

La manipulación de pinturas corporales como factor de división social en los pueblos selk'nam y yámana (Tierra del Fuego)

DÁNAE FIORE¹

RESUMEN

Se analiza el uso de las producciones artísticas como factor de división interna de sociedades cazadoras recolectoras. Se enfatiza la manipulación del arte visual como fuente de poder y, por lo tanto, de división social interna a un grupo humano, incluso en sociedades cazadoras-recolectoras en las cuales no se observa acumulación de excedente. Los conceptos planteados se aplican al estudio del uso de pinturas corporales por grupos selk'nam y yámana (Tierra del Fuego). Se identifican algunas de las dinámicas de división social generadas mediante el uso de pinturas corporales, diferenciando dos tendencias: una centrada en marcar visualmente roles sociales previamente asumidos por los individuos y otra centrada en el proceso de construcción de roles sociales mediado por la aplicación, muestra y observación de pinturas. En cada caso, se enfatiza el impacto activo de la manipulación de estas imágenes dentro de la vida social de los grupos estudiados.

Palabras claves: cazadores recolectores – Tierra del Fuego – pintura corporal – división social.

ABSTRACT

This paper analyses the use of artistic productions as means of internal social division in hunter-gatherer groups. The manipulation of visual art is presented as a source of power and hence of internal social division in a human group. Such concept is shown to be relevant in understanding some dynamics of art use in hunter-gatherer societies, in which no surplus accumulation has been documented. These concepts are applied to the study of the use of body paintings by the Selk'nam and Yamana (Tierra del Fuego). Some of the social division dynamics generated through the use of body paintings are thus identified: one in which paint is used to visually mark previously existing social roles, and another one in which paint is actively involved in the construction of social roles through its production, display and observation. In each case, the active impact of the manipulation of these images in the social life of the groups under study is emphasised.

Key words: hunter-gatherers – Tierra del Fuego – body painting – social division.

Recibido: agosto 2005. Aceptado: diciembre 2005.

Introducción

En este trabajo se analiza el rol de la pintura corporal como factor de creación de divisiones sociales internas en las sociedades selk'nam y yámana de Tierra del Fuego. Para ello, se presentan en primer término las perspectivas conceptual, metodológica y fáctica con las que se ha trabajado, para luego analizar casos concretos que ilustran el uso de las pinturas corporales como parte de los mecanismos de acción que generaban efectos de división social interna en los grupos estudiados. El trabajo se centra en las dinámicas de uso de las pinturas corporales, entendidas como el llevar las pinturas y el observarlas, implicando así la interacción entre quien las lleva y quien las mira, generándose un proceso de comunicación visual con múltiples efectos posibles sobre ambos agentes sociales. Por otra parte, el trabajo no se centra en los temas tecnoeconómicos relativos a la producción de las pinturas, que serán mencionados sólo brevemente para contextualizar los efectos generados mediante su uso.

Desde el siglo XVI, momento de contacto entre grupos de origen europeo y grupos fueguinos, el archipiélago de Tierra del Fuego estaba habitado por diferentes pueblos originarios del área, identificados como selk'nam, yámana, haush y alacaluf (Cooper 1917; Gusinde 1982 [1931] y 1986 [1937]). Estos eran cazadores recolectores que ocupaban diferentes territorios, hablaban distintas lenguas y habían desarrollado distintos medios de subsistencia y tecnología, entre otros. Existe evidencia clara de que todas estas sociedades usaban pinturas corporales, aunque la cantidad y calidad de información disponible restringe el análisis profundo a dos de estas sociedades: los yámana y los selk'nam (Fiore 2002).

Los selk'nam habitaban en el norte y centro de la Isla Grande de Tierra del Fuego, y eran cazadores-recolectores terrestres. Los yámana habitaban en

¹ Asociación de Investigaciones Antropológicas. CONICET. Rivadavia 1379 11 "F" CP (1033), Buenos Aires. ARGENTINA. Email: danae_fiore@yahoo.es

la porción sur de dicha isla y en el resto del archipiélago, hasta el Cabo de Hornos. Eran cazadores recolectores y pescadores marítimos, y se movían muy frecuentemente en canoas. En ambos casos, las relaciones internas a cada sociedad estaban principalmente estructuradas mediante criterios de género y de edad, apreciables tanto en la organización del trabajo cotidiano como en las actividades ceremoniales (L. Bridges 1951; Gusinde 1982 y 1986; Chapman 1982 y 1997).

Marco teórico

La premisa general sobre la que se basa este análisis concibe el arte visual como un producto de la cultura material que puede participar en la vida social de un grupo humano contribuyendo activamente a la construcción de relaciones sociales. Dentro de dichas relaciones se analizan aquellas que implican la creación de divisiones sociales. Estas entrañan el establecimiento de relaciones entre dos o más individuos o grupos, generándose alguna forma de desigualdad (Godelier 1974; Meillassoux 1977). Dicha desigualdad está basada en la manipulación diferencial de recursos materiales e información, que permiten a los individuos que tienen acceso a estos el desarrollar poder para ejecutar acciones y/o tener poder sobre otras personas (Gramsci 1960; Foucault 1980; Miller y Tilley 1984; McGuire y Paynter 1991; Shennan 1996).

El estudio de los casos fueguinos resulta relevante para discutir el tema relativo a la existencia de diferencias sociales internas en sociedades cazadoras recolectoras, cuyo análisis se ha basado principalmente en la estructuración de las relaciones socioeconómicas y de parentesco y, más recientemente, en los mecanismos de transmisión de información y uso del poder (Service 1962; Lee y DeVore 1968; Steward 1955; Sahlins 1972; Clastres 1978; Bender 1979; Woodburn 1982; Binford 1983; Price y Brown 1985; Bettinger 1991; Shennan 1996; Ingold 1999; Shennan y Steele 1999). Con menor frecuencia se ha tratado también el tema del uso de creaciones artísticas como fuente de divisiones sociales y como medios activos de construcción de la realidad social (p.e., Sieber 1962; Strathern y Strathern 1971; Faris 1972 y 1978; Gell 1998; Vogel 1988; Schwimmer 1990). Nuestra propuesta consiste en que, pese a que los *selk'nam* y los *yámana* no acumulaban excedentes, su manipulación de as-

pectos materiales y cognitivos de las pinturas corporales simbolizaba en algunos casos la existencia de diferencias sociales previamente existentes, mientras que en otros casos contribuía activamente a crear divisiones sociales. En tal sentido, el trabajo arroja nueva luz sobre aspectos previamente inexplorados de las dinámicas de uso de pintura corporal en Tierra del Fuego.

Fuentes de datos y métodos de trabajo

La pintura corporal es una forma muy efímera de cultura material y, por consiguiente, tiene una muy baja visibilidad arqueológica. Hasta el momento no se han identificado arqueológicamente de manera fehaciente instrumentos para pintar. Aunque se han hallado restos de pigmentos en varios sitios², dichos residuos no pueden vincularse directamente con la práctica de pintura corporal, ya que pueden haber sido empleados en la decoración de objetos u otras tareas. Por ello, esta investigación se basa en el análisis de 75 textos de primera mano, escritos por 52 autores desde el siglo XVI hasta el XX y en 228 registros visuales (fotografías y dibujos), que documentan un total de 449 personas, así como algunos artefactos vinculados a las actividades de producción y uso de las pinturas (Fiore 2002) (Tabla 1).

El método de trabajo sobre fuentes escritas de primera mano y registros visuales se centró en: a) el análisis de los procesos de formación de los registros y b) la sistematización de los contenidos proporcionados por estos. Las fuentes escritas fueron evaluadas críticamente con el objeto de establecer su relevancia y confiabilidad e identificar sus potenciales sesgos. Se tomaron en cuenta más de diez variables, incluyendo la nacionalidad del autor, los puntos de vista y propósitos del autor, los cambios entre versiones de un mismo texto y entre distintas publicaciones de un mismo autor y entre autores, los idiomas que manejaba el autor/observador, el tiempo de estadía en el área, el género del observador, entre otras. De esta manera se apuntó a verificar si los distintos textos y autores se corroboran, complementan o contradicen (Fiore 2002 y 2004: 31).

² Túnel I, Imiwaia I, Shamakush I (Orquera y Piana 1999), Bahía Colorada (Legoupil 1997), Tres Arroyos (Massone 1989).

selk'nam		yámana	
textos con información relevante al caso selk'nam = 43 (sin considerar si contienen también información sobre otros casos)		textos con información relevante al caso yámana = 50 (sin considerar si contienen también información sobre otros casos)	
total de textos relativos a pinturas selk'nam y/o yámana = 75			
total fotografías 97	total dibujos 33	total fotografías 76	total dibujos 22
total registros visuales selk'nam = 130		total registros visuales yámana = 98	
total de registros visuales = 228			
total individuos en fotografías 197	total individuos en dibujos 38	total individuos en fotografías 187	total individuos en dibujos 27
total individuos selk'nam pintados = 235		total individuos yámana pintados = 214	
total de individuos selk'nam y yámana pintados = 449			

Tabla 1. Registros escritos y visuales relativos a pinturas corporales selk'nam y yámana.

La información escrita relativa a las pinturas corporales fue tabulada considerando variables relativas a características de los diseños (motivos, colores, etc.), a los individuos que los llevan (edad, sexo, porción del cuerpo) y a las situaciones de uso de las pinturas (cotidianas, ceremoniales).

Con relación a la información visual proporcionada por las fotografías y dibujos, se compilaron dos bases de datos. Una, relativa a cada registro visual, su formación y procedencia, incluyendo más de 10 variables (fotógrafo, fecha, publicación, epígrafes, versiones editadas/publicadas de la foto, etc.). Esta base de datos posibilitó la identificación de sesgos y tendencias tanto en los fotógrafos como en los individuos fotografiados. La segunda base de datos, relativa a cada individuo pintado, incluyó una serie de variables relativas a los individuos en sí y a los diseños que llevaban pintados (género, edad y rol del individuo, porción/es del cuerpo pintadas, tipo, color, posición y orientación de motivos, etc.). Este método permitió la realización de análisis cualitativos y cuantitativos y la identificación de patrones en el diseño y uso de las pinturas.

Sociedades y pinturas corporales en Tierra del Fuego

Las pinturas corporales eran usadas por personas selk'nam y yámana de ambos sexos y de todas las edades (Gusinde 1982 y 1986; Chapman 1982). En ambas sociedades los colores empleados eran

el rojo, blanco y negro. Los diseños eran contruidos usando principalmente puntos, líneas, bandas y fondos de color. Los motivos logrados eran simples, pero variados y diferían entre ambas sociedades (Fiore 2002).

Existen registros del uso de pinturas en una considerable variedad de ocasiones: para la protección de la piel contra los elementos climáticos, con el objeto de embellecerse, para casarse, en situaciones de duelo y durante ceremonias de iniciación. El análisis de estas diferentes situaciones indica que las pinturas podían ser usadas básicamente en dos dinámicas distintas: a) para marcar roles de estatus previamente adquiridos por determinados individuos; b) para contribuir a la construcción de roles a los que determinados individuos estaban teniendo acceso.

Roles previos marcados por pintura facial: El caso de los *xons* (chamanes) selk'nam

En este acápite se analiza la pintura de los *xons* (chamanes selk'nam), quienes empleaban un diseño facial específico y exclusivo para su rol que parece haber funcionado más como un indicador visual, anunciando y reproduciendo un estatus ya adquirido, que como un factor activamente implicado en la dinámica de construcción de dicho rol.

La existencia de *xons* en la sociedad selk'nam está documentada en varias fuentes histórico-etnográficas. Dentro de esta sociedad, se consi-

deraba que los *xons* tenían capacidades para curar y para generar dolencias en las personas (Gallardo 1910: 298; L. Bridges 1951: 282-285; Gusinde 1982; Chapman 1982: 45-46), lo cual los convertía en seres muy poderosos. En tal sentido, su rol marcaba una diferencia con quienes no eran *xons*. Aunque existían *xons* masculinos y femeninos, los textos y fotografías solamente documentan el uso de pintura corporal por *xons* masculinos.³ Por esta razón el análisis se centrará en ellos.

El uso de pinturas corporales, especialmente las faciales, está registrado con distintos niveles de detalle por siete autores. Segers (1891: 65) reportó la existencia de “médicos” o chamanes, quienes usaban un diseño específico de pintura facial, que consistía en tres pequeñas manchas blancas, una en cada sien y otra sobre la nariz, entre las cejas (Segers 1891: 70).⁴ Gallardo registró dos veces el uso de pinturas faciales rojas por los *xons* (1910: 151 y 299), pero en ningún caso estaban relacionadas con sus roles ni con sus funciones. L. Bridges se refirió a los *xons* y sus actividades en varias secciones de su libro (1951: 262-263, 282-285, entre otras), pero solamente mencionó el uso de pinturas corporales en una de ellas (L. Bridges 1951: 282), sin describir los diseños ni sus propósitos. De Agostini no mencionó el uso de pinturas por los *xons*, pero en por lo menos siete fotografías, así como en su film, registró individuos identificados como tales, usando pinturas corporales y/o faciales (De Agostini 1924). Gusinde también retrató a hombres identificables como *xons* usando pinturas faciales en ocho de sus fotografías. También Lothrop (1928: 96) y Chapman (1982: 32) hicieron referencia al uso de pinturas

corporales durante actividades chamanísticas, aunque no se han publicado más detalles.

En las fotografías de De Agostini y Gusinde pueden identificarse cinco individuos (Minkiol, Tenenesk, Pa-cieck, Halemink y un individuo sin nombre conocido) que cumplían el rol de *xon*. De un total de 49 motivos de pintura corporal que conforman el repertorio selk’nam, estos individuos aparecen usando ocho motivos. Dos de ellos (“A”: tres líneas blancas paralelas, pintadas en los brazos cerca de los hombros, y “T”: tres líneas blancas formando una “T” en el torso)⁵ son muy poco comunes y solamente aparecen usados por un único individuo (Minkiol) en tres fotos tomadas por De Agostini, aparentemente en una misma ocasión (1924). Debido a ello, no es posible confirmar si estos motivos eran o no típica y/o exclusivamente usados por los *xon*.

De los seis motivos restantes (E: dos líneas horizontales, cada una con un punto arriba, Ed: dos líneas horizontales, con un guión central, Ex: motivo E, con un tercer punto central, F: dos líneas horizontales, Gx: tres puntos, dos alineados y otro central más arriba, W: líneas irregulares verticales) cinco no son exclusivos de los *xons*, ya que, a excepción de Ed, aparecen pintados en los rostros de otros individuos que no cumplían dicho rol y que pertenecían a distintos grupos de edad (Figura 1). Sin embargo, un examen detallado indica que los *xons* usaban algunos de estos motivos con pequeñas, pero visibles alteraciones en su posicionamiento. Tal es el caso de los motivos Ex y Gx, cuyos puntos eran pintados por los *xons* sobre las sienes y no sobre las mejillas, como los usaban los demás individuos (no-*xon*). Esta información visual, registrada a principios del siglo XX, coincide con la información escrita –previa e independiente– provista por Segers a fines del siglo XIX. A diferencia de estos casos, los otros motivos eran usados sin modificaciones, indistintamente por *xons* y no-*xons*, lo cual indica que los *xons* no estaban restringidos a usar solamente diseños que indicaran dicho rol, sino que podían usar otros motivos no específicos (Gráfico 1).

³ Ello puede deberse a distintos factores, tales como que solamente los *xons* masculinos usaran pintura corporal, que los *xons* femeninos se hubieran mostrado menos frente a los observadores extraños (que eran hombres), que hubiera menos *xons* femeninos o que su cantidad se hubiera reducido a partir del impacto de la transculturación occidental, generando menos chances para que los observadores registraran sus actividades.

⁴ Dicho diseño especial fue también descrito por Dabbene (1911: 260). Sin embargo, debido a que en un trabajo anterior Dabbene (1904: 70) había escrito que los selk’nam no se pintan como los yámana y alacaluf, es posible que la descripción de 1911 sea una copia de la información de Segers, y por esa razón no ha sido considerada como una fuente confiable.

⁵ Estos diseños se asemejan a los *kekósiken*, descritos por Gusinde (1982: 208), quien afirma que eran empleados para expresar felicidad cuando el clima era bueno.



Figura 1. Tenenesk, hombre selk'nam con pintura facial de *xon* (chamán). Foto tomada por M. Gusinde en período 1918-1924 (publicada en 1931).

La construcción de roles mediante el uso de pinturas corporales: Las ceremonias de iniciación *chiéjaus*, *kina* (yámana) y *hain* (selk'nam)

En este acápite se estudian algunas de las implicaciones relativas las pinturas empleadas por los selk'nam en el *hain* y los yámana en el *chiéjaus* y el *kina*. Estas tres ceremonias de iniciación tenían algunos aspectos en común:

- a) se celebraban en grandes chozas especialmente construidas para tales fines (aunque cada una tenía distintas formas, así como distintas implicaciones prácticas y míticas que no serán discutidas aquí por falta de espacio);
- b) podían durar desde algunos días hasta varias semanas e incluso meses;
- c) eran celebradas periódicamente, aunque no con fechas, estaciones, ni momentos preestablecidos;
- d) en ellas se iniciaba a los jóvenes a la adultez, mediante prácticas en las que participaban adul-

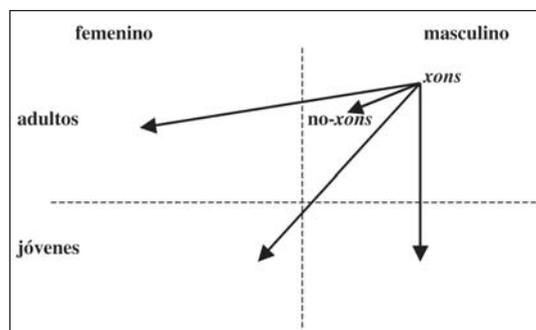


Gráfico 1. Esquematización de división social y principales relaciones de poder a partir del rol de los *xons* selk'nam y su uso de pintura corporal.

tos ya iniciados, jóvenes “iniciandos” y en algunas ocasiones individuos no iniciados que cumplían el rol de “público” (*sensu* Chapman 1982), observando desde el campamento doméstico y participando en algunos momentos cruciales de las actividades ceremoniales;

e) implicaban la enseñanza (impartida por adultos ya iniciados) y el aprendizaje (por los “iniciandos”) de conocimientos míticos, reglas morales y tareas prácticas que eran considerados fundamentales para la adultez. Estos contenidos incluían el acceso a conocimiento nuevo y secreto sobre cómo las pinturas corporales y las máscaras pintadas eran manipuladas con el objeto de representar espíritus míticos (en cuya existencia real los fueguinos creían firmemente, Chapman 1982 y 1997). Dichas representaciones eran desarrolladas, entre otros objetivos, para atemorizar primero a los “iniciandos” y luego a las personas no iniciadas fuera de la choza ceremonial;

f) requerían que los “iniciandos” participaran en (y aprendieran a realizar) una serie de tareas cotidianas (juntar leña, cocinar, cazar), así como en una serie de pruebas de disciplina y resistencia física que incluían ayunar, tomar poco líquido, dormir poco, mantenerse en una determinada posición corporal mientras se les relataban historias, y ser atemorizados por espíritus pintados y enmascarados, luchar con ellos y descubrir su verdadera identidad humana. Este punto era central en el *kina* y el *hain*, y de menor importancia en el *chiéjaus*.

Pese a estas semejanzas, las ceremonias diferían en puntos cruciales, incluyendo las formas en las cuales la pintura corporal era manipulada. En los

siguientes acápites se discute cómo tales manipulaciones contribuían a la construcción de distintos roles y a la creación de divisiones sociales internas a los yámana y a los selk'nam.

Pinturas en el *chiéjaus* (yámana)

Los registros escritos sobre el *chiéjaus* se refieren a su celebración en 1910, 1920 y 1922. Gusinde (1986) lo observó en 1920 y 1922, Koppers (1997 [1924]) en 1922, junto con Gusinde; Chapman (1997) y Stambuk (1986) no lo observaron, pero entrevistaron a participantes del *chiéjaus*. Los textos y fotografías tomadas por Gusinde y Koppers muestran el profundo grado de transculturación sufrido por los yámana, que se evidencia no solamente por su uso de ropas occidentales, sino también por evitar la desnudez, ya que se arremangaron las mangas y pantalones para pintarse, pero no se las quitaron (Fiore 2002 y 2004). Dicho procedimiento debe haber transformado los diseños de sus pinturas, por lo menos reduciéndolos en tamaño.

Esta ceremonia era mixta, en tanto que en ella se iniciaba a jóvenes varones y mujeres. Cada ini-

ciando tenía dos “padrinos” (un hombre y una mujer) quienes eran adultos ya iniciados. La pintura corporal era usada en el *chiéjaus* por “iniciandos”, padrinos y otros participantes adultos ya iniciados. Los “iniciandos” eran pintados por los padrinos o por otro participante adulto, pero no viceversa (Gusinde 1986: 72; Stambuk 1986). Ello indica que los adultos tenían el poder de marcar visualmente el rol de los jóvenes. Al hacerlo, los adultos estaban transmitiendo parte de la tradición visual yámana a las generaciones jóvenes, incluyendo qué diseños pintar, quiénes podían hacerlo y en qué porciones del cuerpo.

Parecen haber existido algunas diferencias en las porciones del cuerpo a pintarse entre los adultos (33 individuos) y los jóvenes (11 individuos): mientras que los adultos se pintaban las caras, brazos, troncos y piernas, los jóvenes solamente se pintaban las caras y las piernas (Figura 2). Esta diferencia, identificada a partir del análisis de las fotografías del *chiéjaus*, podría estar relacionada con el distinto número de individuos de cada categoría de edad, pero ello no pudo ser evaluado estadísticamente, debido a que algunos casos presentaban muy bajas frecuencias. Sin embargo,



Figura 2. Grupo de personas yámana con pinturas faciales y corporales durante ceremonia del *chiéjaus*. Foto tomada por M. Gusinde en el período 1920/1922 (publicada en 1937).

aunque la información no resulte estadísticamente significativa, el panorama sugiere que los adultos pueden haber tenido menos limitaciones para pintarse y/o para mostrar partes de sus cuerpos que los jóvenes. Además de un relajamiento general en los hábitos, debido a los profundos procesos de transculturación y a la situación forzada (poco espontánea) por presencia de los etnógrafos, es posible que los jóvenes hubieran perdido el interés por la tradición y que por ello se pintaran menos. Sin embargo, este no parece ser el caso, porque eran vigilados por los adultos y ancianos. De acuerdo con las fuentes escritas, estos últimos ya no seguían tan estrictamente los preceptos ceremoniales para sí mismos, pero los impartían sobre los más jóvenes, exigiendo que ellos estuvieran siempre pintados, aunque los ancianos no lo estuvieran (Gusinde 1986: 883). Esto último indica a su vez que, en su rol de individuos ya iniciados, los ancianos tenían cierta autoridad sobre los jóvenes “iniciandos”, la cual implicaba poder para hacer cumplir estos requerimientos.

Nuevamente siguiendo la información fotográfica, es notorio que tanto los hombres (19 casos) como las mujeres (32 casos) se pintaban las caras y brazos, mientras que solamente los hombres se pintaban las piernas. En cuanto a la pintura sobre el tronco, existe una fotografía de un hombre con el tronco pintado y otra de dos mujeres con la parte superior de su tórax y hombros pintados, pero sus pechos y abdomen permanecen cubiertos (con ropa occidental). Además, de los 19 motivos de pintura corporal usados en el *chiéjaus* (identificados en fotografías), nueve eran usados tanto por hombres como por mujeres, siete eran solamente usados por hombres y tres por mujeres. Esto sugiere que los hombres tenían acceso a mayor variedad y a más motivos exclusivos que las mujeres. Ambas tendencias (porciones del cuerpo y tipos de motivos) marcan la existencia de una división de género en el uso de las pinturas corporales que existía, a pesar del hecho de que el *chiéjaus* fuese una ceremonia de iniciación mixta y de que tanto hombres como mujeres tuvieran el rol de padrinos.

Los adultos usaban la mayor variedad de motivos en el *chiéjaus* (15 de los 19 motivos del repertorio del *chiéjaus*), mientras que los jóvenes aparecen usando solamente cuatro de estos. Tal como en el caso anterior, la diferencia en el número de individuos para cada categoría de edad puede ha-

ber influido sobre el panorama descrito. Pero teniendo esta limitación en cuenta puede sugerirse que los adultos tenían más libertad para pintarse y/o que se esperaba que fueran más variados que los jóvenes durante esta ceremonia.

En síntesis, la estructura de relaciones sociales subyacente al *chiéjaus* en relación a la manipulación de pinturas era:

a) semisimétrica en términos de género, ya que existían diferencias en el uso de las pinturas corporales, pero la desigualdad resultante era relativamente baja y no parece haber afectado profundamente la vida social de los “iniciandos” ni de los ya iniciados en términos de sus accesos al manejo de materiales y/o conocimientos para producir y usar pinturas ceremoniales;

b) asimétrica en términos de edad, ya que las diferencias halladas marcan desigualdades en el uso del poder para guiar el proceso ceremonial y transmitir el conocimiento en un sentido principal: desde los adultos hacia los jóvenes.

Las diferencias encontradas en la organización del proceso de pintura ceremonial, las porciones del cuerpo que eran pintadas, el rango de diseños usado en cada caso y la diferente estrictez en la observancia de las reglas son ejemplos de las formas en las cuales los adultos y los ancianos construían poder sobre los jóvenes “iniciandos” en el *chiéjaus*. Dicho poder se generaba parcialmente a través de la manipulación de las prácticas de pintura corporal (Gráfico 2).

Pinturas en el *kina* (yámama)

La existencia del *kina* aparece registrada por primera vez por T. Bridges (1897 Ms), pero su obser-

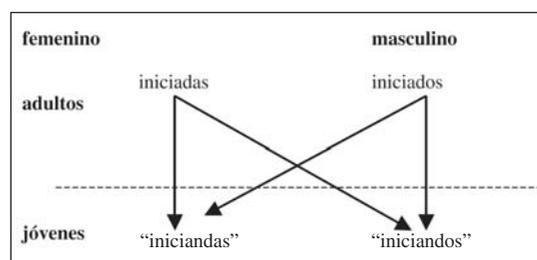


Gráfico 2. Esquematación de división social y principales relaciones de poder a partir de los roles generados en la celebración del *chiéjaus* yámama y los usos de pintura corporal.

vación directa fue realizada por Gusinde (1986) y Koppers (1997 [1924]) en 1922. Estos etnógrafos instigaron la realización de la ceremonia con el objeto de poder observarla y lograron que se la llevara a cabo por un período de aproximadamente cuatro días. En aquel entonces, la ceremonia no había sido celebrada por aproximadamente 30 años (Gusinde 1986), lo cual sugiere que ya en 1922 parte de esta tradición podría haberse perdido o transformado.

Tal como se explicitó anteriormente, el *kina* implicaba la representación de una larga serie de espíritus por hombres pintados y enmascarados, en la cual participaban adultos y jóvenes “iniciados”. Uno de los objetivos de dicha presentación era generar temor en las mujeres, manteniéndolas sumisas. Por esta razón, los hombres se pintaban en la gran choza ceremonial, donde las mujeres y niños no podían observarlos. Sin embargo, aunque esta era una ceremonia de iniciación principalmente masculina, algunas mujeres eran también iniciadas al “secreto” acerca de la impostura de los hombres. De esta manera, la ceremonia estaba estructurada mediante una división de edad (adultos iniciados y jóvenes “iniciados”) y mediante una división de género (masculina y femenina).

La división de edad estaba principalmente basada en la lucha entre los “iniciados” y los espíritus dentro de la gran choza ceremonial, que ocurría al principio de la ceremonia. Esta lucha culminaba en el descubrimiento del “secreto”, cuando los “iniciados” desenmascaraban a los espíritus y descubrían su identidad humana. Ya en posesión del “secreto”, los “iniciados” podían participar en el *kina* representando a espíritus, adquiriendo poder por sobre las mujeres y niños que los observaban.

La división de género estaba basada primordialmente en el hecho de que solamente muy pocas mujeres eran iniciadas al “secreto”, mediante la invitación de los hombres, quienes mantenían así la prerrogativa de controlar el conocimiento y la práctica durante la ceremonia (Figura 3). Una vez iniciadas, las mujeres podían participar en la ceremonia del *kina*. Mediante dicha participación, se involucraban en la representación del “engaño”: por ejemplo, se pinchaban el interior de sus narices con un palillo a fin de hacerlas sangrar, manchar sus caras y representar falsas heridas



Figura 3. Hombres yámana pintados y enmascarados como espíritus para la ceremonia del *kina*, con Gertie, mujer iniciada también a dicha ceremonia. Foto tomada por M. Gusinde en 1922 (publicada en 1937).

resultantes de los ataques de los espíritus. Esta técnica era usada cuando los hombres querían aparecer frente a las mujeres y jóvenes no iniciados (“público” observador de las representaciones, *sensu* Chapman 1982) como las víctimas de los crueles espíritus. Su uso por las mujeres iniciadas indica claramente que su estatus de iniciadas generaba una división social interna dentro del género femenino entre las mujeres iniciadas y las no iniciadas, que simultáneamente agrupaba a las mujeres iniciadas más cercanamente a los hombres iniciados.

Sin embargo, dentro del grupo de personas iniciadas existían diferencias de género: las mujeres no representaban a los espíritus, que eran roles exclusivamente reservados para los hombres. Esto no solamente significa que las mujeres no desempeñaban el rol principal en el *kina*, sino que también implica que no pintaban sus cuerpos enteros ni usaban máscaras, tal como lo hacían los hombres. De hecho, la única fotografía disponible de una mujer pintada para el *kina* la muestra usando la misma pintura facial que los hombres, pero no sus pinturas corporales.

Como consecuencia, la manipulación de la pintura corporal durante el *kina* generaba en la sociedad yámana una división entre los participantes (ya iniciados e “iniciandos”) y los observadores no-iniciados. Así, los hombres adultos iniciados tenían poder sobre los hombres jóvenes “iniciandos”, las escasas mujeres jóvenes “iniciandas” y sobre el “público”. Las escasas mujeres adultas ya iniciadas podían, hasta cierto punto, ejercer poder sobre los “iniciandos” (varones y mujeres): no representaban a los espíritus, pero tomaban parte en la escenificación de las consecuencias de los ataques de los espíritus, enseñándole a los “iniciandos” la práctica del ritual. Al hacerlo, también tenían poder sobre el “público” no-iniciado, el cual incluía no solamente jóvenes y niños varones y mujeres, sino también mujeres adultas. De esta manera, la estructura de relaciones resultante de la manipulación de pinturas corporales en el *kina* era asimétrica tanto en términos de edad como en términos de género: los hombres tenían y ejercían poder sobre jóvenes varones y mujeres, sobre mujeres adultas y sobre niños/as, mientras que solamente algunas mujeres tenían poder sobre estos mismos grupos. Dicha asimetría era comparativamente mayor que la registrada en el *chiéjaus*, pero considerablemente menor que la que se generaba en la ceremonia selk’nam del *hain* (Gráfico 3).

Pinturas en el *hain* (selk’nam)

El *hain* fue observado y documentado por cuatro autores distintos y en diferentes momentos: un misionero salesiano anónimo dejó un texto en el cual consigna datos relativos al tema (publicado por Belza en 1974 [1914]). L. Bridges (1935 y 1951) y Gusinde (1951 y 1982) observaron, tomaron parte y registraron de forma escrita y fotográfica distintas celebraciones de esta ceremonia.

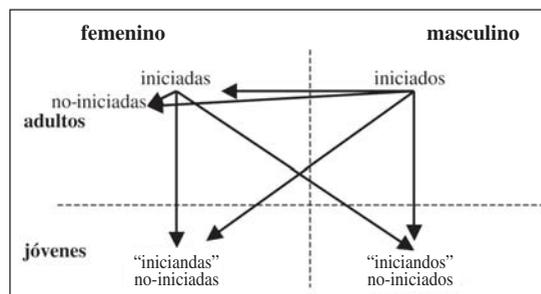


Gráfico 3. Esquematización de división social y principales relaciones de poder a partir de los roles generados en la celebración del *kina* yámana y los usos de pintura corporal.

Finalmente, Chapman (1982 y 1997) no la observó directamente, pero condujo extensas entrevistas con informantes selk’nam de ambos géneros. En total, existen registros de celebraciones ocurridas en 1914, 1920, 1923 y 1933, siendo la más completa la del *hain* de 1923 (Gusinde 1982).

El *hain* era una ceremonia de iniciación exclusivamente masculina, mediante la cual se iniciaba a los jóvenes a la adultez; entre otros temas, se los introducía al “secreto” de que los espíritus que aparecían durante la celebración eran hombres pintados y enmascarados. El descubrimiento de este “secreto” implicaba, como en el caso del *kina*, una lucha entre los “iniciandos” y los espíritus hasta que aquellos podían desenmascarar a estos y descubrir su identidad humana.

Uno de los objetivos de la aparición de los espíritus era controlar a las mujeres; ello se lograba tanto atemorizándolas como generando su compasión por los hombres, que se presentaban como víctimas de los ataques de algunos espíritus agresivos. De acuerdo con las investigaciones de Chapman, las mujeres sabían de este artificio (1982: 88), aunque tanto mujeres como hombres creían en la existencia de los “verdaderos” espíritus y participaban en la ceremonia con profunda convicción.

Las mujeres estaban estrictamente excluidas de la choza ceremonial, dado que era el lugar donde los hombres se pintaban y enmascaraban en secreto. La importancia que le daban a mantener dicho “secreto” era tal, que cuando Gusinde intentó fotografiar a los hombres mientras se pintaban, pero aún sin sus máscaras colocadas, fue atacado por algunos de ellos, quienes reclamaban que esto revelaría su secreto a las mujeres (Gusinde 1982: 867-868). De hecho, no se han documentado fotografías del proceso de pintura corporal de los espíritus del *hain*, aunque sí existe una que muestra el proceso de pintura para una danza realizada durante la ceremonia.

Los espíritus del *hain* eran tanto femeninos como masculinos. Algunos de estos últimos, llamados *So’orte*, llevaban un complejo conjunto de diseños de acuerdo a su procedencia territorial, mítica y familiar (Gusinde 1982; Chapman 1982). Mediante la creación y visualización de dichos diseños, los selk’nam codificaban y decodificaban información relativa a su origen, generando un importante vínculo simbólico, estético y perceptual-afectivo entre los hombres que lleva-

ban los diseños y las mujeres que los observaban (Fiore 2002); de hecho, mediante determinados cánticos, las mujeres podían pedir que el *So'orte* perteneciente a un determinado punto cardinal saliera de la choza ceremonial, lo cual les agradaba profundamente cuando ocurría (Chapman 1982). Estos espíritus desfilaban frente a la choza ceremonial para ser admirados desde el campamento doméstico, pero también se acercaban al campamento para sacudir las chozas y atemorizar a las mujeres, quienes en esos casos permanecían escondidas en su interior. Ello era tanto una advertencia para hacerlas sumisas como un castigo a aquellas que habían sido “insubordinadas” (de acuerdo con los criterios de sus maridos o de otros hombres de sus familias, quienes instigaban estas acciones coercitivas). Es interesante notar que las mujeres tenían apreciaciones diferentes frente a estas distintas presentaciones de los *So'orte*: los que desfilaban lejos del campamento doméstico eran considerados como bellos, mientras que los que las molestaban no lo eran (Chapman 1982: 103). De esta manera, puede sugerirse que el rol de estos espíritus era doble: eran agentes de control social a través de la coerción, pero también podían generar consenso a través de su bella apariencia física. La pintura corporal era así usada por los hombres para cambiar sus identidades y atemorizar a las mujeres, pero también para generar un efecto placentero en ellas. Mi propuesta es que dicha ambivalencia facilitaba la continuidad de las acciones de los hombres, quienes podrían haber encontrado mayor resistencia de no ser por su atractivo aspecto visual (Figura 4).

Los hombres (tanto adultos como “iniciandos”) también fingían haber sido víctimas de los ataques de los espíritus: hacían ruidos y comentarios en voz fuerte dentro de la choza ceremonial y –fuera de ella– mostraban heridas falsas pintadas en sus cuerpos con sangre (propia o de animales) e incluso se hacían pasar por muertos en una “escena” específica de la ceremonia. Estas acciones generaban la compasión de las mujeres, creando así nuevamente una situación de consenso que compensaba la coerción originada por las acciones agresivas de los espíritus, aunque también reproducía las relaciones de desigualdad.

En síntesis, la estructura de las relaciones sociales establecidas en el *hain* mediante la manipulación de la pintura corporal era profundamente asimétrica, tanto en términos de edad como en



Figura 4. Hombre selk'nam pintado y enmascarado como espíritu llamado *So'orte* para la ceremonia del *hain*. Foto tomada por M. Gusinde en 1923 (publicada en 1931).

términos de género: los hombres adultos tenían y ejercían poder sobre los jóvenes varones “iniciandos” y sobre las mujeres (de todas las edades) y demás jóvenes y niños/as no-iniciados que actuaban como “público”. Dicho ejercicio del poder se basaba no solamente en el despliegue de acciones coercitivas de agresión, sino también en el consenso generado en las mujeres a partir de la compasión y la atracción, efectos producidos mediante la manipulación de distintas formas de pintura corporal (Gráfico 4).

Comentarios finales: La manipulación de imágenes como factor de división social

Las sociedades selk'nam y yámana no tenían divisiones sociales internas relacionadas con la producción, acumulación y distribución de excedentes. Sin embargo, cada sociedad tenía sistemas de

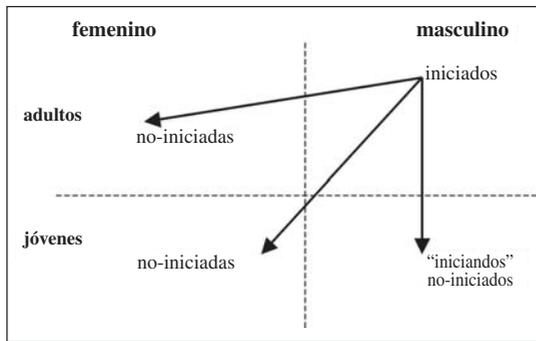


Gráfico 4. Esquematación de división social y principales relaciones de poder a partir de los roles generados en la celebración del *hain* selk’nam y los usos de pintura corporal.

división del trabajo para las tareas de subsistencia, los cuales estaban basados en la edad y el género de las personas. Las relaciones sociales establecidas mediante el uso de pinturas corporales de los *xons* y del *hain* (en la sociedad selk’nam), y del *chiéjaus* y el *kina* (en la sociedad yámana) coincidían con estos sistemas de división del trabajo, aunque no necesariamente estaban determinadas por ellos.

Los yámana habían desarrollado un sistema de caza de lobos marinos basado en la colaboración entre hombres (que capturaban a las presas habitualmente usando arpones desde las canoas) y mujeres (que remaban en las canoas). En relación con tal práctica de subsistencia, en el *chiéjaus* las prácticas de pintura corporal implicaban a ambos géneros en relaciones cuasi-simétricas, mientras que en el *kina* existían relaciones asimétricas, pero que igualmente permitían que algunas mujeres accedieran al conocimiento secreto manipulado por los hombres y fueran parte del “engaño”.

Contrastando con esta situación, los selk’nam habían desarrollado un sistema de subsistencia en el cual las tareas no eran fundamentalmente realizadas en colaboración entre miembros de distintos géneros. En coincidencia con tal diferencia, las prácticas de pintura corporal en el *hain* implicaban una profunda división asimétrica de género: aunque el uso de pinturas era una actividad cotidiana en la sociedad selk’nam, la manipulación de sustancias colorantes y del conocimiento sobre sus usos para representar a los espíritus ocurría estrictamente bajo la esfera masculina, con el objeto de generar efectos de coerción y seducción sobre el público “femenino”.

En su diario de viaje “*Journal of researches... during the voyage of HMS Beagle...*”, Darwin escribió sobre los fueguinos que:

“*At present ... no one individual becomes richer than another. On the other hand, it is difficult to understand how a chief can arise till there is property of some sort by which he might manifest his superiority and increase his power*” (Darwin 1845: 242).

Tal aseveración resulta sólida en términos de una lógica materialista que identifica las principales causas de poder y división social en la acumulación y manipulación de elementos materiales (Darwin 1845; Marx 1971 [1859]; Morgan 1985 [1877], entre otros). Sin embargo, cabe realizar dos comentarios al respecto. En primer lugar, existen otras fuentes de poder y división social, relacionadas con la creación y manipulación de información (Giddens 1979; Bourdieu 1977; Foucault 1980; Althusser 1984). En el caso que nos ocupa, la creación y manipulación de información visual y mítica, mediante la creación de símbolos que representaban roles (*xons* selk’nam) y de verdaderas corporizaciones visibles de espíritus (especialmente en el *kina* yámana y el *hain* selk’nam), eran reales fuentes de poder de algunas personas sobre otras. En tal sentido eran mecanismos que generaban divisiones sociales sin la necesidad de manipular excedente en la esfera de la subsistencia y/o la tecnología. En segundo lugar, la manipulación de los procesos de pintura no ocurría exclusivamente en la esfera simbólica de la sociedad, sino que al requerir el manejo de recursos materiales (pigmentos, aditivos, recipientes, instrumentos para pintar), implicaba necesariamente que los efectos sociales generados por su uso se arraigaban también en la esfera tecnológica y en una base material concreta (García Canclini 1986; Alvarez y Fiore 1993; Nielsen 1995; Bryson 1996; Fiore 2002, entre otros), aunque no tuviera la forma de excedente acumulado.

En el caso de los *xons*, la pintura cumplía un rol denotativo y relativamente pasivo, en tanto que señalaba el rol desempeñado por el chamán, rol previamente adquirido, aparentemente sin el uso de ninguna pintura en especial. En las ceremonias de iniciación a la adultez, la pintura corporal era activamente empleada en la construcción de los roles de los “iniciandos”, de los adultos ini-

ciados y de los no-iniciados. El uso de la pintura era imprescindible para el desenvolvimiento de relaciones sociales entre dichos agentes, las cuales generaban divisiones sociales internas a cada grupo, estructuradas a partir del género, edad y roles desempeñados por los individuos. De acuerdo con las distintas ceremonias, la manipulación de pinturas corporales resultaba ser una fuente de poder de hombres adultos sobre jóvenes varones (*hain, kina*), de hombres adultos y jóvenes sobre mujeres adultas y jóvenes no iniciados (*hain, kina*), de hombres adultos y mujeres adultas sobre otras mujeres y jóvenes no iniciados (*kina*) y de hombres y mujeres adultos sobre jóvenes de ambos sexos (*chiéjaus*). Dichas relaciones, mediadas por el uso de pinturas corporales, se estructuraban a partir del reconocimiento de roles, el obedecimiento a las personas ya iniciadas por parte de los “iniciandos” y el sometimiento de personas no iniciadas a situaciones de tensión, miedo y también placer estético por parte de personas iniciadas. A partir de estos vínculos sociales, se facilitaba la transmisión (diferencial) de capital cultural a determinados subgrupos de la sociedad y la reproducción de cada sistema social. De tal manera, las pinturas eran un factor tanto de coacción como de consenso dentro de la esfera ceremonial de las sociedades fueguinas.

En conclusión, la manipulación de imágenes visuales en las sociedades cazadoras recolectoras

selk’nam y yámana constituía un factor de índole no solamente simbólica, sino también política y social, que permitía distinguir visualmente roles específicos y construir relaciones asimétricas de poder entre miembros de una misma sociedad.

Agradecimientos Quiero expresar mi agradecimiento a Stephen Shennan, director de mi Tesis Doctoral, por sus agudas preguntas, sus comentarios y su constante apoyo, que permitieron delinear los resultados aquí presentados. A Jeremy Tanner por sus detallados comentarios y su entusiasmo, y a Bill Sillar por sus intervenciones hacia el final de la tesis. A Luis Orquera por compartir conmigo desinteresadamente bibliografía, conocimientos y miradas detallistas, y por su constante estímulo para que divulgue los resultados de mi investigación doctoral. A Axel Nielsen por invitarme a participar en este volumen, y también a él, a Verónica Seldes y varios participantes del Simposio sobre División Social del XV Congreso Nacional de Arqueología Argentina por manifestarme su interés en el análisis de los procesos de división social en grupos cazadores recolectores. La Tesis Doctoral fue realizada con el generoso apoyo de becas de University College London, el CVCP (Council of Vice-Chancellors and Principals of the United Kingdom) y Fundación Antorchas (Argentina). Este trabajo fue elaborado en el marco del Proyecto de Colaboración Internacional FONDECYT 1030979.

REFERENCIAS CITADAS

- ALTHUSSER, L., 1984. *Essays on ideology*. Editorial Verso, Londres.
- ALVAREZ, M. y D. FIORE 1993. La arqueología como ciencia social: Apuntes para un enfoque teórico epistemológico. *Boletín de Antropología Americana* 27: 21-38.
- BELZA, J., 1974 [1914]. Acta Indiorum. Texto original de un misionero salesiano anónimo. *Karukinka* 9: iii-xii.
- BENDER, B., 1979. Gatherer-hunter to farmer: A social perspective. *World Archaeology* 10 (2): 204-222.
- BETTINGER, R., 1991. *Hunter-gatherers. Archaeological and evolutionary theory*. Plenum Press, Nueva York.
- BINFORD, L., 1983. *In pursuit of the past. Decoding the archaeological record*. Thames and Hudson, Londres.
- BOURDIEU, P., 1977. *Outline of a theory of practice*. Cambridge University Press, Cambridge.
- BRIDGES, T., 1897 Ms. An account of Tierra del Fuego (Fireland), its natives and their languages. Document held by the Royal Geographical Society. Copia en posesión de R.N.P de Goodall.
- BRIDGES, L., 1935. *Supersticiones de los onas*. Argentina Austral 73: 33-39.
- 1951. *Uttermost part of the Earth*. Hodder and Stronghton, Londres.
- BRYSON, N., 1996. Semiology and visual interpretation. En *Visual Theory*, N. Bryson, M. A. Holly y K. Moxey (Eds.), pp. 61-73. Blackwell, Cambridge.

- CHAPMAN, A., 1982. *Drama and power in a hunting society: The Selk'nam of Tierra del Fuego*. Cambridge University Press, Cambridge.
- 1997. The great ceremonies of the Selk'nam and the Yamana. A comparative analysis. En *Patagonia. Natural history, prehistory and ethnography in the uttermost end of the world*, C. McEwan, L. Borrero y A. Prieto (Eds), pp. 82-109. British Museum Press, Londres.
- CLASTRES, P., 1978. *La sociedad contra el Estado*. Monte Avila, Caracas.
- COOPER, J. M., 1917. *Analytical and critical bibliography of the tribes of Tierra del Fuego and adjacent territory*. Bureau of American Ethnology. Bulletin 63. Smithsonian Institution. Washington D. C.
- DABBENE, R., 1904. Viaje a la Tierra del Fuego y a la Isla de los Estados. *Boletín del Instituto Geográfico Argentino XXI*: 3-78.
- 1911. Los indígenas de la Tierra del Fuego (contribución a la etnografía y antropología de los fueguinos). *Boletín del Instituto Geográfico Argentino XXV (5-6)*: 163-226 y (7-8): 247-300.
- DARWIN, C., 1845. *Journal of researches in natural history and geology of the countries visited during the voyage of HMS Beagle round the world under the command of capt. Fitz-Roy (R.N.)*. Henry Colburn, Londres.
- DE AGOSTINI, A., 1924. *I miei viaggi nella Terra del Fuoco*. Società Salesiana, Milán.
- DESPARD, G. P., 1857 a 1861. Cartas y fragmentos de su diario publicados en *The Voice of Pitty for South America*, IV-VIII.
- FARIS, J., 1972. *Nuba personal art*. Duckworth, Londres.
- 1978. The productive basis of aesthetic traditions: Some African examples. En *Art in society. Studies in style, culture and aesthetics*, M. Greenhalgh y V. Megaw (Eds), pp. 317-339. Duckworth, Londres.
- FIORE, D., 2002. Body painting in Tierra del Fuego. The power of images in the uttermost part of the world. Tesis Doctoral. University of London. University College London, Londres.
- 2004. Pieles rojas en el confín del mundo. La valoración de las pinturas corporales en los registros histórico-etnográficos sobre aborígenes de Tierra del Fuego. *Magallania* 32: 29-52.
- FOUCAULT, M., 1980. Truth and power. En *Power / knowledge. Selected interviews and other writings 1972-1977*, C. Gordon (Ed.), pp. 109-133. Harvester Press, Brighton.
- GALLARDO, C., 1910. *Los onas*. Zagier y Urruty, Buenos Aires.
- GARCIA CANCLINI, N., 1986. *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. Siglo XXI, México D. F.
- GELL, A. 1998. *Art and agency. An anthropological theory*. Clarendon Press, Oxford.
- GIDDENS, A., 1979. *Central problems in social theory: Action, structure and contradiction in social analysis*. Macmillan, Londres.
- GODELIER, M., 1974. *Economía, fetichismo y religión en las sociedades primitivas*. Siglo XXI, Madrid.
- GRAMSCI, A., 1960. *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Colección ensayos fundamentales 2. Lautaro, Buenos Aires.
- GUSINDE, M., 1951. *Fueguinos. Hombres primitivos en la Tierra del Fuego (de investigador a compañero de tribu)*. Escuela de Estudios Hispanoamericanos Serie 3, nº 5, Sevilla.
- 1982 [1931]. *Los indios de Tierra del Fuego. (Los selk'nam)*. CAEA, Buenos Aires.
- 1986 [1937]. *Los indios de Tierra del Fuego. (Los yámana)*. CAEA, Buenos Aires.
- INGOLD, T., 1999. On the social relations of the hunter-gatherer band. En *The Cambridge encyclopaedia of hunters and gatherers*, R. Lee y R. Daly (Eds.), pp 399-410. Cambridge University Press, Cambridge.
- KOPPERS, W., 1997 [1924]. *Entre los fueguinos*. Universidad de Magallanes y Programa Chile Austral de la Unión Europea, Punta Arenas.
- LEE, R. e I. DEVORE, 1968 (Eds.). *Man the hunter*. Aldine Press, Chicago.
- LEGOUPIL, D., 1997. *Bahía Colorada (île d'Englefield). Les premiers chasseurs de mamifères marins de Patagonie australe*. Editions Recherche sur les Civilisations, Paris.
- LOTHROP, S. K., 1928. *The indians of Tierra del Fuego*. Museum of American Indian. Contributions 10. Heye Foundation, Nueva York.
- MARX, K., 1971 [1859]. *A contribution to the critique of political economy*. Lawrence & Wishart, Londres.
- MASSONE, M., 1989. Los cazadores de Tierra del Fuego (8000 AC al presente). En *Culturas de Chile. Prehistoria. Desde sus orígenes a los albores de la Conquista*, J. Hidalgo, V. Schiappacasse, H. Niemeyer, C. Aldunate e I. Solimano (Eds.), pp. 349-366. Editorial Andrés Bello, Santiago.
- MCGUIRE, R. y R. PAYNTER 1991. The archaeology of inequality: Material culture, domination and resistance. En *The archaeology of inequality*, R. McGuire y R. Paynter (Eds.), pp. 1-27. Blackwell, Oxford.

- MEILLASSOUX, C., 1977. *Mujeres, graneros y capitales*. Siglo XXI, México D. F.
- MILLER, D. y C. TILLEY, 1984. Ideology, power and prehistory. En *Ideology, power and prehistory*, D. Miller y C. Tilley (Eds.), pp. 1-15. Cambridge University Press, Cambridge.
- MORGAN, L. H., 1985 [1877]. *Ancient society*. University of Arizona Press, Tucson.
- NIELSEN, A., 1995. Architectural performance and the reproduction of social power. En *Expanding archaeology*, J. Skibo, W. Walker y A. Nielsen (Eds.), pp. 47-66. University of Utah Press, Salt Lake City.
- ORQUERA, L. A. y E. L. PIANA, 1999. *Arqueología de la región del Canal Beagle (Tierra del Fuego, República Argentina)*. Publicaciones de la Sociedad Argentina de Antropología, Buenos Aires.
- PRICE, T. D. y J. BROWN, 1985. Aspects of hunter-gatherer complexity. En *Prehistoric hunter-gatherers. The emergence of cultural complexity*, T. D. Price y J. Brown (Eds.), pp. 3-20. Academic Press, Nueva York.
- SAHLINS, M., 1972. *Stone age economics*. Tavistock, Londres.
- SCHWIMMER, E., 1990. The anthropology of the ritual arts. En *Art and identity in Oceania*, A. Hanson y L. Hanson (Eds.), pp. 5-14. University of Hawaii Press, Honolulu.
- SEGGERS, P., 1891. Tierra del Fuego. Hábitos y costumbres de los indios onas. *Boletín del Instituto Geográfico Argentino* XII: 56-82.
- SERVICE, E., 1962. *Primitive social organization: An evolutionary perspective*. Random House, Nueva York.
- SHENNAN, S., 1996. Social inequality and the transmission of cultural traditions in foragers societies. En *The archaeology of human ancestry: Power, sex and tradition*, J. Steele y S. Shennan (Eds.), pp. 365-379. Routledge, Londres.
- SHENNAN, S. y J. STEELE, 1999. Cultural learning in hominids: A behavioural ecological approach. En *Mammalian social learning. Comparative and ecological perspectives*, H. Box y K. Gibson (Eds.), pp. 367-388. Cambridge University Press, Cambridge.
- SIEBER, R., 1962. Masks as agents of social control. *African Studies Bulletin* 5 (II): 8-13.
- STAMBUK, P., 1986. *Rosa Yagan. El último eslabón*. Andrés Bello, Santiago.
- STEWARD, J., 1955. *Theory of culture change: The methodology of multilineal evolution*. University of Illinois Press, Urbana.
- STRATHERN, A. y M. STRATHERN, 1971. *Self-decoration in Mount Hagen*. Duckworth, Londres.
- VOGEL, S., 1988. Baule scarification: The mark of civilization. En *Marks of civilization. Artistic transformations of the human body*, A. Rubin (Ed.), pp. 97-105. Museum of Cultural History, University of California, Los Angeles.
- WOODBURN, J., 1982. Egalitarian societies. *Man* 17: 431-451.