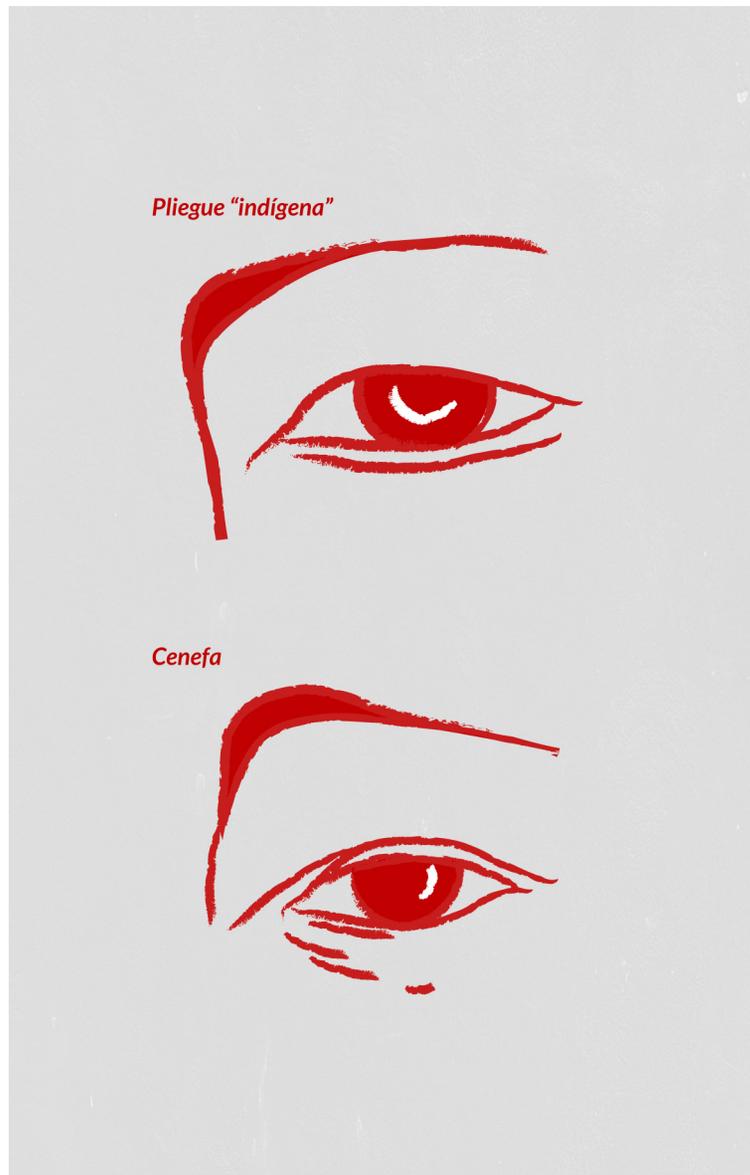


Figura 23: Tipo de ojo pliegue "indígena" y cenefa. Elaboración propia (2023).

Por otra parte, el ojo tipo pico de ave se distingue por poseer un pliegue que "comienza junto con el párpado, exactamente en el rabillo interior, ambos siguen paralelos y, mientras el borde del párpado termina en la comisura palpebral exterior" (Gusinde, 1989, p.42), configurando una forma de pico de ave –ver figura 22–.

Por otro lado, el ojo tipo pliegue "indígena" se identifica por poseer "una continuación del borde del párpado superior hacia la piel lateral de la nariz, ubicándose como un techo angosto oblicuamente sobre la comisura interior" (Gusinde, 1989, p.42), causando el efecto de que la comisura interior se encuentra desplazada hacia abajo –ver figura 23–.

Finalmente, el ojo tipo cenefa se caracteriza "por la aparición de una corta cenefa, que comienza delante de la comisura interior, (...) y antes del comienzo del borde del párpado inferior se desplaza oblicuamente hacia arriba" (Gusinde, 1989, p.43) –ver figura 23–.

2.3.3. Zona bucal

Respecto a la zona bucal, los individuos originarios Selk'nam poseen labios que se distinguen por ser de un color rojo vivo, el cual solo empalidece con el transcurso de los años. Asimismo, complementando con descripciones de Gusinde (1989):

El labio superior (...) puede considerarse como medianamente alto. (...) La hendidura del labio superior está claramente delineada en la persona y, por lo general, tiene una forma plana y redondeada, (...) se arquea suavemente hacia adelante, causando escasa concavidad (p.44).

2.3.4. Oídos externos

La primera descripción publicada respecto a los oídos externos de los individuos originarios Selk'nam fue realizada por Gusinde. En donde, a modo general menciona que poseen orejas sin anomalías (Gusinde, 1989). Asimismo, se caracteriza que:

La mitad superior del pabellón no evidencia diferencias respecto de la forma general, pero en la mitad inferior el borde del hélix está engrosado, (...) evidencia una inflexión depresiva hacia atrás (...). antitrigo y (...) antehélix son inusualmente gruesas y proporcionan a toda la oreja una plasticidad particular (Gusinde, 1989, p. 46).

Dicha conformación de oídos externos se observa, con mayor o menor precisión, en todos los individuos originarios, considerándose como una de sus características distintivas raciales (Gusinde, 1989).

2.4. Tronco

El cuello de los individuos originarios Selk'nam en general es de una longitud relativamente media. Por otra parte, los hombros, tanto en hombres como en mujeres, son de tipo longilíneo (Gusinde, 1989). Vale decir, que son de carácter alargados (Real Academia Española, s.f., definición 1). En promedio, el valor de la distancia entre los acromios de los hombres es de 438 mm, y el de las mujeres es de 403 mm (Gusinde, 1989).

En cuanto al tronco como tal, este es de una composición grande, ancha y maciza. De acuerdo con diversos datos, el de las mujeres se aproxima en medidas a las mujeres provenientes de pueblos Esquimales, y el de los hombres se aproxima a los hombres provenientes de Sudán (Gusinde, 1989).

2.5. Miembros superiores e inferiores

Finalmente, las medidas y proporciones de los miembros, tanto superiores como inferiores, de los individuos originarios Selk'nam se vislumbran con mayor claridad cuando son comparados con su altura y sus troncos. En promedio, el largo máximo de los miembros superiores de los hombres es de 781 mm, y el de las mujeres es de 739 mm –ver figura 24–. Por otro lado, el largo máximo promedio de los miembros inferiores de los hombres es de 921 mm, y el de las mujeres es de 849 mm –ver figura 25– (Gusinde. 1989).

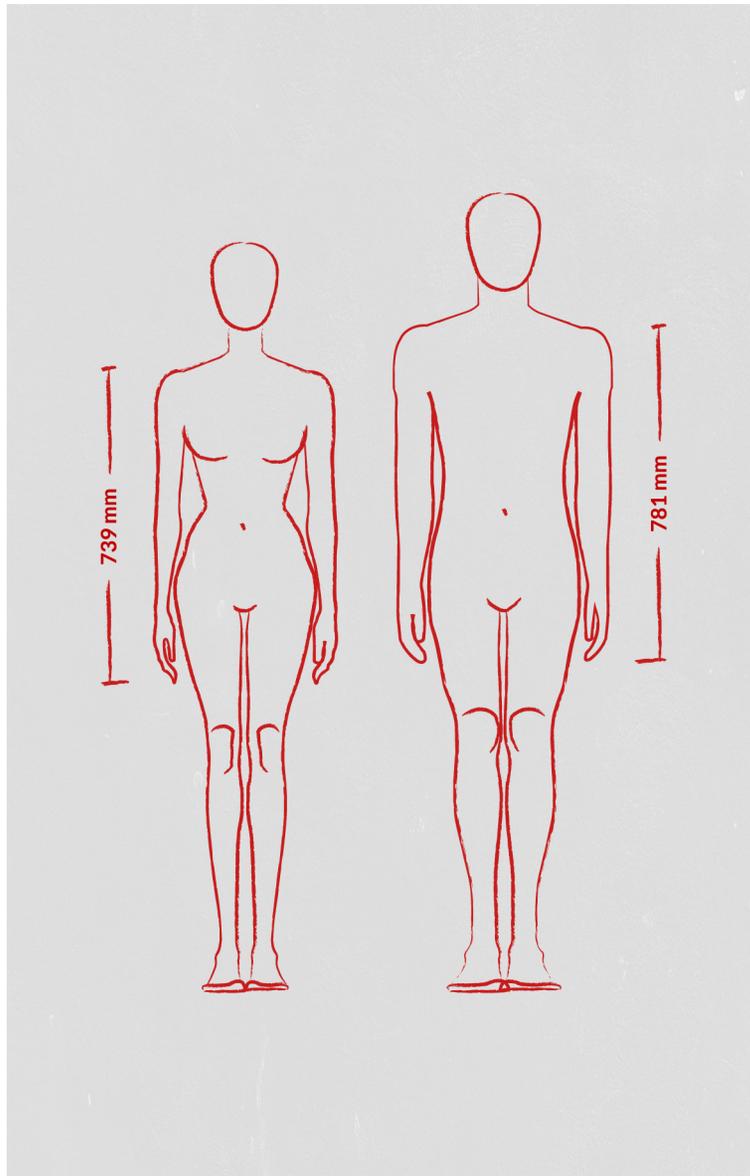


Figura 24: Largo máximo promedio de los miembros superiores de una mujer y un hombre Selk'nam.
Elaboración propia (2023).

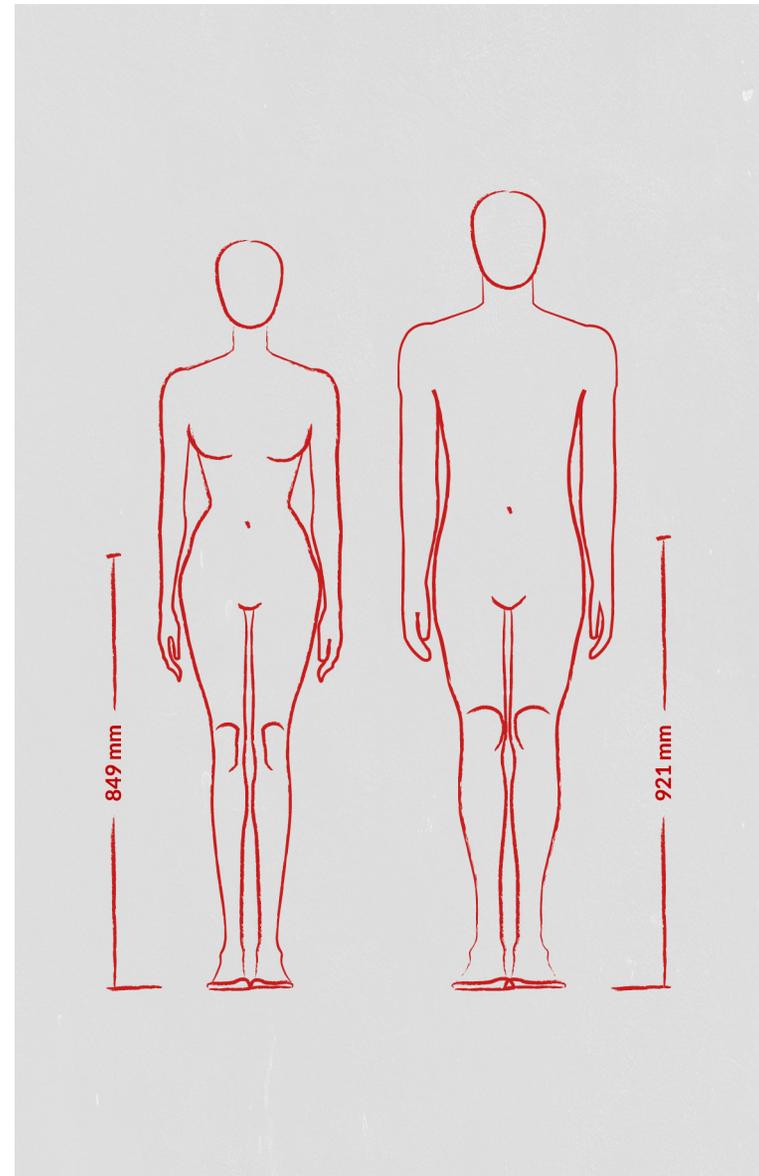


Figura 25: Largo máximo promedio de los miembros inferiores de una mujer y un hombre Selk'nam.
Elaboración propia (2023).

3. Pintura corporal Selk'nam

Como se menciona al inicio del capítulo, dentro de las tipologías de la ornamentación se encuentra la pintura corporal. Dicha práctica, corresponde a una expresión manual estética-discursiva de carácter temporal, vale decir, que perdura en determinadas ocasiones por un periodo de tiempo relativamente corto (Casali, 2020). Complementando con lo mencionado por el autor José Velasco (2007), refiere a un sistema cultural en el que como conjunto interactúan formas materiales, espirituales, sociales, políticas y lingüísticas, las cuales componen el sustento de etnoideología y noción de diferencia de un pueblo –identidad cultural–.

Por otra parte, establece un vínculo entre el individuo portador y su respectivo entorno mineral y vegetal, mediante la elaboración de diversas composiciones corporales en las que se hace uso de elementos extraídos propiamente del territorio y, en algunos casos, la designación de significados relacionados a este (Sepúlveda, 2003). De igual forma, se encarga de satisfacer necesidades espirituales y/o estéticas de un respectivo conglomerado, ajustándose a sus contextos. De modo que, su finalidad principal no es deleitar a sus observadores, sino que es una sabiduría que se ha creado, pulido y traspasado porque su respectivo pueblo la necesita para expresar su identidad, poseyendo una memoria y sentido único para ellos (Naranjo, 2019).

En el caso específico del pueblo originario Selk'nam, la pintura corporal desarrolla un papel activo y fundamental respecto a la construcción de sus contextos sociales y culturales (Fiore, 2005). Encontrándose presente diversos repertorios culturales, tales como:

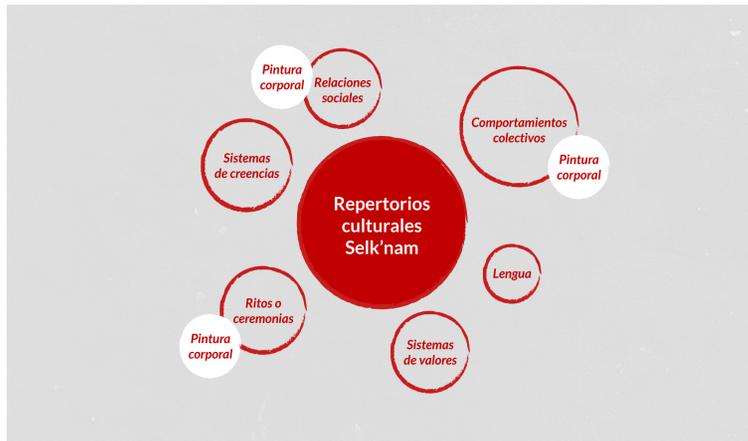


Figura 26: Repertorios culturales Selk'nam en los que se encuentra presente la pintura corporal. Elaboración propia (2024).

A continuación, se procederá a profundizar acerca de sus características según las variables: color; sustancias colorantes y sus procesamientos; técnicas; y elementos gráficos.

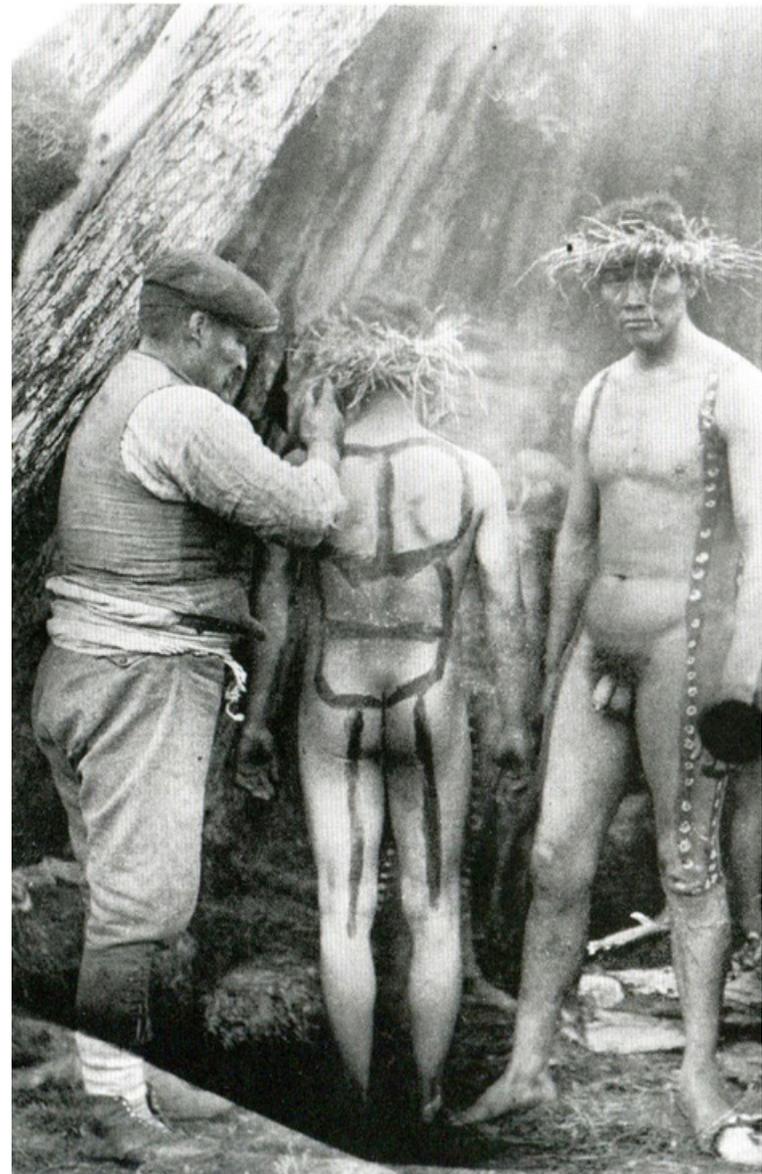


Figura 27: Jóvenes Selk'nam pintándose el cuerpo. Fotografía de Martín Gusinde (1923). Fuente: Museo Chileno de Arte Precolombino (2023).

3.1. Color

Según la autora y científica social alemana Eva Heller (2008), la utilización de un color puede generar diversos efectos –a menudo contradictorios–, ya que un mismo color dependiendo del contexto en el que es empleado puede actuar de diversas maneras. Heller (2008) señala que “ningún color carece de significado. El efecto de cada color está determinado por su contexto, por la conexión de significados en la cual percibimos el color” (p.18).

Dentro de las composiciones corporales realizadas por dichos originarios, los colores con mayor predominancia son ákel –rojo–, blanco y háuk sa’a –negro–. De igual forma se posee registro del uso de matices de color amarillo y de diversas tonalidades de grises (Correa y Flores, 2005).

3.1.1. Ákel –Rojo–

El color rojo, o ákel en lengua originaria Selk’nam, dentro de la historia de la humanidad es el primer color que el individuo le designa un nombre. Respecto al simbolismo que se le atribuye, si bien no se posee el significado concedido por parte de los individuos originarios Selk’nam, Heller (2008) propone que este se encuentra determinado por dos experiencias: la sangre y el fuego.

En diversas culturas, “la sangre es la morada del alma” (Heller, 2008, p.55). También, posee un rol fundamental en contextos tanto mágico-religiosos como medicinales. Por lo que, los efectos psicológicos y simbólicos de dicha experiencia hace que se le atribuya a este color la cualidad de dominancia, vigorosidad, fuerza y vitalidad (Heller, 2008). Por otra parte, “tan antigua como la creencia en el poder de la sangre es la adoración del fuego como fuerza divina” (Heller, 2008, p.56). Al igual que la experiencia mencionada, el fuego posee un rol en contextos de carácter numinosos, aunque también dispone de un papel fundamental dentro de ámbitos prácticos. De modo que, se le otorgan significados tanto positivos tales como la purificación, protección, divinidad y magnificencia, como connotaciones negativas tales como la destrucción, agresividad, maldad y muerte (Heller, 2008).

3.1.2. Blanco

Por otra parte, el color blanco, de acuerdo a la comprensión moderna de la teoría de la luz, refiere a la sumatoria de todos los colores del arcoíris. Tal postulado, genera que gran porcentaje de individuos posean la noción de que dicho color no es un color propiamente tal (Heller, 2008). No obstante, según Heller (2008), para llegar a una respuesta concreta, desde la misma rama de la ciencia se propone que como material o sustancia física si es efectivamente un color, de hecho, se considera como “el cuarto color primario, pues no puede obtenerse de la mezcla de otros colores” (p.155).

En cuanto a su significado, al igual que el color anterior, no se posee el significado otorgado por parte de los individuos originarios Selk’nam. Sin embargo, Heller (2008) propone que este está definido por dos experiencias que se interrelacionan entre sí: el comienzo y la resurrección. En la mayoría de las religiones, se propone que el comienzo del mundo es de igual forma el comienzo del bien y el mal, y por tanto el origen de la resurrección y la superación de los pecados. En ambas experiencias, al color blanco se le asigna un rol fundamental asociándolo con diversas virtudes espirituales, otorgándole la connotación de purificación, honestidad y nobleza (Heller, 2008).

3.1.3. Háuk sa’a –Negro–

Finalmente, el color negro, o háuk sa’a en lengua originaria Selk’nam, según la comprensión moderna de la teoría de la luz, corresponde a la ausencia de todos los colores. Dicho postulado, al igual que lo que sucede con el color blanco, genera que gran porcentaje de individuos posea la noción de que no es propiamente un color como tal (Heller, 2008). Sin embargo, de acuerdo con Heller (2008), diversas ramas provenientes de las bellas artes proponen que efectivamente goza de una razón y significados. Por lo que, a modo de consenso, se “tiene esta respuesta teórica: el negro es un color sin color” (p.128).

Respecto a su significado, tal como los dos colores anteriores, no se posee el significado otorgado por parte de los individuos originarios Selk’nam. Sin embargo, Heller (2008) propone que este está definido por tres experiencias: el fin, el duelo y la transmutación.

Dentro del espectro de los colores no vivos, el negro corresponde al final, a la ausencia de todo. Además, en diversos contextos científicos se le atribuye un rol de significación referente a la inexistencia o deterioro de algo. De modo que, la experiencia del fin le otorga connotaciones asociadas al vacío, ausencia, olvido y desintegración (Heller, 2008).

Por otro lado, en la mayoría de las culturas “el deliberado descuido exterior ha sido una señal de duelo. Esta actitud suponía la renuncia a la vestimenta de colores alegres y al adorno” (Heller, 2008, p.129), lo cual hace que posea un rol fundamental en contextos de carácter mágico-religiosos, atribuyéndole significados referentes al respeto, protección e igualdad (Heller, 2008).

Finalmente, en la experiencia práctica elemental de la transmutación se le asigna el rol de diferenciador entre el bien y el mal, debido a que se posee la creencia de que “el negro establece la diferencia entre el día y la noche” (Heller, 2008, p.131). Por lo que, invertiría toda connotación considerada como positiva de cualquier color vivo (Heller, 2008).

3.2. Sustancias colorantes y sus procesamientos

Por otra parte, en cuanto a las sustancias colorantes empleadas para la creación de dichas composiciones corporales, para el color ákel –rojo– los originarios hacían uso de arcilla, ocre, o directamente sangre –no se tiene especificado la procedencia de esta última– (Fiore, 2005). Para el color blanco hacían uso de los diversos tipos de conchas de moluscos que se encontraban en sus hábitats cercanos al agua. Finalmente, para el color háuk sa’a – negro– hacían uso de carbón de madera o cenizas, de los cuales tenían acceso del fuego de sus hogares (Gusinde, 1991).

Tales materias eran sometidas a procesamientos, dentro de los cuales se encuentran: raspado; quemado por el fuego del hogar; masticado; molido o triturado; pulverizado; y mezclado con agua, saliva, aceite o grasa (Fiore, 2005).

En el caso específico de las sustancias colorantes aplicadas en las máscaras utilizadas durante la ceremonia del Hain –Iniciación masculina–, los originarios disolvían los pigmentos en aceite de pescado para que tuvieran mejor adherencia a la corteza de Haya –ver sección 3.3 Técnicas del Capítulo IV– (Gusinde, 1991).



Figura 28: Hechicero Selk'nam. Fotografía de Martín Gusinde (1920). Fuente: Biblioteca Nacional de Chile (2023).

3.3. Técnicas

Respecto a las técnicas empleadas por los originarios para sus realizaciones, a modo general, en diseños con mayores detalles se aplicaba la sustancia colorante directamente con el dedo, o con un palillo, espátula o utensilios tipo peine. Por otro lado, en diseños con menores detalles o fondos de color, se frotaba la sustancia colorante directamente con la mano sobre la piel, o primero se colocaba el pigmento en la boca para luego escupirlo sobre el cuerpo y frotarlo con la mano (Fiore, 2005).

No obstante, a modo específico, en el caso de los Xons –Chamánes–, dichos individuos se aplicaban líneas positivas presionando la palma de la mano con pigmento sobre la piel, y luego eliminaban líneas negativas con los dedos o uñas –ver figura 28– (Fiore, 2005).

Por otra parte, en el caso de la ceremonia del Hain – Iniciación masculina–, para la representación de los espíritus, en algunas instancias los hombres se colocaban bolillos de plumas sobre la piel, aplicando una técnica mixta de ornamentación mediante objetos y pigmentos (Fiore, 2005). Sin embargo, en otras hacían uso de máscaras, las cuales por lo general eran fabricadas a partir de corteza de Haya. A dicho árbol se le realizaba un corte longitudinal recto, luego dos cortes horizontales, para finalmente desprender la corteza cuidadosamente desde su parte inferior, conservando su curvatura natural. Si se requería modificar tal curvatura, esta al todavía mantenerse elástica de su previa extracción, se le aplicaba calor del fuego directo. Además, para que la máscara quede fija al rostro de su portador, permitiendo que este se pueda mover libremente, se le agregaba una fina correa de cuero animal. Por último, para que los hombres pudieran ver y sacar la lengua, se le perforaban grandes orificios en las posiciones donde irían ubicados los ojos y la boca (Gusinde, 1991).

En cuanto a la técnica empleada para el retiro de las sustancias colorantes, según el autor Mauricio Massone (2010), “la pintura y la grasa del cuerpo eran eliminadas al frotarse con un líquen u otra planta” (p.102).

3.4. Elementos gráficos

Finalmente, respecto a los elementos gráficos empleados en las composiciones corporales mencionadas, entendiendo como elemento gráfico tanto a formas geométricas simples como a polígonos complejos (ARCGIS, 2023), de acuerdo con la autora y arqueóloga argentina Dánae Fiore (2005), estos a modo general varían desde la utilización de un solo elemento gráfico básico, hasta el uso de elementos gráficos complejos con variaciones en cuanto a sus tamaños y/u orientaciones dentro de una pintura corporal. No obstante, los elementos gráficos con mayor predominancia son el punto, la línea y los fondos de color.

3.4.1. El punto

Según lo que se propone desde la rama de la ciencia, el punto “representa un concepto abstracto que indica con precisión exacta la ubicación de un encuentro (...), o de un fenómeno de significación concreta” (Frutiger, 1981, p.17). Por otra parte, de acuerdo a lo que respecta desde el diseño gráfico, el punto es una superficie identificable por el ojo humano y, asimismo, es la unidad más pequeña de toda expresión plástica (Frutiger, 1981).

No obstante, según lo mencionado por la autora Claudia Catteneo (2004), para los individuos originarios dicho elemento gráfico en particular o “círculo simboliza la totalidad del universo” (p.34).



Figura 29: Soorte del norte. Fotografía de Martín Gusinde (s.f.). Fuente: Museo Chileno de Arte Precolombino (2023).

3.4.2. La línea

De acuerdo con el autor y tipógrafo suizo Adrian Frutiger (1981), la línea como elemento gráfico es entendida a partir de su imaginario –línea imaginaria–, como tal –línea en sí–, y su posición –horizontal y vertical–.

3.4.2.1. La línea imaginaria

La línea imaginaria refiere a la línea “que describe mentalmente el observador entre dos puntos” (Frutiger, 1981, p.17). Vale decir, alude a los puntos ordenados sobre una recta con intervalos de separación de igual medida (Frutiger, 1981).

3.4.2.2. La línea en sí

Por otra parte, la línea como tal –en sí– corresponde a la línea recta configurada mediante la alineación sucesiva de puntos infinitos (Frutiger, 1981). Sin embargo, de acuerdo con lo señalado por Catteneo (2004), en las pinturas corporales originarias las “repeticiones de líneas y puntos simétricamente ubicados (...) testimonian un mundo en armonía con las leyes universales” (p.63).

3.4.2.3. Horizontal y vertical

Por último, la línea horizontal refiere al elemento activo sobre un plano asignado (Frutiger, 1981). Complementando según lo mencionado por Frutiger (1981), es “símbolo del ser viviente que crece hacia arriba” (p.18). De tal forma que, la línea horizontal es dada, y la línea vertical ha de hacerse. Es decir, “la vertical existe sólo en comparación con una horizontal dada” (Frutiger, 1981, p.19).

4. Eliminación de la práctica

Previamente al proceso de “descubrimiento” y colonización del continente americano, las sociedades occidentales se denominaron a sí mismas como el centro del mundo, transformando a todo el territorio restante en su periferia, vale decir, en espacio disponible a la exploración y apropiación, que les respondería con una imagen de sí mismos (Dussel, 2001). De modo que, mediante la elaboración de relatos que narraban los acontecimientos de tales exploraciones desde su propio imaginario, impusieron un nuevo orden civilizatorio, reordenando y reclasificando los territorios colonizados (Eusebio, 2016).

Los primeros acercamientos que tuvieron los individuos occidentales con los individuos originarios de América no siempre fueron pacíficos, de acuerdo con la autora Dánae Fiore (2004), algunos “incluyeron varios intentos por tomar personas a la fuerza como intérpretes, así como violentos ataques” (p.33), al igual que engaños o sobornos. Por ejemplo, para el levantamiento de documentación fotográfica, los individuos provenientes de occidente emplearon diversos métodos fraudulentos para obtenerla, tales como “el montaje de situaciones que no reflejaban la realidad cotidiana (...) o el pago a los “aborígenes” para que accedieran a fotografiarse en tales situaciones” (Fiore, 2004, p.46. Las comillas son mías).



Figura 30: Representación de seres sobrenaturales durante la ceremonia del Hain. Fotografía de Martín Gusinde (1919-1923). Fuente: Museo Chileno de Arte Precolombino (2023).

Respecto a la pintura corporal del pueblo originario Selk'nam, esta fue documentada por primera vez en el siglo XVI, en escritos elaborados por individuos de occidente durante el proceso de evangelización del continente americano. No obstante, contenido de tal material varía según el contexto sociocultural de su respectivo autor, y la audiencia a la cual era dirigido (Fiore, 2004).

Si bien, a principios del siglo XVII, se describe a la pintura corporal fueguina como una mera apariencia “exótica”, debido a la desnudez, la utilización de pieles y accesorios, y la falta de vello facial. A partir del siglo XVIII, se empieza a hacer uso de lenguaje de valoración negativa. Ciertos autores, catalogan dicha tipología de ornamentación como una práctica “diabólica”, y a sus individuos portadores como “salvajes” poseedores de mentes “aniñadas”, “carentes” de actividad artística. Puesto a que, sus necesidades se enfocarían en el polo práctico-utilitario. Tal convencimiento, continuó durante todo el transcurso del siglo XIX. Cabe mencionar que, también hubo observadores que argumentaban una opinión positiva respecto a dicha pintura corporal, considerándola como un orgullo para aquellos individuos originarios en ser diferentes, incentivándolos a no abandonar tal costumbre (Fiore, 2004).

En aquellos escritos, se visualiza a los individuos originarios Selk'nam de manera negativa, ya que eran el claro ejemplo viviente de como los individuos occidentales habrían sido en el pasado. Por tanto, a fines del siglo XIX, se crea una corriente conceptual de carácter evolucionista, en la que se propone que los seres humanos tienen la posibilidad de “transformarse”, entendiendo tal transformación como una “mejora”, lo cual le permitiría al individuo originario evolucionar hacia el “progreso” (Fiore, 2004). Sin embargo,

La justificación de acciones de transculturación propiciadas por los europeos, así como sobre los procedimientos empleados por los observadores para obtener información sobre las pinturas, algunos de los cuales, en pos de una búsqueda de lo “tradicional”, negociaron y forzaron situaciones que no eran espontáneas ni enteramente genuinas (Fiore, 2004, p.30).

Así como, “los procesos de acción directa que los individuos de origen europeo tuvieron sobre las prácticas de pintura corporal de los fueguinos” (Fiore, 2004, p.30), influyeron tanto en su mantenimiento como en su eliminación.

La intervención de occidente en el territorio americano hizo que el pueblo originario Selk'nam, al igual que otros, adoptara ciertas conductas ajenas a ellos. Una de estas fue la implementación del uso de vestimenta, en la cual se les transformó de una apariencia física “primitiva” a una “civilizada” (Fiore, 2005). Aun cuando, siguieron ornamentando su cuerpo completamente desnudo durante los ritos para representar dioses, o efectuar diversas danzas, en algunas ocasiones empezaron a restringir ciertas zonas corporales. Por ejemplo, en el Hain –Iniciación masculina– del año 1923, las mujeres conservaron sus faldas de uso cotidiano, pintándose únicamente el tronco –ver figura 31– (Catteneo, 2004). Según registros provenientes de fuentes occidentales, la pintura corporal Selk'nam continuó con esta nueva modalidad durante aproximadamente sesenta años más (Fiore, 2005).

De modo que, el pueblo originario Selk'nam, junto con sus respectivas tradiciones y costumbres, “no fue “descubierto”, o admitido, como tal, sino disimulado, o “encubierto”, como lo mismo que Europa había asumido que había sido siempre” (Dussel, 2001, p.58), produciendo su eventual eliminación.



Figura 31: Pintura corporal femenina para el juego de Kewanix. Fotografía de Martín Gusinde (1923). Fuente: Museo Chileno de Arte Precolombino (2023).

Capítulo V

Estudio iconológico

1. Introducción

Como se menciona anteriormente, la pintura corporal es el medio por el cual los individuos originarios Selk'nam expresan sus emociones, creencias, ideas, entre otros, en diversas ocasiones. Saciando su necesidad natural de autoreconocimiento e interpretación por sus pares –identidad cultural– (Mendoza, 2016). Asimismo, visibiliza la relación entre el individuo originario portador y su respectivo entorno natural, tanto en la utilización de elementos propios del territorio, como en la designación de significados relacionados a este (Sepúlveda, 2003). Ajustándose a sus contextos de uso, a través de una memoria y un sentido único para dicho pueblo (Naranjo, 2019).

En la presente investigación se trabajó con dieciocho descripciones de pinturas corporales Selk'nam, provenientes de los autores/as: Cattaneo (2004); Correa y Flores (2005); Chapman (1993); Fiore (2005); Massone (2010); Museo Chileno de Arte Precolombino (2023); y Prieto (1984). Donde, a modo de identificación general, se les clasificó de acuerdo con el contexto de uso en el que se detalla que son utilizadas, categorizándolas en: pinturas corporales cotidianas, y pinturas corporales de ocasiones especiales.

Asimismo, con la finalidad de reconocer aspectos que respondan al objetivo general propuesto inicialmente, se diseñó una ficha en la cual se recopila un estudio iconológico, levantado de diversas fuentes, en un medio único.

A continuación, se procederá a profundizar respecto a las secciones de análisis que la componen, las cuales son: codificación y bajada del código, información general, documentación fotográfica, desglose de descripción, observaciones de referente natural, y proporción corporal abarcada.

1.1. Codificación y bajada del código

A modo de reconocimiento, a cada ficha que recopila la información de una pintura corporal se le asignó un código, en el cual se hace uso de la primera letra acorde a los criterios:

- Pintura: *P*
- Corporal: *C*
- Cotidiana/Ocasión especial: *C/O*
- Acción/Rito:
Primera letra de la acción/Primera letra del rito
- Especificación de acción/Especificación de rito:
Primera letra de la especificación (si se requiere)
- Número: *01, 02, 03, 04, (...)*

Para contextualizar al código, y a la ficha misma, se trabajan las variables: categoría, acción o rito, especificación, y asignación. Esta última corresponde al nombre de la pintura corporal asignado por el autor/a de la descripción.

1.2. Información general

En la sección de información general, se trabajan las variables: fuente, contextualización, y descripción. La fuente corresponde al nombre del autor/a de la descripción de la pintura corporal a la cual se está analizando, y el año del documento del cual fue levantada. Por otra parte, la contextualización refiere a la información proporcionada por el autor/a que permite comprender el contexto de uso de dicha pintura, y diversos aspectos que vienen con este. Finalmente, la descripción corresponde a la cita textual o parafraseada del escrito inicial mencionado.

1.3. Documentación fotográfica

Como se menciona en la introducción de la investigación, se recopilaron algunas descripciones que si poseen documentación fotográfica. Por lo que, en la presente sección se agrega la imagen recopilada, a modo de complementación visual para la ilustración de elaboración propia.

1.4. Desglose de descripción

En la sección de desglose de descripción, se disecciona la información proporcionada por la cita textual o parafraseada, acorde con las variables: portador, etapa de vida del portador, colores empleados, elementos gráficos empleados, motivación de uso de la pintura corporal, y referente natural del paisaje fueguino.

1.5. Observaciones de referente natural

La sección de observaciones de referente natural corresponde a la información propuesta por el autor que explica el contexto del referente natural que se encuentra plasmado en la pintura corporal que se está analizando.

1.6. Proporción corporal abarcada

Al igual que la sección de documentación fotográfica, la proporción corporal abarcada complementa visualmente la ilustración de elaboración propia mediante un diagrama de proporción de la figura humana rellenable, levantado a partir de la información propuesta por los autores Julius Panero y Martín Zelknik (1983).

Ficha de análisis

Pintura corporal

1.1.

Código
 Categoría
 Acción o rito
 Especificación
 Asignación

Ilustración
(Elaboración propia)

1.4.

Portador	
Etapa de vida	
Color	
Elemento gráfico	
Motivación	
Referente natural	

1.5.

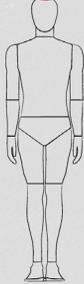
Observaciones de referente natural

1.2.

Fuente	
Contextualización	
Descripción	

1.3.

1.6.



* Cita de la información de la ficha
 ** Cita de la documentación fotográfica

Figura 32: Ficha de análisis. Elaboración propia (2024).

2. Pinturas corporales cotidianas

Las pinturas corporales empleadas en contextos de uso cotidiano, refieren a las acciones que se desarrollan de manera activa en el día a día de los individuos originarios Selk'nam. Englobando ambientes en los que se desenvuelven de manera social y/o productiva (Velasco, 2007).

A continuación se procederá con el estudio iconológico de las pinturas corporales provenientes de las acciones de: embellecimiento, distinción de rol, y protección de la piel.

Ficha de análisis

Pintura corporal

Código **PCCE01**

Categoría **Cotidiana**

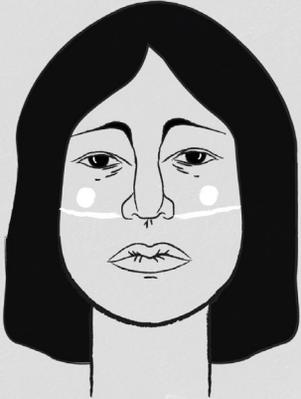
Acción o rito **Embelllecimiento**

Especificación **-**

Asignación **-**

Información general *

Fuente	Romina Bevilacqua, 2017. Museo Chileno de Arte Precolombino, 2023.
Contextualización	En la sociedad Selk'nam, la belleza era un elemento de gran importancia. Su posesión reflejaba una posición de privilegio, e indicador de salud.
Descripción	La pintura corporal empleada consistía en dos puntos ubicados al comienzo de las mejillas, o dos líneas horizontales ubicadas en cada mejilla respectivamente. En algunos casos, se configuraban ambos elementos gráficos dentro de una misma composición.



Desglose de descripción

Portador	Hombre / Mujer
Etapas de vida	Infante / Adolescente / Adulta
Color	●
Elemento gráfico	Punto / Línea
Motivación	Resaltar áreas físicas
Referente natural	-

Observaciones de referente natural

-

Documentación fotográfica **





* Bevilacqua, R. (10 de mayo de 2017). *Una mirada al mundo Selk'nam desde la pintura corporal*. Ladera Sur. Recuperado el 19 de julio de 2022 de <https://laderasur.com/articulo/una-mirada-al-mundo-selknam-desde-la-pinturacorporal/>

** Museo de Arte Precolombino (19 de julio de 2022). *Pueblos originarios de Chile. Selk'nam*. Museo chileno de Arte Precolombino. <http://precolombino.cl/culturas-americanas/pueblos-origarios-de-chile/selk%27nam/ngallery/page/1>

** Figura. Gusinde, M. (1923). *Niño Selk'nam* [Fotografía]. Museo Chileno de Arte Precolombino. <https://precolombino.cl/wp/culturas-americanas/pueblos-origarios-de-chile/selk%27nam/ngallery/page/1>

Figura 33: Ficha de análisis PCCE01. Elaboración propia (2024).

Ficha de análisis

Pintura corporal

Código **PCCD01**
 Categoría **Cotidiana**
 Acción o rito **Distinción de rol**
 Especificación **-**
 Asignación **Xon**

Información general *

Fuente	Danae Fiore, 2005.
Contextualización	El Xon –Chamán– portaba una pintura corporal en particular. Sin embargo, no es ni el tamaño ni el color del elemento gráfico empleado que influye dentro del valor indicativo del rol en cuestión, sino que es la posición en donde son aplicados.
Descripción	La pintura corporal en cuestión consta de “el uso de un motivo compuesto de tres puntos blancos, dos de ellos ubicados en las sienes y uno ubicado en el entrecejo” (p.117).



Desglose de descripción

Portador	Hombre / Mujer
Etapas de vida	Adulta
Color	●
Elemento gráfico	Punto
Motivación	Distinción frente a los otros
Referente natural	-

Observaciones de referente natural

-

Documentación fotográfica **



Proporción corporal abarcada



* Fiore, D. (2005). Pinturas corporales en el fin del mundo. Una introducción al arte visual selk'nam y yámana. *Revista de Antropología Chilena*, 37(3), 109-127.
 ** Figura. Gusinde, M. (1920). *Hechicero Selk'nam [Fotografía]*. Biblioteca Nacional de Chile. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-70851.html>

Figura 34: Ficha de análisis PCCD01. Elaboración propia (2024).

Ficha de análisis

Pintura corporal

Código **PCCP01**

Categoría **Cotidiana**

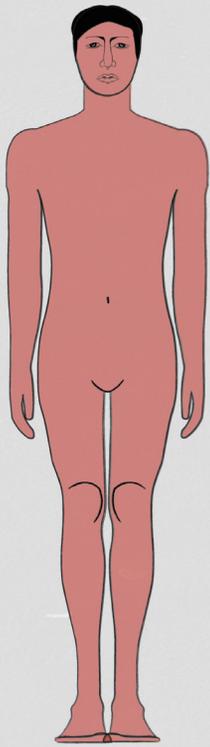
Acción o rito **Protección de la piel**

Especificación **-**

Asignación **-**

Información general *

Fuente	Mauricio Massone, 2010.
Contextualización	Con la finalidad de proteger la piel frente a la exposición constante de altas temperaturas y fuertes vientos, tales fenómenos frecuentes en las estaciones de primavera y verano, dichos individuos hacían uso de una pintura corporal en particular.
Descripción	La pintura corporal en cuestión consta netamente de fondos de color aplicados en todo el cuerpo.



Desglose de descripción

Portador	Hombre / Mujer
Etapa de vida	Infante / Adolescente / Adulta
Color	● ● ●
Elemento gráfico	Fondo de color
Motivación	Protección frente al clima
Referente natural	-

Observaciones de referente natural

-

Documentación fotográfica **



* Massone, M. (2010). *Los cazadores del viento Selk'nam*. turismochile.cl.

** -

Figura 35: Ficha de análisis PCCP01. Elaboración propia (2024).

3. Pinturas corporales de ocasiones especiales

Por otra parte, las pinturas corporales empleadas en contextos de ocasiones especiales aluden a rituales sagrados, íntimos, y numinosos, de los individuos originarios Selk'nam. En los cuales se compone una red que los articula, e identifica, como partícipes de su creencia numinosa –cosmovisión–. Surgiendo elementos que son fundamentales en su identidad cultural y cohesión social (Velasco, 2007).

A continuación se procederá con el estudio iconológico de las pinturas corporales provenientes de las ritualidades de: la Cacería, Ritos Chamánicos, la Iniciación masculina –Hain–, y la Iniciación femenina.

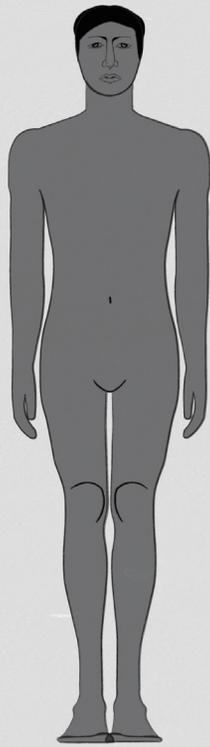
Ficha de análisis

Pintura corporal

Código	PCOC01
Categoría	Ocasión especial
Acción o rito	Cacería
Especificación	-
Asignación	-

Información general *

Fuente	Claudia Catteneo, 2004.
Contextualización	Si bien, la casería era un motivo de celebración por parte de la sociedad Selk'nam, solo en algunas ocasiones era considerada como un verdadero rito. Además, la sustancia colorante, preparada durante largo tiempo, se empleaba solo en aquella ocasión.
Descripción	En el caso de ser considerada rito, los individuos cubrían sus rostros y cuerpos de pigmento negro elaborado a partir de tizne.



Desglose de descripción

Portador	Hombre
Etapa de vida	Adulta
Color	●
Elemento gráfico	Fondo de color
Motivación	Cazar una presa
Referente natural	-

Observaciones de referente natural

-

Documentación fotográfica **

Proporción corporal abarcada



* Catteneo, C. (2004). *Mitología y ritual Selk'nam en la creación literaria. La recuperación de elementos míticos, rituales e históricos de los Selk'nam para una apuesta en escena de inspiración magallánica* [Tesis para optar al Grado Académico de Magister, Universidad de Chile]. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/101380>

** -

Figura 36: Ficha de análisis PCOC01. Elaboración propia (2024).

Ficha de análisis

Pintura corporal

Código	PCOREN01
Categoría	Ocasión especial
Acción o rito	Rito chamánico
Especificación	Enfermedad
Asignación	Xon

Información general *

Fuente	Alfredo Prieto, 1984.
Contextualización	Los Xons –Chamánes– poseían una serie de poderes sobrenaturales, dentro de los cuales se encuentra el don curativo. Para sanar a sus pacientes, se enfrentaba a la enfermedad haciendo uso de una pintura corporal particular.
Descripción	La pintura corporal en cuestión consta de "dos líneas (...) que iban desde las aletas de la nariz al nacimiento de las orejas; se aplicaban también tres puntos: dos en los pómulos, uno en el nacimiento de la nariz. Las demás líneas se aplicaban verticalmente en las mejillas" (p.76).



Desglose de descripción

Portador	Hombre / Mujer
Etapa de vida	Adulta
Color	●
Elemento gráfico	Punto / Línea
Motivación	Guerra contra la enfermedad
Referente natural	–

Observaciones de referente natural

–

Documentación fotográfica **

Proporción corporal abarcada



* Prieto, A. (1984). Los selknam: una sociedad satisfecha. *Anales del Instituto de la Patagonia*, 15, 71-79.

** –

Figura 37: Ficha de análisis PCOREN01. Elaboración propia (2024).

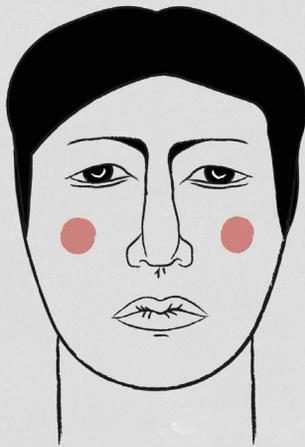
Ficha de análisis

Pintura corporal

Código	PCOREC01
Categoría	Ocasión especial
Acción o rito	Rito chamánico
Especificación	Eclipse
Asignación	Xon

Información general *

Fuente	Anne Chapman, 1993.
Contextualización	A modo de protección frente a un eclipse, y la energía femenina que la Luna traía consigo, el Xon –Chamán– hacía uso de una pintura corporal en particular.
Descripción	La pintura corporal en cuestión consta del dibujo de una marca circular en cada mejilla. Cabe agregar que, se integraba elementos ajenos a la práctica mencionada, tales como: el uso de un po'or –tocado– de plumas sobre su cabeza, y una capa de piel de guanaco.



Desglose de descripción

Portador	Hombre / Mujer
Etapa de vida	Adulta
Color	●
Elemento gráfico	Punto
Motivación	Protección frente al eclipse
Referente natural	–

Observaciones de referente natural

–

Documentación fotográfica **

Proporción corporal abarcada



* Chapman, A. (1993). *El fin de un mundo. Los Selk'nam de Tierra de fuego*. Emece Editores.

** –

Figura 38: Ficha de análisis PCOREC01. Elaboración propia (2024).

Ficha de análisis

Pintura corporal

Código **PCOREC02**

Categoría **Ocasión especial**

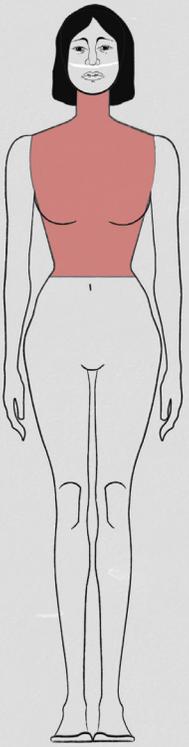
Acción o rito **Rito chamánico**

Especificación **Eclipse**

Asignación **Mujeres**

Información general *

Fuente	Anne Chapman, 1993.
Contextualización	Durante los eclipses, a diferencia de los Xons –Chamánes–, las mujeres poseían el rol de apaciguar el furor de la Luna, a través del uso de una pintura corporal en particular.
Descripción	La pintura corporal en cuestión consta de la aplicación de un fondo de color rojo en la mayor parte del cuerpo, y una línea blanca que comprendía desde la nariz hasta las orejas.



Desglose de descripción

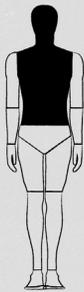
Portador	Mujer
Etapas de vida	Adulta
Color	● ●
Elemento gráfico	Línea / Fondo de color
Motivación	Apaciguar la energía de la luna
Referente natural	–

Observaciones de referente natural

–

Documentación fotográfica **

Proporción corporal abarcada



* Chapman, A. (1993). *El fin de un mundo. Los Selk'nam de Tierra de fuego*. Emece Editores.

** –

Figura 39: Ficha de análisis PCOREC02. Elaboración propia (2024).

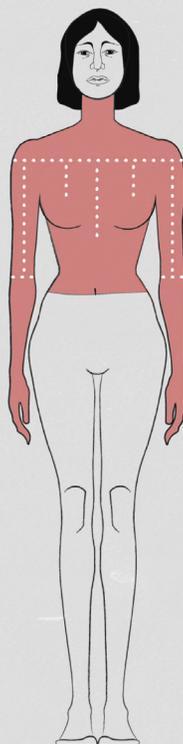
Ficha de análisis

Pintura corporal

Código **PCOIM01**
 Categoría **Ocasión especial**
 Acción o rito **Iniciación**
 Especificación **Masculina (Hain)**
 Asignación **Mujeres**

Información general *

Fuente	Itaci Correa y Carola Flores, 2005.
Contextualización	Durante la celebración del Hain –Iniciación masculina–, se posee registro de una pintura corporal en particular que las mujeres empleaban de manera secundaria.
Descripción	La pintura corporal en cuestión consta de la configuración de elementos gráficos varios dentro de una composición denominada como tari –dibujo totémico–.



* Ilustración referencial de un tipo de tari –dibujo totémico–

Desglose de descripción

Portador	Mujer
Etapa de vida	Adulta
Color	● ●
Elemento gráfico	Punto / Línea / Fondo de color
Motivación	Representación de procedencia
Referente natural	Haruwenh –territorio–

Observaciones de referente natural

De acuerdo con la fuente, tales composiciones hacen alusión al haruwenh –territorio– de procedencia de la portadora, el cual corresponde a un punto cardinal geográfico representado mediante la asignación de un shó'on –cielo– determinado.

Documentación fotográfica **



Proporción corporal abarcada



* Correa, I. y Flores, C. (2005). La pintura corporal Selk'nam y su carácter iconográfico. *Revista Werken*, (7), 21-37.
 ** Figura. Gusinde, M. (1923). *Pintura corporal femenina para el juego de Kewonix* (Fotografía). Museo Chileno de Arte Precolombino. <https://precolombino.cl/wp/culturas-americanas/pueblos-origenarios-de-chile/selk%27b4nam/nggallery/page/1t>

Figura 40: Ficha de análisis PCOIM01. Elaboración propia (2024).

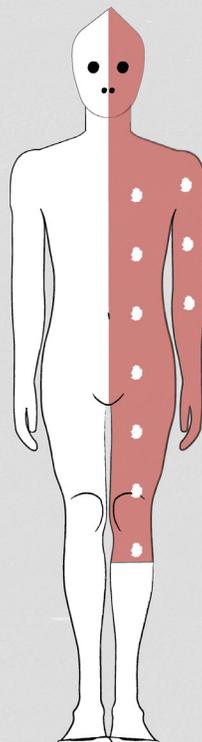
Ficha de análisis

Pintura corporal

Código **PCOIM02**
 Categoría **Ocasión especial**
 Acción o rito **Iniciación**
 Especificación **Masculina (Hain)**
 Asignación **Yoisik**

Información general *

Fuente	Itaci Correa y Carola Flores, 2005.
Contextualización	Yoisik corresponde a un Soorte –espíritu– principal, el cual aparece durante la ceremonia de Iniciación masculina –Hain–. Considerado como uno de los más viejos e importantes provenientes del Sur.
Descripción	Para su representación, el individuo portador hombre se aplicaba una pintura corporal que consistía en cubrir la mitad derecha del cuerpo con un fondo de color rojo y la mitad izquierda con un fondo de color blanco e hileras de puntos verticales de color blanco.



Desglose de descripción

Portador	Hombre
Etapa de vida	Adulta
Color	●●
Elemento gráfico	Punto / Fondo de color
Motivación	Representación de espíritu
Referente natural	Cordillera del Keikruk –Sur–

Observaciones de referente natural

De acuerdo con la fuente, el predominio del color blanco en el diseño de la pintura corporal hace referencia a la procedencia del Soorte –espíritu–, el cual corresponde a un punto cardinal geográfico representado mediante la asignación de una cordillera determinada.

Documentación fotográfica **



* Yoisik corresponde al ser ubicado a la derecha

Proporción corporal abarcada



* Correa, I. y Flores, C. (2005). La pintura corporal Selk'nam y su carácter iconográfico. *Revista Werken*, (7), 21-37.
 ** Figura. Correa, I. y Flores, C. (2005). *Keiyasi y Yoisik* [Fotografía]. Correa, I. y Flores, C. (2005). La pintura corporal Selk'nam y su carácter iconográfico. *Revista Werken*, (7), 21-37.

Figura 41: Ficha de análisis PCOIM02. Elaboración propia (2024).

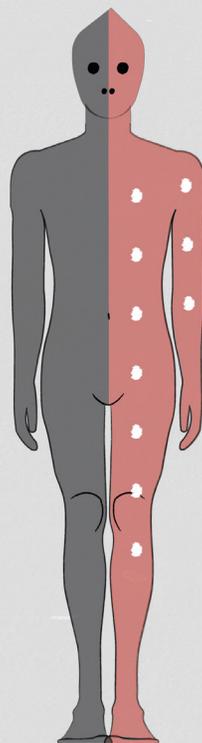
Ficha de análisis

Pintura corporal

Código **PCOIM03**
 Categoría **Ocasión especial**
 Acción o rito **Iniciación**
 Especificación **Masculina (Hain)**
 Asignación **Keyaisl**

Información general *

Fuente	Itaci Correa y Carola Flores, 2005.
Contextualización	Keyaisl corresponde a un Soorte –espíritu– principal proveniente del Norte, el cual aparece durante la ceremonia de Iniciación masculina –Hain–.
Descripción	Para su representación, el individuo portador hombre se aplicaba una pintura corporal que consistía en cubrir la mitad derecha del cuerpo con un fondo de color rojo, y la mitad izquierda con un fondo de color negro, y la mitad izquierda con hileras de puntos verticales de color blanco.



Desglose de descripción

Portador	Hombre
Etapa de vida	Adulta
Color	● ● ●
Elemento gráfico	Punto / Fondo de color
Motivación	Representación de espíritu
Referente natural	Cordillera del Kámuk –Norte–

Observaciones de referente natural

De acuerdo con la fuente, el predominio del color negro en el diseño de la pintura corporal hace referencia a la procedencia del Soorte –espíritu–, el cual corresponde a un punto cardinal geográfico representado mediante la asignación de una cordillera determinada.

Documentación fotográfica **



* Keyaisl corresponde al ser ubicado a la izquierda

Proporción corporal abarcada



* Correa, I. y Flores, C. (2005). La pintura corporal Selk'nam y su carácter iconográfico. *Revista Werken*, (7), 21-37.
 ** Figura. Correa, I. y Flores, C. (2005). *Keyaisl y Yoiskí* [Fotografía]. Correa, I. y Flores, C. (2005). La pintura corporal Selk'nam y su carácter iconográfico. *Revista Werken*, (7), 21-37.

Figura 42: Ficha de análisis PCOIM03. Elaboración propia (2024).

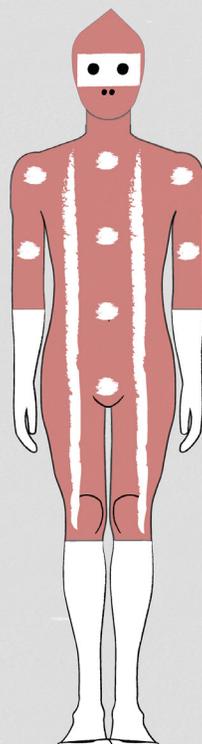
Ficha de análisis

Pintura corporal

Código **PCOIM04**
 Categoría **Ocasión especial**
 Acción o rito **Iniciación**
 Especificación **Masculina (Hain)**
 Asignación **Talen**

Información general *

Fuente	Itaci Correa y Carola Flores, 2005.
Contextualización	Talen corresponde a un Soorte –espíritu– proveniente del Norte, el cual aparece durante la ceremonia de Iniciación masculina –Hain–. Considerado el más fuerte e influyente dentro de los Soortes principales.
Descripción	Para su representación, el individuo portador hombre se aplicaba una pintura corporal que consistía en cubrir todo el cuerpo con un fondo de color rojo, agregando una hilera de puntos verticales, y dos líneas verticales paralelas desde el hombro hasta la rodilla, de color blanco.



Desglose de descripción

Portador	Hombre
Etapa de vida	Adulta
Color	● ●
Elemento gráfico	Punto / Línea / Fondo de color
Motivación	Representación de espíritu
Referente natural	Cordillera del Kámuk –Norte–

Observaciones de referente natural

De acuerdo con la fuente, la combinación de los colores rojo y blanco en el diseño de la pintura corporal hace referencia a la procedencia del Soorte –espíritu–, el cual corresponde a un punto cardinal geográfico representado mediante la asignación de una cordillera determinada.

Documentación fotográfica **



* Talen corresponde al ser ubicado a la izquierda

Proporción corporal abarcada



* Correa, I. y Flores, C. (2005). La pintura corporal Selk'nam y su carácter iconográfico. *Revista Werken*, (7), 21-37.
 ** Figura. Correa, I. y Flores, C. (2005). Talen [Fotografía]. Correa, I. y Flores, C. (2005). La pintura corporal Selk'nam y su carácter iconográfico. *Revista Werken*, (7), 21-37.

Figura 43: Ficha de análisis PCOIM04. Elaboración propia (2024).

Ficha de análisis

Pintura corporal

Información general *

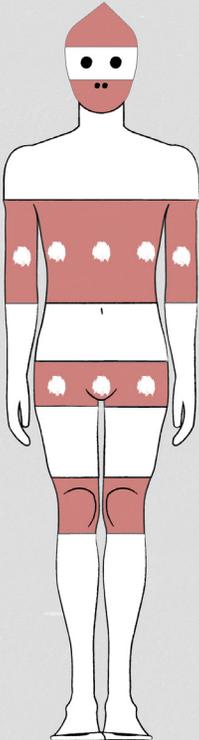
Fuente	Itaci Correa y Carola Flores, 2005.
Contextualización	Pawus corresponde a un Soorte –espíritu– principal proveniente del Norte, el cual aparece durante la ceremonia de Iniciación masculina –Hain–.
Descripción	Para su representación, el individuo portador hombre se aplicaba una pintura corporal que consistía en la aplicación de líneas horizontales gruesas de color rojo, algunas con hileras de puntos horizontales blancos, y líneas horizontales gruesas de color blanco.

Código
Categoría
Acción o rito
Especificación
Asignación

PCOIM05
Ocasión especial
Iniciación
Masculina (Hain)
Pawus

Documentación fotográfica **





Desglose de descripción

Portador	Hombre
Etapa de vida	Adulta
Color	● ●
Elemento gráfico	Punto / Línea
Motivación	Representación de espíritu
Referente natural	Cordillera del Kámuk –Norte–

Observaciones de referente natural

De acuerdo con la fuente, la combinación de los colores rojo y blanco en el diseño de la pintura corporal hace referencia a la procedencia del Soorte –espíritu–, el cual corresponde a un punto cardinal geográfico representado mediante la asignación de una cordillera determinada.

Proporción corporal abarcada



* Correa, I. y Flores, C. (2005). La pintura corporal Selk'nam y su carácter iconográfico. *Revista Werken*, (7), 21-37.

** Figura. Correa, I. y Flores, C. (2005). *Pawus* [Fotografía]. Correa, I. y Flores, C. (2005). La pintura corporal Selk'nam y su carácter iconográfico. *Revista Werken*, (7), 21-37.

Figura 44: Ficha de análisis PCOIM05. Elaboración propia (2024).

Ficha de análisis

Pintura corporal

Código **PCOIM06**

Categoría **Ocasión especial**

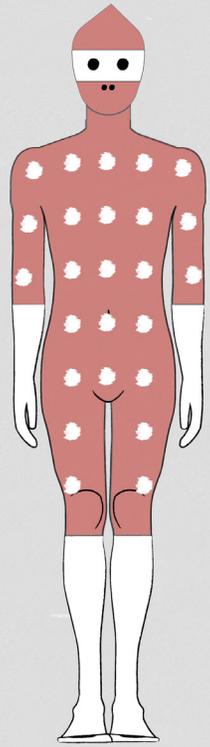
Acción o rito **Iniciación**

Especificación **Masculina (Hain)**

Asignación **Sanu**

Información general *

Fuente	Itaci Correa y Carola Flores, 2005.
Contextualización	Sanu corresponde a un Soorte –espíritu– principal proveniente del Oeste, el cual aparece durante la ceremonia de Iniciación masculina –Hain–.
Descripción	Para su representación, el individuo portador hombre se aplicaba una pintura corporal que consistía en cubrir todo el cuerpo con un fondo de color rojo, agregando hileras de puntos verticales simétricamente ordenadas de color blanco .



Desglose de descripción

Portador	Hombre
Etapa de vida	Adulta
Color	● ●
Elemento gráfico	Punto / Fondo de color
Motivación	Representación de espíritu
Referente natural	Cordillera del Kenénik –Oeste–

Documentación fotográfica **





* Correa, I. y Flores, C. (2005). La pintura corporal Selk'nam y su carácter iconográfico. *Revista Werken*, (7), 21-37.

** Figura. Correa, I. y Flores, C. (2005). Sanu [Fotografía]. Correa, I. y Flores, C. (2005). La pintura corporal Selk'nam y su carácter iconográfico. *Revista Werken*, (7), 21-37.

Figura 45: Ficha de análisis PCOIM06. Elaboración propia (2024).

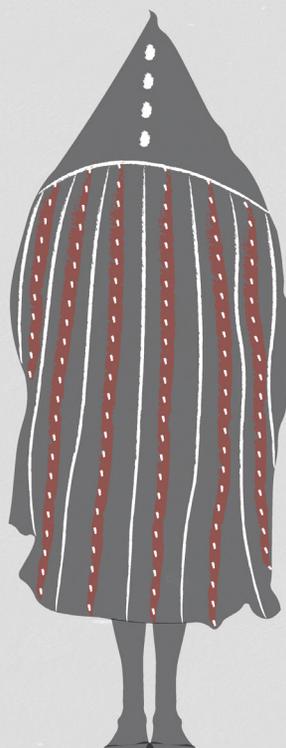
Ficha de análisis

Pintura corporal

Código **PCOIM07**
 Categoría **Ocasión especial**
 Acción o rito **Iniciación**
 Especificación **Masculina (Hain)**
 Asignación **Tanu**

Información general *

Fuente	Itaci Correa y Carola Flores, 2005.
Contextualización	Tanu corresponde a un Soorte –espíritu– secundario, el cual aparece durante la ceremonia de Iniciación masculina –Hain–. Considerado un ser alto e imponente, de rostro claro.
Descripción	Para su representación, el individuo portador hombre se colocaba una capa de color negro, triangular a la altura de la cabeza y rectangular hacia las canillas. En la cual se le aplicaba hileras de puntos varios verticales de color blanco, una línea horizontal de color blanco, y líneas verticales de color rojo con hileras de puntos blancos.



Desglose de descripción

Portador	Hombre
Etapas de vida	Adulta
Color	● ● ●
Elemento gráfico	Punto / Línea / Fondo de color
Motivación	Representación de espíritu
Referente natural	Ballena

Observaciones de referente natural

De acuerdo con la fuente, el diseño de la pintura corporal hace alusión a componentes de la morfología de una ballena.

Documentación fotográfica **



Proporción corporal abarcada



* Correa, I. y Flores, C. (2005). La pintura corporal Selk'nam y su carácter iconográfico. *Revista Werken*, (7), 21-37.
 ** Figura. Correa, I. y Flores, C. (2005). Tanu [Fotografía]. Correa, I. y Flores, C. (2005). La pintura corporal Selk'nam y su carácter iconográfico. *Revista Werken*, (7), 21-37.

Figura 46: Ficha de análisis PCOIM07. Elaboración propia (2024).

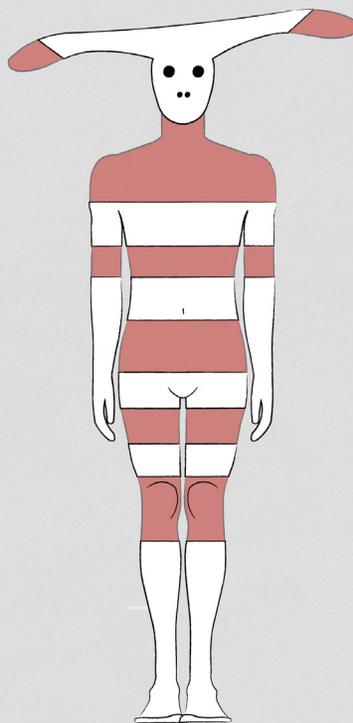
Ficha de análisis

Pintura corporal

Código **PCOIM08**
 Categoría **Ocasión especial**
 Acción o rito **Iniciación**
 Especificación **Masculina (Hain)**
 Asignación **Kataix**

Información general *

Fuente	Itaci Correa y Carola Flores, 2005.
Contextualización	Kataix corresponde a un Soorte –espíritu–secundario, el cual aparece durante la ceremonia de Iniciación masculina –Hain–. Considerado un ser grotesco que inspira temor.
Descripción	Para su representación, el individuo portador hombre se aplicaba una pintura corporal que consistía en cubrir todo el cuerpo con franjas horizontales de color blanco y rojo. Además, se integraba una máscara con cuernos.



Desglose de descripción

Portador	Hombre
Etapa de vida	Adulta
Color	● ●
Elemento gráfico	Línea
Motivación	Representación de espíritu
Referente natural	Pez con cuernos

Observaciones de referente natural

De acuerdo con la fuente, el diseño de la pintura corporal hace alusión a componentes de la morfología de un pez con cuernos.

Documentación fotográfica **



Proporción corporal abarcada



* Correa, I. y Flores, C. (2005). La pintura corporal Selk'nam y su carácter iconográfico. *Revista Werken*, (7), 21-37.
 ** Figura. Correa, I. y Flores, C. (2005). *Kataix* [Fotografía]. Correa, I. y Flores, C. (2005). La pintura corporal Selk'nam y su carácter iconográfico. *Revista Werken*, (7), 21-37.

Figura 47: Ficha de análisis PCOIM08. Elaboración propia (2024).

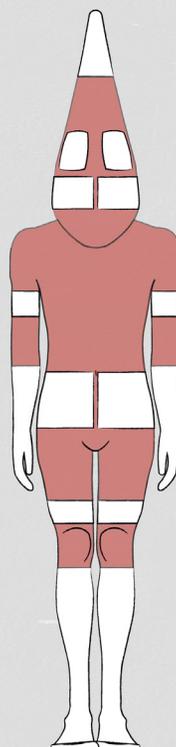
Ficha de análisis

Pintura corporal

Código **PCOIM09**
 Categoría **Ocasión especial**
 Acción o rito **Iniciación**
 Especificación **Masculina (Hain)**
 Asignación **Matan**

Información general *

Fuente	Itaci Correa y Carola Flores, 2005.
Contextualización	Matan corresponde a un Soorte –espíritu–secundario y, a su vez, a un Xon –Chamán–, el cual aparece durante la ceremonia de Iniciación masculina –Hain–.
Descripción	Para su representación, el individuo portador hombre se aplicaba una pintura corporal que consistía en cubrir todo el cuerpo con un fondo de color rojo, y franjas horizontales de color blanco. Además, se integraba una característica máscara alargada.



Desglose de descripción

Portador	Hombre
Etapa de vida	Adulta
Color	● ●
Elemento gráfico	Línea / Fondo de color
Motivación	Representación de espíritu
Referente natural	Ser antropomórfico

Observaciones de referente natural

De acuerdo con la fuente, el diseño de la pintura corporal hace alusión a componentes de la morfología de algún animal. No obstante, no se especifica cuál.

Documentación fotográfica **



Proporción corporal abarcada



* Correa, I. y Flores, C. (2005). La pintura corporal Selk'nam y su carácter iconográfico. *Revista Werken*, (7), 21-37.
 ** Figura. Correa, I. y Flores, C. (2005). *Matan* [Fotografía]. Correa, I. y Flores, C. (2005). La pintura corporal Selk'nam y su carácter iconográfico. *Revista Werken*, (7), 21-37.

Figura 48: Ficha de análisis PCOIM09. Elaboración propia (2024).

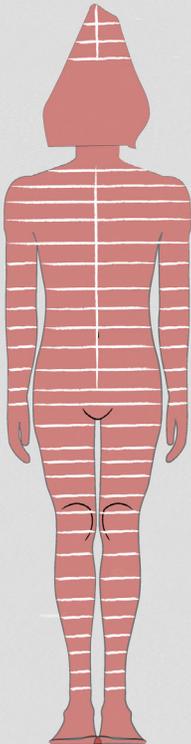
Ficha de análisis

Pintura corporal

Código **PCOIM10**
 Categoría **Ocasión especial**
 Acción o rito **Iniciación**
 Especificación **Masculina (Hain)**
 Asignación **Ulem**

Información general *

Fuente	Itaci Correa y Carola Flores, 2005.
Contextualización	Ulem corresponde a un Soorte –espíritu– secundario, el cual aparece durante la ceremonia de Iniciación masculina –Hain–.
Descripción	Para su representación, el individuo portador hombre se aplicaba una pintura corporal que consistía en cubrir todo el cuerpo con un fondo de color rojo, y líneas horizontales y una vertical de color blanco. Además, se integraba una máscara corta.



Desglose de descripción

Portador	Hombre
Etapa de vida	Adulta
Color	● ●
Elemento gráfico	Línea / Fondo de color
Motivación	Representación de espíritu
Referente natural	Ser antropomórfico

Observaciones de referente natural

De acuerdo con la fuente, el diseño de la pintura corporal hace alusión a componentes de la morfología de algún animal. No obstante, no se especifica cuál.

Documentación fotográfica **



Proporción corporal abarcada



* Correa, I. y Flores, C. (2005). La pintura corporal Selk'nam y su carácter iconográfico. *Revista Werken*, (7), 21-37.
 ** Figura. Correa, I. y Flores, C. (2005). Ulem [Fotografía]. Correa, I. y Flores, C. (2005). La pintura corporal Selk'nam y su carácter iconográfico. *Revista Werken*, (7), 21-37.

Figura 49: Ficha de análisis PCOIM10. Elaboración propia (2024).

Ficha de análisis

Pintura corporal

Código **PCOIF01**

Categoría **Ocasión especial**

Acción o rito **Iniciación**

Especificación **Femenina**

Asignación **Iniciadas**

Información general *

Fuente	Claudia Catteneo, 2004.
Contextualización	Durante el rito de iniciación a la adultez e instrucción social femenino, las iniciadas hacían uso de una pintura corporal en particular.
Descripción	La pintura corporal en cuestión consta del dibujo de líneas en el rostro desde los ojos hasta las mejillas de color blanco, realizadas cada día del período de confinamiento de una individuo en su respectivo caú –vivienda u choza–.



Desglose de descripción

Portador	Mujer
Etapa de vida	Adolecente
Color	●
Elemento gráfico	Línea
Motivación	Preparación a la etapa de vida adulta
Referente natural	Rayo

Observaciones de referente natural

De acuerdo con la fuente, el diseño de la pintura corporal hace alusión a componentes de la morfología de un rayo.

Documentación fotográfica **



* Catteneo, C. (2004). *Mitología y ritual Selk'nam en la creación literaria. La recuperación de elementos míticos, rituales e históricos de los Selk'nam para una apuesta en escena de inspiración magallánica* [Tesis para optar al Grado Académico de Magister, Universidad de Chile]. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/101380>

**

Figura 50: Ficha de análisis PCOIF01. Elaboración propia (2024).

4. Observaciones

Tras el estudio iconológico realizado a las dieciocho descripciones de pinturas corporales Selk'nam, proporcionadas por los autores mencionados inicialmente, se puede observar que las pinturas empleadas en contextos de uso cotidiano son portadas tanto por hombres como por mujeres, sin hacer distinción de edad. Respecto al color, si bien se hace uso de los tres colores principales, en esta categoría predomina el color blanco. Asimismo, sobresale la utilización del elemento gráfico del punto. En cuanto a la proporción corporal, en estas predomina la zona del rostro como soporte.

En este contexto, se puede evidenciar que al ser portadas meramente por motivos relacionados al físico, no se visibiliza ningún referente natural del territorio geográfico fueguino.

Por otra parte, se puede observar que las pinturas empleadas en contextos de ocasiones especiales son portadas mayoritariamente por hombres ya en edad adulta. Respecto al color, a diferencia de la categoría anterior, en esta predomina el uso de los colores rojo y blanco. Además, los elementos gráficos del punto, la línea y el fondo de color sobresalen de manera igualitaria. En cuanto a la proporción corporal, en estas predomina el uso del cuerpo completo como soporte.

En dicho contexto, se puede evidenciar que solo en las ritualidades de Iniciación se visibiliza algún referente natural del territorio geográfico fueguino. Viéndose plasmados a través de: el color, el diseño, y la composición de los elementos gráficos.

Cabe destacar que, teniendo en cuenta la premisa que se propone inicialmente en la presente investigación, la cosmovisión de los individuos originarios Selk'nam se basa en la designación de significados a su entorno circundante.

De modo que, respecto al color, cuando representan a sus Soortes –espíritus– principales durante la Iniciación masculina –Hain–, en la composición de cada una de estas pinturas corporales predomina algún color en solitario, o una combinación de dos o más pigmentos. En donde se hace referencia a su origen, el cual corresponde a un punto cardinal geográfico representado mediante la asignación de una cordillera determinada. Como por ejemplo, en las configuraciones en donde sobresale el color blanco, se reconoce que el Soorte –espíritu– principal proviene de la cordillera del Keikruk –Sur–.



Figura 51: Ulen, espíritu de la ceremonia Selk'nam del Hain. Fotografía de Martín Gusinde (1923).
Fuente: Museo Chileno de Arte Precolombino (2023).

Por otro lado, en cuanto al diseño, cuando representan a sus Soortes –espíritus– secundarios durante la Iniciación masculina –Hain–, o cuando las mujeres hacen uso de una pintura corporal en particular durante la Iniciación femenina, en la configuración de cada una de estas pinturas corporales se hace alusión a componentes de la morfología de algún ser vivo o materia inerte. Como por ejemplo, el estomagó de una ballena, o en elementos que componen un rayo.

Finalmente, respecto a la composición de los elementos gráficos, cuando las mujeres hacen uso de unas pinturas corporales en particular durante la Iniciación masculina –Hain–, en la configuración de cada una de estas pinturas corporales se hace alusión al haruwenh –territorio– de procedencia de la portadora. El cual corresponde a un punto cardinal geográfico representado mediante la asignación de un shó'on –cielo– determinado.

Por lo que, para concluir, en base a todo lo mencionado en la presente sección. Desde una mirada evolutiva, es necesario destacar que, a pesar de la simplicidad en cuanto a la tecnología y el material cultural, los individuos originarios Selk'nam poseen una complejidad en cuanto a elementos ideacionales y espirituales.

Al momento de configurar dichas pinturas corporales, es apreciable la presencia de la Sección Áurea en el abarcamiento de las sustancias colorantes, o en el ordenamiento de los elementos gráficos, en la proporción corporal abarcada. Asimismo, es notable la presencia de un proceso creativo, en el cual dichos individuos se someten indirectamente, al momento de expresar referentes naturales en composiciones corporales que aluden al paisaje fueguino.

Se puede inferir que dicho proceso consta de cuatro etapas, las cuales son comprendidas de la siguiente manera:



Figura 52: Proceso creativo de los individuos originarios Selk'nam al momento de expresar referentes naturales en composiciones que aluden al paisaje fueguino . Elaboración propia (2024).

Capítulo VI

Apreciaciones finales

1. Conclusiones

El objetivo general de la presente investigación es: *Identificar el paisaje cultural del pueblo Selk'nam por medio de sus pinturas corporales*. De modo que, una vez finalizada se puede realizar las siguientes afirmaciones:

El individuo, al desplazarse por su entorno, se relaciona con los diversos elementos que lo componen. Las formas, los colores, entre otros, juntos, configuran el cuadro de la experiencia que posee con este, y se adhieren al paisaje como tal. El cual, de la misma forma, no es un mero conjunto de objetos dispuestos en el espacio, sino que contiene elementos fundamentales de la vida que lo habita (Torres, 2020).

Cuando se refiere al paisaje de un lugar, implica intrínsecamente comprender su respectivo universo cultural. Una vez que el individuo integra el entorno, lo resignifica acorde a cada experiencia en base a sus valores culturales (Torres, 2020). Como menciona Torres (2020):

(...) Cada lugar tiene en el paisaje la cultura del pueblo que lo habita, y al mismo tiempo, cada habitante trae en sí aspectos y valores que remiten el lugar donde vive, sea por el modo de vestir, hablar, o aún por el modo como interpreta los diferentes fenómenos espaciales (p.187).



Figura 53: Matan, espíritu de la ceremonia Selk'nam del Hain. Fotografía de Martín Gusinde (s.f).
Fuente: Museo Chileno de Arte Precolombino (2023).

Los significados, son asequibles mediante cada una de sus manifestaciones crea, las cuales integran al paisaje a través de las sensibilidades humanas, transformándose en un componente elemental de este (Torres, 2020). No posee la finalidad de imitar la naturaleza, sino que la comprende y enaltece por medio de la interpretación, permitiendo la emergencia y consolidación de prácticas y saberes que manifiestan de manera explícita o implícita el paisaje cultural (González, 2020). En el caso particular de la pintura corporal, esta se presenta como la base de toda percepción, por ende, de toda imaginación y memoria simbólica. Y es en ese proceso que la cosmovisión desempeña un papel principal mediante la reproducción de imágenes representacionales que consignan los hechos vividos por el individuo (Torres, 2020).

Retomando el primer objetivo específico: *Examinar el territorio geográfico del pueblo originario Selk'nam, y su respectiva atribución simbólica, para determinar su paisaje cultural.*

En una primera instancia se hizo un levantamiento de información del territorio geográfico de dicho pueblo, en donde se determinó que efectivamente el paisaje es uno de los componentes esenciales de la identidad cultural del pueblo originario Selk'nam. A tal punto, que se le otorga un significado numinoso a cada uno de los elementos naturales que lo componen.

De acuerdo con el segundo objetivo específico: *Analizar las pinturas corporales Selk'nam, para establecer criterios de clasificación y observación.*

Posteriormente, se realizó un análisis de las pinturas corporales de dicho pueblo originario, en el cual se estableció aspectos en común en las descripciones recopiladas, permitiendo su clasificación en dos categorías, y observando que solo una de estas, producto a su cosmovisión, evidencia el paisaje cultural fueguino como tal.

Acorde al último objetivo específico: *Evaluar elementos presentes en las pinturas corporales Selk'nam que aludan a su paisaje cultural, para evidenciar la incidencia del contexto territorial geográfico en dicha práctica.*

A modo de respuesta final, la pintura corporal cuando se es portada en ritualidades de Iniciación, se visibiliza algún referente natural del territorio geográfico fueguino. Viéndose plasmados mediante: el color, el diseño, y la composición de los elementos gráficos. Vislumbrando de manera conceptual el paisaje cultural del pueblo originario Selk'nam.

De modo que, el paisaje fueguino se ve inscrito simbólicamente en el cuerpo por medio de esta tradición. Lo cual lo resignifica de ser un mero espacio apropiado para la subsistencia del pueblo originario Selk'nam, a ser un territorio que al ser percibido, refleja su materia sensible –cultura– por medio de significados y sentidos simbólicos que provienen de su conexión sagrada como pueblo con su entorno. Convirtiéndose en la expresión perceptible de la relación entre la naturaleza y la identidad cultural Selk'nam, vale decir, en paisaje cultural.

Para finalizar, se puede afirmar que la realización de la presente tesis permitió poder comprobar que:

Manifestarse a través de la ornamentación corporal (...), es de gran importancia dentro de las actividades de un grupo humano, pues implica la materialización y narración de su visión de mundo. Lo destacable de las pinturas corporales es que estas imágenes son realizadas por medio de los mismos cuerpos de las personas involucradas en la cultura, son decoradas con diseños específicos y presentadas en un espacio y tiempo determinado, contextualizándolas significativamente con el fin de expresar aspectos de su mundo ideacional (Correa y Flores, 2005, p.22).



Figura 54: Tanu, espíritu de la ceremonia Selk'nam del Hain. Fotografía de Martín Gusinde (1886-1969). Fuente: Biblioteca Nacional de Chile (2024).

Capítulo VII

Bibliografía

1. Contenido

Aguilar, C. (2013). Iconografía e iconología: tránsito de la descripción a la significación en ciencias sociales. *Arquetipo*, (6), 109-121.

Aponte, G. (2003). Paisaje e identidad cultural. *Tabula Rasa*, (1), 153-164.

ARCGIS (10 de noviembre de 2023). *Trabajar con elementos gráficos en un mapa*. ESRI. <https://pro.arcgis.com/es/pro-app/latest/help/mapping/layer-properties/work-with-graphic-elements-in-a-map.htm>

Baz, M. (1993). El cuerpo instituido. *Tramas*, (5), 109-123.

Bello, A. y Rangel, M. (2002). La equidad y la exclusión de los pueblos indígenas y afrodescendientes en América Latina y el Caribe. *Revista de la Cepal*, (76), 39-54.

Bevilacqua, R. (10 de mayo de 2017). *Una mirada al mundo Selk'nam desde la pintura corporal*. Ladera Sur. Recuperado el 19 de julio de 2022 de <https://laderasur.com/articulo/una-mirada-al-mundo-selknam-desde-la-pinturacorporal/>

Butto, A., Saletta, M. y Fiore, D. (2018). Cultura visual de cazadores Shelk'nam/Haush y Yámana/Yagán de Tierra del Fuego: una comparación entre fotografías, textos y artefactos arqueológicos. *Nuevo Mundos Mundos Nuevos*, 1 – 22. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.72853>

Casali, M. (2020). *Rescate del Patrimonio Geológico de Chile un approach desde la práctica de la ornamentación corporal y el diseño de productos* [Memoria para optar al Título Profesional, Universidad Andrés Bello]. <https://repositorio.unab.cl/xmlui/handle/ria/17570>

Catteneo, C. (2004). *Mitología y ritual Selk'nam en la creación literaria. La recuperación de elementos míticos, rituales e históricos de los selk'nam para una apuesta en escena de inspiración magallánica* [Tesis para optar al Grado Académico de Magister, Universidad de Chile]. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/101380>

Chapman, A. (1993). *El fin de un mundo. Los Selk'nam de Tierra de fuego*. Emece Editores.

Chapman, A., Prelorán, J. y Montes, A. (1977). *Los onas: Vida y muerte en Tierra del Fuego* [Documental]. Montes, A.

Correa, I. y Flores, C. (2005). La pintura corporal Selk'nam y su carácter iconográfico. *Revista Werken*, (7), 21-37.

Diario UChile (5 de septiembre de 2023). “Ya no estamos extintos”: El Estado reconoce a los Selk'nam como pueblo indígena de Chile. Diario UChile. <https://radio.uchile.cl/2023/09/05/ya-no-estamos-extintos-el-estado-reconoce-a-los-selknam-como-pueblo-indigena-de-chile/>

Dussel, E. (2001). Eurocentrismo y modernidad (Introducción a las lecturas de Frankfurt). En *Capitalismo y geopolítica del conocimiento: El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo* (pp. 57-70). Ediciones del Signo.

Eusebio, I. (2016). Invención, colonización y memoria indígena en la narrativa de Fray Bernardino de Sahagún. *Diálogo Andino*, (49), 57-72.

Fernández, I. y Fernández, I. (2012). Aproximación teórica a la identidad cultural. *Ciencias Holguín*, XVIII(4), 1-13.

Fiore, D. (2004). Piel roja en el confín del mundo. La valoración de las pinturas corporales en los registros históricos-etnográficos sobre aborígenes de Tierra del Fuego. *MAGALLANIA*, 32, 29-52.

Fiore, D. (2005). Pinturas corporales en el fin del mundo. Una introducción al arte visual selk'nam y yámana. *Revista de Antropología Chilena*, 37(3), 109-127.

Frutiger, A. (1981). *Signos, símbolos, marcas, señales*. Editorial Gustavo Gili.

Garcés, E. (2009). Tierra del Fuego (Chile) y los paisajes culturales extremos. *Apuntes*, 22(1), 82-93.

Giménez, G. (2003). *La cultura como identidad y la identidad como cultura* [Resumen de presentación de la conferencia]. Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, México. Repositorio Institucional - Pontificia Universidad Católica del Perú.

Giménez, G. (2005). Territorio e identidad. Breve introducción a la geografía cultural. *Trayectorias*, VII(17), 8-24.

González, L. (2020). La construcción social e histórica del paisaje: una aproximación a su génesis en Antioquia. En *Lecturas de la singularidad territorial a partir del paisaje cultural* (pp. 26-51). Universidad Pontificia Bolivariana.

Guerra, F. (10 de octubre de 2023). *El reconocimiento legal del Pueblo Selk'nam en Chile: de la extinción a la visibilización*. Agenda Estado de Derecho. <https://agendaestadodederecho.com/reconocimiento-legal-del-pueblo-selknam-en-chile/>

Gusinde, M. (1989). *Los indios de Tierra del Fuego. Tomo 4. Antropología física*. (Vol. 1). Centro Argentino de Etnología Americana.

Gusinde, M. (1991). *Los indios de Tierra del Fuego. Tomo 3. Los Halakwulup*. (Vol. 2). Centro Argentino de Etnología Americana.

Hall, S. (2003). 1. Introducción: ¿quién necesita «identidad»? En *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 13-39). Amorrortu.

Heller, E. (2008). *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Editorial Gustavo Gili.

Massone, M. (2010). *Los cazadores del viento Selk'nam*. turismochile.cl.

Mendoza, A. (2016). La ornamentación del cuerpo como máscaras del sujeto. *Revista Ontosemiótica*, (6), 67-85.

Molano, O. (2007). Identidad cultural un concepto que evoluciona. *Revista Opera*, (7), 69-84.

Montoya, C., Escobar, L. y Patiño, E. (2020). El paisaje cultural como concepto para la lectura de singularidad territorial. En *Lecturas de la singularidad territorial a partir del paisaje cultural* (pp. 19-25). Universidad Pontificia Bolivariana.

Museo de Arte Precolombino (19 de julio de 2022). *Pueblos originarios de Chile. Selk'nam*. Museo chileno de Arte Precolombino. <http://precolombino.cl/culturas-americanas/pueblos-originarios-dechile/selk%c2%b4nam/nggallery/page/2>

Naranjo, J. (2019). ¿Qué entendemos cuando hablamos de artesanía?. *Revista Chilena de Diseño (RCHD): creación y pensamiento*, 4(7), 1-9

Oliva, E. (2006). Entre lo remoto y lo foráneo: los afrodescendientes en Chile a propósito del Afrochilenos. Una historia oculta, de Marta Salgado. *MERIDIONAL, Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, (6), 179-189.

Panero, J. y Zelnik, M. (1983). *Las dimensiones humanas en los espacios interiores*. Editorial Gustavo Gili.

Prieto, A. (1984). Los selknam: una sociedad satisfecha. *Anales del Instituto de la Patagonia*, 15, 71-79.

Ramírez, S. (2017). Pueblos indígenas, identidad y territorio -Sin territorio no hay identidad como Pueblo-. *Revista Jurídica de la Universidad de Palermo*, (1), 11-32.

Real Academia Española (s.f.). Antropometría. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 23 de noviembre de 2023, de <https://dle.rae.es/antropometr%C3%ADa>

Real Academia Española (s.f.). Longilíneo, a. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 23 de noviembre de 2023, de <https://dle.rae.es/longil%C3%ADneo>

Real Academia Española (s.f.). Mesocéfalo, la. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 23 de noviembre de 2023, de <https://dle.rae.es/mesoc%C3%A9falo>

Real Academia Española (s.f.). Ornamentación. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 13 de noviembre de 2023, de <https://dle.rae.es/ornamentaci%C3%B3n>

Real Academia Española (s.f.). Ornamentar. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 13 de noviembre de 2023, de <https://dle.rae.es/ornamentar>

Real Academia Española (s.f.). Práctico, ca. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 13 de noviembre de 2023, de <https://dle.rae.es/pr%C3%A1ctico>

Riquelme, M. (2015). *Identidad e invisibilidad étnica en Chile. ¿De qué hablamos cuando hablamos de identidad?* [Trabajo de Fin de Máster]. <https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/70219/TFM-%20Identidad%20e%20Invisibilidad%20c3%a9tnica%20en%20Chile-UGR.MANUELRIQUELME.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Rodríguez, E. y Quintanilla, A. (2019). Relación ser humano-naturaleza: Desarrollo, adaptabilidad y posicionamiento hacia la búsqueda de bienestar subjetivo. *Avances en Investigación Agropecuaria*, 23(3), 7-18.

Sepúlveda, F. (2003). Artesanía como patrimonio cultural: desarrollo, fomento y protección. *Aisthesis*, (36), 51-56.

Torres, E. y González, A. (2020). Paisaje cultural y reproducción de la vida social. En *Lecturas de la singularidad territorial a partir del paisaje cultural* (pp. 52-68). Universidad Pontificia Bolivariana.

Torres, M. (2020). Entre experiencias, memorias y formas simbólicas: la construcción social e histórica del paisaje. En *Lecturas de la singularidad territorial a partir del paisaje cultural* (pp. 39-46). Universidad Pontificia Bolivariana.

Velasco, J. (2007). Espacio y territorio: ámbito de la etno-identidad. *Revista del CESLA*, (10), 53-70.

Walter, C. (2011). Abya Yala, el descubrimiento de América. En *Bicentenarios (otros), transiciones y resistencias* (pp. 39-46). Una Ventana.

2. Figuras

Figura 1. Gusinde, M. (s.f.). *Hombre Selk'nam* [Fotografía]. Museo Chileno de Arte Precolombino. <https://precolombino.cl/wp/culturas-americanas/pueblos-origenarios-de-chile/selk%2%b4nam/nggallery/page/1>

Figura 2. Elaboración propia (2024). *Tetraedro de la investigación* [Diagrama].

Figura 3. Elaboración propia (2024). *Desarrollo del proyecto de investigación* [Diagrama].

Figura 4. María De Agostini, A. (1915). *Mujeres Selk'nam* [Fotografía]. Museo Chileno de Arte Precolombino. <https://precolombino.cl/wp/culturas-americanas/pueblos-origenarios-de-chile/selk%2%b4nam/nggallery/page/1>

Figura 5. Elaboración propia (2024). *Repertorios culturales* [Diagrama].

Figura 6. Wellington Furlong, C. (1908). *Pareja de mujeres Selk'nam mirando la costa atlántica* [Fotografía]. Museo Chileno de Arte Precolombino. <https://precolombino.cl/wp/culturas-americanas/pueblos-origenarios-de-chile/selk%2%b4nam/nggallery/page/1>

Figura 7. Gusinde, M. (1920). *Familia de Halemink* [Fotografía]. Museo Chileno de Arte Precolombino. <https://precolombino.cl/wp/culturas-americanas/pueblos-originarios-de-chile/selk%c2%b4nam/nggallery/page/1>

Figura 8. Patagon Journal (2023). *Reconocimiento del pueblo Selk'nam en la cámara de diputadas y diputados* [Fotografía]. Cámara de diputadas y diputados. <https://www.camara.cl/cms/noticias/2023/09/04/pueblo-selknam-es-incluido-entre-las-etnias-indigenas-reconocidas-por-el-estado/>

Figura 9. María De Agostini, A. (1915). *Vivienda Selk'nam y familia en la zona del lago K'ámi* [Fotografía]. Museo Chileno de Arte Precolombino. <https://precolombino.cl/wp/culturas-americanas/pueblos-originarios-de-chile/selk%c2%b4nam/nggallery/page/1>

Figura 10. María De Agostini, A. (1915). *Grupo familiar Selk'nam* [Fotografía]. Museo Chileno de Arte Precolombino. <https://precolombino.cl/wp/culturas-americanas/pueblos-originarios-de-chile/selk%c2%b4nam/nggallery/page/1>

Figura 11. Gusinde, M. (1919-1923). *Juego ceremonial realizado durante la ceremonia del Hain* [Fotografía]. Museo Chileno de Arte Precolombino. <https://precolombino.cl/wp/culturas-americanas/pueblos-originarios-de-chile/selk%c2%b4nam/nggallery/page/1>

Figura 12. Gusinde, M. (1919-1923). *Gran choza de la ceremonia del Hain realizada por instigación de Martín Gusinde* [Fotografía]. Museo Chileno de Arte Precolombino. <https://precolombino.cl/wp/culturas-americanas/pueblos-originarios-de-chile/selk%c2%b4nam/nggallery/page/1>

Figura 13. Gusinde, M. (1919-1923). *Familia Selk'nam* [Fotografía]. Museo Chileno de Arte Precolombino. <https://precolombino.cl/wp/culturas-americanas/pueblos-originarios-de-chile/selk%c2%b4nam/nggallery/page/1>

Figura 14. Chapman, A. (1993). *Las etnias de Tierra del Fuego antes de su extinción* [Diagrama intervenido]. Chapman, A. (1993). *El fin de un mundo. Los Selk'nam de Tierra de fuego*. Emece Editores.

Figura 15. Warren, A. (s.f.). *Guanaco en Tierra del Fuego* [Fotografía]. Museo Chileno de Arte Precolombino. <https://precolombino.cl/wp/culturas-americanas/pueblos-originarios-de-chile/selk%c2%b4nam/nggallery/page/1>

Figura 16. Mansur, E. (s.f.). *Sitio Marina 1* [Fotografía]. Museo Chileno de Arte Precolombino. <https://precolombino.cl/wp/culturas-americanas/pueblos-originarios-de-chile/selk%c2%b4nam/nggallery/page/1>

Figura 17. Mansur, E. (s.f.). *Paisaje Tierra del Fuego* [Fotografía]. Museo Chileno de Arte Precolombino. <https://precolombino.cl/wp/culturas-americanas/pueblos-originarios-de-chile/selk%c2%b4nam/nggallery/page/1>

Figura 18. Elaboración propia (2023). *Cuerpo de un hombre Selk'nam y su respectiva Sección Aurea* [Ilustración].

Figura 19. Gusinde, M. (1919-1923). *Danza de la lluvia realizada durante la ceremonia del Hain* [Fotografía]. Museo Chileno de Arte Precolombino. <https://precolombino.cl/wp/culturas-americanas/pueblos-originarios-de-chile/selk%c2%b4nam/nggallery/page/1>

Figura 20. Elaboración propia (2023). *Altura absoluta promedio de una mujer y un hombre Selk'nam* [Ilustración].

Figura 21. Elaboración propia (2023). *Medidas generales promedio de la cabeza de una mujer y un hombre Selk'nam* [Ilustración].

Figura 22. Elaboración propia (2023). *Tipo de ojo pliegue hotentote y pico de ave* [Ilustración].

Figura 23. Elaboración propia (2023). *Tipo de ojo pliegue "indígena" y cenefa* [Ilustración].

Figura 24. Elaboración propia (2023). *Largo máximo promedio de los miembros superiores de una mujer y un hombre Selk'nam* [Ilustración].

Figura 25. Elaboración propia (2023). *Largo máximo promedio de los miembros inferiores de una mujer y un hombre Selk'nam* [Ilustración].

Figura 26. Elaboración propia (2024). *Repertorios culturales Selk'nam en los que se encuentra presente la pintura corporal* [Diagrama].

Figura 27. Gusinde, M. (1923). *Jóvenes Selk'nam pintándose el cuerpo* [Fotografía]. Museo Chileno de Arte Precolombino. <https://precolombino.cl/wp/culturas-americanas/pueblos-originarios-de-chile/selk%c2%b4nam/nggallery/page/1>

Figura 28. Gusinde, M. (1920). *Hechicero Selk'nam* [Fotografía]. Biblioteca Nacional de Chile. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-70851.html>

Figura 29. Gusinde, M. (s.f.). *Soorte del norte* [Fotografía]. Museo Chileno de Arte Precolombino. <https://precolombino.cl/wp/culturas-americanas/pueblos-originarios-de-chile/selk%c2%b4nam/nggallery/page/1>

Figura 30. Gusinde, M. (1919-1923). *Representación de seres sobrenaturales durante la ceremonia del Hain* [Fotografía]. Museo Chileno de Arte Precolombino. <https://precolombino.cl/wp/culturas-americanas/pueblos-originarios-de-chile/selk%c2%b4nam/nggallery/page/1>

Figura 31. Gusinde, M. (1923). *Pintura corporal femenina para el juego de Kewanix* [Fotografía]. Museo Chileno de Arte Precolombino. <https://precolombino.cl/wp/culturas-americanas/pueblos-originarios-de-chile/selk%c2%b4nam/nggallery/page/1>

Figura 32. Elaboración propia (2024). *Ficha de análisis* [Ficha].

Figura 33. Elaboración propia (2024). *Ficha de análisis PCCE01* [Ficha].

Figura 34. Elaboración propia (2023). *Ficha de análisis PCCD01* [Ficha].

Figura 35. Elaboración propia (2023). *Ficha de análisis PCCP01* [Ficha].

Figura 36. Elaboración propia (2023). *Ficha de análisis PCOC01* [Ficha].

Figura 37. Elaboración propia (2023). *Ficha de análisis PCOREN01* [Ficha].

Figura 38. Elaboración propia (2023). *Ficha de análisis PCOREC01* [Ficha].

Figura 39. Elaboración propia (2023). *Ficha de análisis PCOREC02* [Ficha].

Figura 40. Elaboración propia (2023). *Ficha de análisis PCOIM01* [Ficha].

Figura 41. Elaboración propia (2023). *Ficha de análisis PCOIM02* [Ficha].

Figura 42. Elaboración propia (2023). *Ficha de análisis PCOIM03* [Ficha].

Figura 43. Elaboración propia (2023). *Ficha de análisis PCOIM04* [Ficha].

Figura 44. Elaboración propia (2023). *Ficha de análisis PCOIM05* [Ficha].

Figura 45. Elaboración propia (2023). *Ficha de análisis PCOIM06* [Ficha].

Figura 46. Elaboración propia (2023). *Ficha de análisis PCOIM07* [Ficha].

Figura 47. Elaboración propia (2023). *Ficha de análisis PCOIM08* [Ficha].

Figura 48. Elaboración propia (2023). *Ficha de análisis PCOIM09* [Ficha].

Figura 49. Elaboración propia (2023). *Ficha de análisis PCOIM10* [Ficha].

Figura 50. Elaboración propia (2023). *Ficha de análisis PCOIF031*[Ficha].

Figura 51. Gusinde, M. (1923). *Ulen, espíritu de la ceremonia Selk'nam del Hain* [Fotografía]. Museo Chileno de Arte Precolombino. <https://precolombino.cl/wp/culturas-americanas/pueblos-originarios-de-chile/selk%c2%b4nam/nggallery/page/1>

Figura 52. Elaboración propia (2024). *Proceso creativo de los individuos originarios Selk'nam al momento de expresar referentes naturales en composiciones que aluden al paisaje fueguino* [Diagrama].

Figura 53. Gusinde, M. (s.f.). *Matan, espíritu de la ceremonia Selk'nam del Hain* [Fotografía]. Museo Chileno de Arte Precolombino. <https://precolombino.cl/wp/culturas-americanas/pueblos-originarios-de-chile/selk%c2%b4nam/nggallery/page/1>

Figura 54. Gusinde, M. (1886-1969). *Tanu, espíritu de la ceremonia Selk'nam del Hain* [Fotografía]. Biblioteca Nacional de Chile. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-74860.html>

La presente tesis se terminó en enero del año 2024. Para su composición se empleó la familia tipográfica Lato y Calibri, en sus versiones Light, Light Italic, Bold y Bold Italic para encabezados, títulos, cuerpos de texto, pies de figuras y pies de páginas.



FACULTAD DE
ARQUITECTURA
Y URBANISMO

UNIVERSIDAD DE CHILE