
Resumen: El artículo explora la elaboración del Pilwa, una práctica artesanal tradicional profundamente arraigada en los ritmos culturales y ecológicos de una comunidad artesanal en el Lago Budi. Enmarcado a través del concepto de “taskscape”, desarrollado por el antropólogo Tim Ingold, el artículo analiza la creación del Pilwa como un proceso dinámico y encuerpado, donde el cuerpo juega un papel central en la interconexión de conocimientos, materiales y medio ambiente. A través de métodos etnográficos como la observación participante y entrevistas, el artículo captura una práctica transmitida de generación en generación, donde el aprendizaje táctil y experiencial, a menudo pasado por alto en los marcos occidentales, se presenta como un enfoque decolonial para la producción de conocimiento.

Al centrarse en los movimientos, gestos e interacciones corporales de los artesanos, el artículo revela cómo esta práctica artesanal sostiene la identidad cultural y fomenta una profunda conexión con el lugar y la tradición.

El artículo también reflexiona sobre el contexto sociocultural de esta práctica y los desafíos contemporáneos que enfrenta la comunidad, como la disminución de materias primas en las áreas locales y la sobreproducción de artículos de baja calidad debido a un interés repentino en esta práctica artesanal.

El artículo busca enfatizar el papel vital del cuerpo en la sostenibilidad y transformación de las prácticas culturales. Subraya la elaboración del Pilwa como una tradición viva, donde el diseño actúa como un puente entre la herencia y la innovación. En última instancia, el artículo aboga por un reconocimiento más profundo de las artesanías como formas dinámicas y decoloniales de conocimiento que celebran la resiliencia cultural y la creatividad humana.

Palabras clave: Artesanía - Lafkenche - Taskscape - Conocimiento encuerpado

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 112-113]

⁽¹⁾ **Magdalena Cattan-Lavín** es Profesora asistente del Departamento de Diseño en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile, donde se desempeña como Docente e Investigadora. Es PhD por Edinburgh College of Art (2023), MA Integrated Design KISD TH Köln (2012) y Diseñadora Industrial FAU UChile (2008). Miembro del College of Reviewers en The Design Journal y co-fundadora de la plataforma sobre diseño crítico *deotromodo*. Su investigación se centra en la relación entre artesanos y diseñadores

desde una postura crítico-reflexiva que aborda las asimetrías y tensiones en modelos colaborativos, utilizando el enfoque metodológico de Design-Anthropology. Actualmente, estudio el “hacer”, situando el conocimiento tácito/experiencial/encuerpado (embodied) como base para el re-posicionamiento epistémico de los oficios y para la enseñanza del diseño. Ha presentado su trabajo en diversos encuentros académicos nacionales e internacionales.

1. Introducción

El interés en la estudiar de la artesanía en fibras vegetales llevó a la autora e investigadora a Puerto Saavedra por primera vez durante la primavera del cono sur de 2017. El objetivo era profundizar en el ámbito del pilwa, yendo más allá del objeto físico y descubriendo las narrativas entretejidas en el contexto territorial a través de las voces de los propios artesanos. La metodología de investigación empleó un enfoque predominantemente cualitativo, comenzando con entrevistas semiestructuradas, etnografía visual y observación no participativa. A medida que avanzó el trabajo de campo y las relaciones con las participantes se solidificaron, estos métodos se adaptaron para acomodar las dinámicas emergentes del contexto, fomentando una exploración más profunda de las experiencias y significados que los artesanos atribuyen a su práctica. Esta adaptabilidad permitió un análisis y comprensión más enriquecidos de la producción artesanal, al tiempo que creó un ambiente de confianza que facilitó el intercambio de conocimientos, lo que condujo a un acceso más auténtico a las narrativas y tradiciones que sustentan la creación de pilwas. Durante estos viajes de investigación, surgió la oportunidad de conectarse con tres generosas familias matriarcales que acogieron a los investigadores en sus hogares, compartiendo generosamente sus historias, conocimientos y las pilwas que elaboraban.

Para el desarrollo de este artículo, el material recopilado del trabajo de campo se contextualizó en diálogo con dos enfoques temáticos fundamentales. El primero se centra en la noción de “taskscape”, que proporciona un marco teórico para entender la relación dinámica y recíproca entre la actividad humana y el medio ambiente, así como la manera en que estas interacciones dan forma a las prácticas culturales. Mas adelante, se profundiza en la práctica artesanal, explorando los conceptos de conocimiento encuerpado y experiencial, que enfatizan el papel de la corporeidad y las experiencias vividas en la adquisición de habilidades y la construcción de significado.

El artículo también reflexiona sobre el contexto sociocultural de esta práctica y los desafíos contemporáneos que enfrenta la comunidad, como la disminución de materias primas en las áreas locales y la sobreproducción de artículos de baja calidad debido a un interés repentino en esta práctica artesanal. A través del estudio de la elaboración del Pilwa, se pone de manifiesto cómo esta tradición sigue vigente, mostrando al diseño como un puente entre la herencia cultural y la innovación contemporánea.

En última instancia, se hace un llamado a un reconocimiento más profundo de las artesanías, viéndolas no solo como productos, sino como formas dinámicas y decoloniales de conocimiento que celebran la resiliencia cultural y la creatividad humana.

2. Artesanía y *taskscape*, el tiempo humano del paisaje cultural

Las prácticas artesanales pueden entenderse como componentes integrales de los paisajes culturales, donde el acto tangible de creación se entrelaza con valores culturales intangibles y recursos ambientales (Wemegah *et al.*, 2020). Estos paisajes no son meramente espacios físicos, sino que están modelados por las tradiciones, conocimientos y prácticas sociales de las comunidades que los habitan. La artesanía, en este contexto, sirve como un conducto a través del cual el patrimonio cultural se transmite a lo largo de las generaciones, incorporando capas de significado y relevancia en el paisaje (Trafford *et al.*, 2018; Huang y Anderson, 2019).

El concepto de *taskscape* desarrollado por el antropólogo británico Tim Ingold en su artículo de 1993 “La Temporalidad del Paisaje,” ofrece un marco valioso para comprender esta relación dinámica entre la actividad humana y el medio ambiente (Ingold, 1993). Al centrarnos en las actividades corporales, prácticas y conocimientos que dan forma a un lugar, podemos reconocer el entorno tal como es percibido a través de las actividades de las personas dentro de él, donde los individuos participan en una “red de líneas de vida, crecimiento y movimiento entrelazadas” (ibid.). Así, los paisajes culturales se convierten en manifestaciones espaciales o *taskscapes* que reflejan la historia acumulada del compromiso humano con su espacio habitable, codificando valores culturales dentro de las características físicas del paisaje (Gruppuso y Whitehouse, 2020; Ingold, 1993).

Este concepto proporciona una perspectiva rica para entender la práctica de la cestería y la pilwa, donde la interconexión entre lo humano y el medio ambiente es particularmente evidente. La naturaleza encuerpada de la cestería, donde los materiales son recolectados, preparados y tejidas juntas, refleja la conexión profunda entre las personas y su *taskscape* circundante. Como sugiere Ingold, el acto de la cestería no es meramente un proceso técnico, sino una “red de líneas entrelazadas” que teje la agencia humana, los recursos ambientales y las tradiciones culturales (Ingold, 2016; Gruppuso y Whitehouse, 2020), en sus palabras:

“La cestería es más que mera técnica. Es un proceso vital. Su generatividad radica en el despliegue de un campo entero de relaciones vitales de las cuales no solo se producen cosas, sino que también se desarrollan personas y sus provisiones” (Ingold, 2020: 266).

3. Contextualización territorial y el rol socio-cultural de la pilwa

Puerto Saavedra es un pueblo costero ubicado en la región de Araucanía en el sur de Chile, parte del territorio de Wallmapu, la tierra ancestral del pueblo Mapuche. El pueblo tiene acceso al Lago Budi, un destacado lago de agua salada que tiene un significativo valor simbólico y territorial para las comunidades lafkenche (que significa los Mapuches de la costa: lafken es mar y che es gente).

Un número significativo de personas de estas comunidades se dedica a las artesanías tradicionales Mapuche. Las principales disciplinas son el tejido witrál (telar vertical Mapuche) y la cestería de fibras naturales. Estas piezas artesanales suelen venderse en mercados turísticos tradicionales durante el verano y en tiendas especializadas el resto del año. Aunque la mejora de los ingresos económicos es una motivación central para convertirse en artesano, las comunidades también ven en esta actividad una manera de exhibir, preservar y mantener la identidad creativa ancestral, y actual, de su pueblo.

Posiblemente, una de las artesanías más emblemáticas producidas en Saavedra es el pilwa, una bolsa de red hecha de una cuerda de hojas de chupón (*Greigia* sp), utilizando una técnica que no ha cambiado en 250 años. Originalmente, las pilwas eran usados por mujeres como un bolso cruzado para recolectar mariscos en la costa. Con el tiempo, probablemente en el siglo XIX, el mango se acortó para ser llevado como una bolsa de compras para víveres, frutas y verduras.

Durante los años 50, una de las artesanas entrevistadas, quien aprendió a tejer pilwas de su línea materna, era una niña. Recuerda que toda la familia, padre, madre, abuelos e hijos, tejían por las noches y preparaban paquetes de quince a veinte pilwas para ser vendidos o intercambiados a la mañana siguiente. En ese tiempo, el pilwa funcionaba como moneda para los artesanos. De hecho, su madre caminaba diariamente cuatro kilómetros desde la zona de Conin Budi hasta Puerto Saavedra para intercambiarlos por víveres básicos como azúcar, harina, yerba mate y aceite, con comerciantes viajeros que trasladaban las bolsas del campo a las ciudades. Empezó a acompañar a su madre en estas caminatas cuando tenía trece años, un momento en el que tejer pilwas tenía una connotación negativa porque era principalmente una actividad de supervivencia para las comunidades indígenas más empobrecidas. Sin embargo, la artesana siempre se ha sentido agradecida y orgullosa de su trabajo como artesana de pilwa, como mencionó en una de nuestras conversaciones:

“Yo amo la pilwa, amo el chupón, donde ando, ando mirando donde hay Chupón. Es mi trabajo que tengo. Dentro de mi cabeza. Me ha dado plata, he salido adelante con ella. Entonces lo aprecio mucho mi chupón” (Artesana local).

Hasta la década de 1970, los pilwas eran populares como bolsas de compras diarias en el campo y en las grandes ciudades hasta la llegada masiva de las bolsas de plástico en la década de 1980. Luego, los pilwas prácticamente desaparecieron de los mercados, siendo conservados como un “objeto típico chileno” decorativo. Sin embargo, la práctica del tejido nunca cesó y las comunidades lafkenche continuaron produciendo pilwas como una actividad secundaria, mientras que el witrál y la cestería de pita se convirtieron en las principales artesanías.

La hija de una de las artesanas entrevistadas también es tejedora de pilwas. Ella recordaba que vendía pilwas por CLP\$100 (€0.15) a mediados de los años 90. Aunque sabía que el pago era muy poco, se sentía feliz de ayudar;

“Era algo para devolverle a mi mamá (...). Cuando aprendí fue para ganar plata. Ayudaba a vender, sábado y domingo. Recorriamos toda la playa y no había vehículo, entonces caminábamos de aquí hasta la playa y devuelta. Toda la se-

mana trabajábamos y el sábado y domingo vendíamos. Para mí era trabajo, pero para mí era una felicidad, parábamos a buscar Nalca. Íbamos en grupo, todos riéndonos. ¡Ni cansancio había! Yo desde que tengo conciencia salía a vender a negociar” (Joven Artesana local).

El primer gran renacimiento del pilwa fue en 2009, cuando una de las artesanas del Lago Budi ganó un Sello de Excelencia para Artesanías de la UNESCO, trayendo nueva atención hacia las comunidades lafkenche y su producción artesanal. Este reconocimiento fue un gran estímulo para toda la comunidad, ya que impulsó esta pequeña economía que había comenzado a recibir pedidos nuevamente, y así es reconocido por otras artesanas del sector.

Entre 2015 y 2016, un grupo de artesanos participó en un programa de capacitación aprendiendo a monetizar y fijar precios a las bolsas. Esta iniciativa concluyó con una gran producción de pilwas que se vendieron en la tienda principal de la Fundación Artesanías de Chile, una organización público-probada, dedicada a salvaguardar y comercializar artesanías tradicionales, junto con una campaña de marketing en redes sociales y prensa que fomentaba el uso del pilwa como una alternativa a las bolsas de plástico.

Estas artesanías suelen ser comercializadas por intermediarios en los mercados de la ciudad, como en Nueva Imperial, una ciudad entre Temuco y Puerto Saavedra, o en villas turísticas, como Villarica y Pucón, donde también hay una alta presencia de turismo Mapuche. Las comunidades han obtenido fondos estatales para desarrollar actividades turísticas basadas en una política local que busca promover la cultura Mapuche (INDAP, 2017). Entre las actividades, los artesanos han ideado talleres breves donde los visitantes pueden aprender los conceptos básicos del tejido de fibras o del telar, y además comprar artesanías directamente. Así, aunque la mejora del ingreso económico es una motivación central para convertirse en artesano en el pueblo, las comunidades también ven en esta actividad una forma de exhibir, preservar y mantener la identidad creativa ancestral y actual de su pueblo.

Además, estas piezas también se comercializan durante todo el año en tiendas especializadas, como las de la Fundación Artesanías de Chile, presentes en todos los aeropuertos chilenos ubicados cerca de zonas turísticas, siendo Temuco el más cercano a Puerto Saavedra. Otros espacios de comercialización durante el verano son las dos Rukas que fueron construidas con financiamiento de INDAP, una se construyó en la zona de Playa Maule, en la línea costera, y otra llamada Lol Mapu, en las tierras de una familia lafkenche en la zona de Conin Budi, una de las entradas al lago. Estas Rukas son réplicas de las casas Mapuche originales, un espacio sagrado que tiene una connotación simbólica, ya que su organización es una representación tangible de las cosmovisiones Mapuche (Menares, Mora y Stüdemann, 2007). Para las comunidades, estos espacios son fundamentales para el desarrollo de las Artesanías, tal como lo menciona una de las participantes en la investigación y miembro de la familia que posee el terreno donde se ubica una de las Rukas en un artículo de prensa local radial:

“Esta Ruka es muy importante para nuestra familia, ya que nos permitirá trabajar más y de mejor manera nuestra Artesanía. Antes solo podíamos hacerlo en verano y teníamos que parar en invierno, porque la materia prima que usamos se echaba a perder” (Joven Artesana).

Estos espacios no solo están destinados al trabajo de las Artesanías, sino que también son espacios de intercambio cultural dentro de las comunidades y con visitantes temporales, como turistas y visitantes como yo. Las comunidades Mapuche no han vivido en Rukas durante décadas, pero su construcción y utilización contemporáneas se han convertido en un símbolo de continuidad de identidad, pertenencia comunal y, en algunos casos, resistencia territorial (Menaes, Mora y Stüdemann, 2007).

Hoy en día, la producción de pilwas se ha extendido a través de Puerto Saavedra y las áreas circundantes. Se ha convertido en una pequeña economía estable para muchos lafkenche del Lago Budi. Su comercialización ha crecido en nuevos escenarios de mercado, incluyendo públicos extranjeros. En este sentido, la manipulación de la narrativa del pilwa con fines comerciales es una amenaza. Aunque no es un objeto ritual, sí tiene una identidad arraigada en un territorio, una comunidad, y una forma de vivir. Por lo tanto, este conocimiento artesanal debe ser reconocido, validado y preservado en su contexto socio-cultural e histórico holístico.

4. Recolección, preparación y tejido

El proceso de preparación de materiales y tejido se lleva a cabo en los hogares de los artesanos, principalmente en sus cocinas. Los artesanos lafkenche equilibran su tiempo entre las tareas del hogar, el cuidado de cultivos de verduras y la producción artesanal. Aunque inicialmente se percibió como una actividad femenina, dado que las mujeres son a menudo las caras visibles de los grupos asociativos, se ha encontrado que el género del artesano no es relevante en la fabricación de pilwas. Como señaló otra de las artesanas del sector, “algunos peñis (Mapuzungún para hermano, amigo) son reconocidos por las lamngen (Mapuzungún para hermana, amiga) como excelentes y rápidos tejedores, pero generalmente prefieren no ser vistos”.

Además, la noción de que los artesanos trabajan en grandes grupos es inexacta; las asociaciones de artesanos suelen reunirse solo para ferias, reuniones y para organizar turnos de comercialización en Puerto Saavedra, con un lugar en la plaza principal y otro en una Ruka cerca de Playa Maule.

La producción de un pilwa puede tardar hasta una semana, abarcando la recolección de materiales, preparación y la elaboración de la pieza final. El proceso comienza con la recolección de hojas de chupón. El chupón es un tipo de bromelia que crece bajo la sombra de grandes árboles en el bosque nativo (el nombre chupón proviene del acto de succionar, en español chupar, el dulce fruto de la planta. La planta también es conocida como quiscal, lo que da al pilwa el nombre alternativo de wilal, el cual se usa localmente). Sus hojas son largas y robustas, con espinas a lo largo de los bordes, por lo que deben ser arrancadas del

arbusto con guantes de trabajo. Sin embargo, vi a la hija de Audolia hacerlo con las manos desnudas más de una vez. Si tienen suerte, el material puede ser proporcionado por arbustos cercanos a sus casas. Sin embargo, es más común viajar largas distancias para encontrar plantas apropiadas, que generalmente se encuentran dentro de tierras privadas donde el acceso no siempre está garantizado.

De hecho, el mayor desafío que enfrentan los artesanos es asegurar el acceso al chupón, el material principal utilizado para fabricar pilwas. La planta ha desaparecido de los lugares forestales más cercanos como consecuencia de la industria forestal en la región. Un proyecto liderado por el FIA (Organización de Innovación Agraria) ha intentado cultivar la planta dentro de las tierras de los artesanos con resultados positivos, aunque es un esfuerzo a largo plazo.

Una vez recolectada, cada hoja se limpia quitándole las espinas con un paño grueso, seguido de su separación en fibras más delgadas con un cepillo hecho a mano de madera y clavos. Luego, se colocan paquetes de estas fibras a secar dentro de las casas cerca de la estufa de la cocina. Una vez que las hojas están secas, el artesano hará la cuerda, que es esencial para un pilwa duradero. La cuerda se hace torciendo fibras individuales entre las palmas de la mano en un movimiento ascendente continuo. Cuando las palmas llegan al final de la fibra, es necesario agregar un nuevo hilo para continuar la cuerda hasta tener una bola equivalente a 30 a 32 metros para un pilwa. Para lograr una cuerda de calidad, el calibre y la tensión deben ser constantes a lo largo de la longitud.

Al igual que en otras técnicas de tejido, la elaboración de pilwas involucra tanto el cuerpo como las manos. Las piernas de los artesanos se utilizan como un marco para definir el ancho de la bolsa y sostener el tejido. La técnica de tejido implica la realización de bucles de nudos consecutivos que avanzan horizontalmente hasta completar toda la circunferencia, siguiendo camino por camino hasta alcanzar la longitud deseada, que comúnmente es de unos treinta centímetros. Dependiendo de la densidad de los nudos, el tamaño y la mezcla de materiales –ya que es común tejer una sección con otras fibras naturales como la pita– el artesano puede tardar hasta cinco horas en completar una pieza.

En este contexto, es importante indicar que la elaboración de pilwas no se limita a la destreza manual; también pone de relieve la profunda conexión entre el cuerpo del artesano y su oficio. Este vínculo corporal no solo facilita un alto nivel de precisión y control en el tejido, sino que además encarna una tradición transmitida de generación en generación. En el caso de los artesanos, su cuerpo actúa como un soporte para la memoria cultural y la creatividad, elementos esenciales para producir pilwas que no solo son objetos funcionales, sino también portadores de significados y valores culturales.

Esta forma de trabajo puede analizarse a través del concepto de conocimiento encarnado (*embodied knowledge*), que se refiere a la habilidad y el saber adquiridos mediante la experiencia física y la práctica. Este enfoque subraya cómo el dominio en la elaboración de pilwas implica una combinación de entendimiento práctico y teórico, desafiando las divisiones tradicionales entre los saberes –una mirada decolonial sobre la generación de conocimiento– y enfatizando el valor del conocimiento holístico en la artesanía.

5. Conocimiento encuerpado y experiencial: tejer el cuerpo con el cuerpo

El conocimiento encuerpado o *Embodied Knowledge* ha sido estudiado en profundidad en el ámbito de los oficios y el diseño. Para Groth, el conocimiento y las habilidades no solo se comprenden mentalmente, sino que se integran físicamente en el cuerpo a través de la práctica y la experiencia (Groth, 2017; Temeltaş y Kaya, 2021). La autora destaca que este tipo de conocimiento se desarrolla mediante la interacción directa con materiales, herramientas y procesos, a menudo dentro de un contexto cultural e histórico. La perspectiva de Groth subraya las dimensiones cognitivas, sensoriales y motoras del aprendizaje, ilustrando que el dominio en un oficio implica una integración holística de la mente y el cuerpo (Nuñez, 2021).

Complementando estas ideas, la noción de conocimiento experiencial de Nimkulrat aborda cómo la experiencia práctica juega un papel crucial en la adquisición de habilidades y en la formación de la identidad del artesano. Nimkulrat sostiene que el conocimiento se forma a través del compromiso activo en el proceso creativo, donde los errores y los logros se convierten en parte del camino de aprendizaje (Ojha y Yammiyavar, 2019). Este conocimiento experiencial se refleja en la práctica artesanal, donde cada pieza creada no es solo un objeto, sino un testimonio del conocimiento en evolución del artesano (Ojha y Yammiyavar, 2019; Niedderer y Townsend, 2014; Cappuccio, 2015; Daresh, 1991). En consecuencia, el conocimiento de los practicantes de la artesanía puede verse como una fusión de comprensión teórica, práctica y personal, donde el cuerpo, la mente y las experiencias vividas contribuyen al desarrollo de la experticia.

La combinación del conocimiento encuerpado de Groth y el conocimiento experiencial de Nimkulrat destaca la complejidad de la artesanía, enfatizando que el cultivo de habilidades e identidades implica una rica interacción entre los ámbitos físico, cognitivo y sociocultural (Nimkulrat, 2012; Niedderer y Townsend, 2014; Ojha y Yammiyavar, 2019; Cappuccio, 2015). De esta manera se establece una comprensión más matizada de las formas en que los artesanos cultivan sus habilidades e identidades, reconociendo el papel vital del conocimiento encuerpado y experiencial en la configuración de las prácticas culturales y los sistemas de conocimiento. Esta perspectiva desafía la dicotomía tradicional entre teoría y práctica, y subraya la importancia de reconocer la naturaleza multifacética del conocimiento en disciplinas basadas en la artesanía.

5. Discusión: conocimiento encuerpado, un giro decolonial en la práctica del diseño y la artesanía

El discurso en torno a la teoría decolonial ha ganado cada vez más relevancia en la práctica del diseño, promoviendo un examen crítico de las formas en que el campo ha sido moldeado por legados coloniales. En el corazón de esta discusión se encuentra el reconocimiento de que el diseño, como disciplina, ha privilegiado frecuentemente perspectivas centradas en Occidente, pasando por alto los ricos y diversos sistemas de conocimiento que se encuentran incrustados en las prácticas tradicionales de la artesanía a nivel mundial.

Adoptar un enfoque basado en el conocimiento encuerpado ofrece un giro decolonial que desafía los marcos epistemológicos dominantes y eleva el valor de las actividades basadas en la práctica como fuente de comprensión y conocimiento más profundos. Este cambio estimula una comprensión más holística e inclusiva del diseño, donde las experiencias vividas, las tradiciones culturales y las habilidades tácitas de los artesanos son reconocidas como contribuciones válidas y valiosas para el campo.

Como Mignolo y Walsh enfatizan, el pensamiento decolonial requiere un replanteamiento de las “geo- y body-políticas del conocimiento” (Ansari, 2019), un movimiento que implica una revisión crítica de las dinámicas de poder y las jerarquías que han definido históricamente el diseño y sus prácticas asociadas. Al reconocer la naturaleza encarnada y situada del conocimiento, los diseñadores pueden comenzar a dismantelar los legados coloniales que han privilegiado ciertas formas de conocimiento sobre otras y adoptar, en su lugar, una comprensión más pluralista e inclusiva de la praxis del diseño.

El concepto de conocimiento encuerpado, como lo proponen académicos como Sennett e Ingold, ofrece un poderoso contrapunto al modo dominante de investigación en diseño, que ha privilegiado tradicionalmente formas textuales y abstractas de conocimiento (Niedderer y Townsend, 2014). Este enfoque reconoce el valor inherente de las dimensiones tácitas, sensoriales y experienciales de la artesanía, posicionándolas como fuentes valiosas de información y entendimiento que pueden enriquecer la práctica del diseño.

Como sugiere Marchand, las “dimensiones emocionales, sensoriales y corporales de la producción artesanal” no son meramente suplementarias, sino que son esenciales para una comprensión más profunda de cómo los materiales, herramientas y técnicas moldean y son moldeados por la experiencia humana (Ansari, 2019).

Este énfasis en el conocimiento encuerpado se alinea con la agenda decolonial, ya que desafía el sesgo eurocéntrico que ha situado las formas teóricas y escritas de conocimiento como superiores a las dimensiones prácticas, tácitas y experienciales de la artesanía. Al reconocer el valor epistémico del conocimiento encuerpado, los diseñadores pueden comenzar a dismantelar los legados coloniales que han privilegiado ciertas formas de conocimiento sobre otras y, en su lugar, adoptar una comprensión más pluralista e inclusiva de la praxis del diseño (Thambinathan y Kinsella, 2021).

El giro decolonial en la práctica del diseño, facilitado por un enfoque basado en el conocimiento encuerpado, posee el potencial de provocar un cambio profundo en el campo. Al reconocer la diversidad de los sistemas de conocimiento y el valor inherente de las prácticas artesanales tradicionales, los diseñadores pueden trabajar hacia una disciplina más equitativa e inclusiva que responda a las necesidades y perspectivas de las comunidades marginadas.

Sin embargo, este cambio no está exento de desafíos, ya que los sesgos arraigados y las estructuras de poder dentro de la industria del diseño y la academia pueden ser lentos para transformarse. Como señala Escobar, “el pensamiento y la práctica decoloniales requieren una profunda transformación epistémica y política” (Ansari, 2019), lo que exige un compromiso sostenido con la autorreflexión crítica, la reciprocidad y la adopción de otras formas de conocimiento.

En conclusión, el conocimiento encuerpado no solo amplía nuestros horizontes sobre lo que implica el diseño, sino que permite un enriquecimiento mutuo entre la teoría y la

práctica. Este enfoque promueve un entendimiento más completo y matizado que reconoce las contribuciones valiosas de aquellos que operan desde perspectivas diversas. Al aplicar estos conceptos en el contexto del diseño y la artesanía, se abre la puerta a nuevas formas de creación que son más respetuosas con las tradiciones, más inclusivas y que mitigan las injusticias históricas a través de un reconocimiento genuino de la pluralidad en la sabiduría y el conocimiento. La integración del conocimiento encuerpado y decolonial en la práctica del diseño y la artesanía puede, por tanto, fomentar una transformación que respete y celebre la diversidad de experiencias humanas y culturales en todo el mundo.

Conclusiones

La presente investigación ha puesto de manifiesto la riqueza y complejidad que subyace en la artesanía de Pilwa en Puerto Saavedra, revelando no solo la habilidad técnica de los artesanos, sino también su capacidad para tejer la memoria cultural y la identidad territorial a través de sus prácticas. Al adoptar un enfoque metodológico cualitativo, se logró establecer un diálogo significativo con las voces de los artesanos, permitiendo la exploración de sus experiencias y significados. Esta metodología flexible y adaptativa permitió una comprensión más profunda de las dinámicas sociales y culturales que influyen en la producción de pilwas, facilitando el acceso a las tradiciones que sustentan esta práctica.

El concepto de “taskscape” de Tim Ingold ha proporcionado un marco teórico esencial para entender la relación entre la práctica artesanal y el entorno, destacando que las acciones humanas están profundamente interconectadas con el paisaje y que estas interacciones moldean las tradiciones culturales. En este sentido, los paisajes culturales no son solo contextos físicos, sino estructuras que reflejan la historia y las interacciones entre las comunidades y su entorno natural. Esta perspectiva permite apreciar la cestería no solo como un artefacto físico, sino como un medio a través del cual los artesanos expresan su identidad, cultura y conexión con su entorno.

Además, la investigación ha resaltado la importancia del conocimiento encarnado y experiencial en el proceso creativo de la cestería. Tal como lo enfatizan Groth y Nimkulrat, este tipo de conocimiento se desarrolla a través de la práctica, la interacción con los materiales y la experiencia vivida, lo cual es fundamental para la adquisición de habilidades y la construcción de significado. Esta dimensión del trabajo artesanal desafía las nociones tradicionales que priorizan el conocimiento teórico y escrito, invitando a una valoración más pluralista de las diversas formas de sabiduría y conocimiento que emergen de la experiencia práctica.

A medida que se reconoce el valor epistémico del conocimiento encarnado, se abre la posibilidad de desafiar las estructuras de poder y los legados coloniales que han dominado el campo del diseño y la artesanía. La inclusión de este enfoque permite una perspectiva más equitativa y que respeta la diversidad de saberes en el contexto contemporáneo, lo que es esencial para fomentar una práctica de diseño que sirva a comunidades marginadas y respete sus trayectorias culturales.

No obstante, esta transición hacia un enfoque de diseño más inclusivo y decolonial no está exenta de desafíos. Las estructuras de poder arraigadas en la academia y en la industria del diseño pueden obstaculizar el cambio, por lo que es imperativo mantener un compromiso constante con la autorreflexión crítica y la apertura hacia formas alternativas de conocimiento.

En resumen, la integración del conocimiento encarnado y decolonial en la práctica del diseño y la artesanía representa una oportunidad para transformar el campo. Al enfocarse en la riqueza de las tradiciones culturales y en las experiencias vividas de los artesanos, se pueden abrir nuevas vías para la creación respetuosa e inclusiva de productos que reflejen la diversidad y complejidad de la experiencia humana. De este modo, se aboga por un futuro en el que la artesanía y el diseño se reconozcan como medios vitales de expresión cultural y de resistencia frente a la homogenización global.

Referencias bibliográficas

- Ansari, A. (2019). Decolonizing design through the perspectives of cosmological others: Arguing for an ontological turn in design research and practice. In *XRDS Crossroads The ACM Magazine for Students* (Vol. 26, Issue 2, p. 16). Association for Computing Machinery. (DOI: <https://doi.org/10.1145/3368048>)
- Cappuccio, M. L. (2015). Introduction: when embodied cognition and sport psychology team-up. In *Phenomenology and the Cognitive Sciences* (Vol. 14, Issue 2, p. 213). Springer Nature. (DOI: <https://doi.org/10.1007/s11097-015-9415-1>).
- Daresh, J. C. (1991). The Principalship: A Reflective Practice Perspective, 2d ed. In *NASSP Bulletin* (Vol. 75, Issue 535, p. 113). SAGE Publishing. (DOI: <https://doi.org/10.1177/019263659107553524>).
- Groth, C. (2017). Making sense through hands: Design and craft practice analysed as embodied cognition. Doctoral Dissertation. Aalto University.
- Huang, T., & Anderson, E. C. (2019). Designing for Revitalization of Communities through New Business Models for Traditional Arts and Crafts. In *Art and Design Review* (Vol. 7, Issue 4, p. 225). Scientific Research Publishing. (DOI: <https://doi.org/10.4236/adr.2019.74018>).
- Ingold, T. (1993). The temporality of the landscape. In *World Archaeology* (Vol. 25, Issue 2, p. 152). Routledge. (DOI: <https://doi.org/10.1080/00438243.1993.9980235>).
- Ingold, T. (2016). *Lines: A brief history*. Routledge.
- Ingold (2020) Afterword: To Basket the World. In Bunn, S & Mitchell, V (eds.) (2020), *The material culture of basketry: practice, skill and embodied knowledge*. Bloomsbury Visual Arts, London. (DOI: <https://doi.org/10.5040/9781350094062>).
- Knutas, A. (2013). Identity in craft. In *Nordic Journal of Art and Research* (Vol. 2, Issue 1). Oslo and Akershus University College of Applied Sciences. <https://doi.org/10.7577/ijar.v2i1.613>
- Niedderer, K., & Townsend, K. (2014). Designing Craft Research: Joining Emotion and Knowledge. In *The Design Journal* (Vol. 17, Issue 4, p. 624). Routledge. (DOI: <https://doi.org/10.2752/175630614x14056185480221>).

- Nimkulrat, N. (2012). Hands-on intellect: Integrating craft practice into design research. *International Journal of Design*, 6(3), 1-14.
- Nuñez, I. (2021). Testimonios of Momentos: Reading and Trusting my Embodied Epistemology. In *Educational Studies* (Vol. 57, Issue 3, p. 310). Taylor & Francis. (DOI: <https://doi.org/10.1080/00131946.2021.1892685>).
- Ojha, S. P., & Yammiyavar, P. (2019). A Fuzzy-Based Approach to Identify Tacit Knowledge in Craft Objects. In *Smart innovation, systems and technologies* (p. 197). Springer Nature. (DOI: https://doi.org/10.1007/978-981-13-5977-4_17).
- Temeltaş, H., & Kaya, Ç. (2021). Transfer of Craft Knowledge to New Product Development through Collaboration between Craftsmen and Designers. In *The Design Journal* (Vol. 24, Issue 6, p. 865). Routledge. (DOI: <https://doi.org/10.1080/14606925.2021.1947947>).
- Thambinathan, V., & Kinsella, E. A. (2021). Decolonizing Methodologies in Qualitative Research: Creating Spaces for Transformative Praxis. In *International Journal of Qualitative Methods* (Vol. 20). SAGE Publishing. (DOI: <https://doi.org/10.1177/16094069211014766>).

Abstract: The article explores the making of the Pilwa, a traditional craft practice deeply rooted in an artisan community's cultural and ecological rhythms in Lago Budi. Framed through the concept of "taskscape," developed by anthropologist Tim Ingold, the article analyzes the creation of the Pilwa as a dynamic and embodied process, where the body plays a central role in the interconnection of knowledge, materials, and environment. Through ethnographic methods such as participant observation and interviews, the article captures a practice transmitted from generation to generation, where tactile and experiential learning, often overlooked in Western frameworks, is presented as a decolonial approach to knowledge production.

By focusing on the artisans' movements, gestures, and bodily interactions, the article reveals how this craft practice sustains cultural identity and fosters a deep connection with place and tradition. The article also reflects on the sociocultural context of this practice and the contemporary challenges faced by the community, such as the decline of raw materials in local areas and the overproduction of low-quality items due to a sudden interest in this artisanal practice.

The article seeks to emphasize the vital role of the body in the sustainability and transformation of cultural practices. It highlights the making of the Pilwa as a living tradition, where design acts as a bridge between heritage and innovation. Ultimately, the article advocates for a deeper recognition of crafts as dynamic and decolonial forms of knowledge that celebrate cultural resilience and human creativity.

Keywords: Craft - Lafkenche - Taskscape - Embodied Knowledge

Resumo: O artigo explora a fabricação de Pilwa, uma prática artesanal tradicional profundamente enraizada nos ritmos culturais e ecológicos de uma comunidade artesanal no Lago Budi. Emoldurado pelo conceito de "paisagem de tarefas", desenvolvido pelo an-

tropólogo Tim Ingold, o artigo analisa a criação do Pilwa como um processo dinâmico e incorporado, em que o corpo desempenha um papel central na interconexão de conhecimento, materiais e ambiente. Por meio de métodos etnográficos, como observação participante e entrevistas, o artigo capta uma prática transmitida de geração em geração, em que o aprendizado tátil e experimental, muitas vezes negligenciado nas estruturas ocidentais, é apresentado como uma abordagem decolonial para a produção de conhecimento.

Ao se concentrar nos movimentos, gestos e interações corporais dos artesãos, o artigo revela como essa prática artesanal sustenta a identidade cultural e promove uma profunda conexão com o local e a tradição.

O artigo também reflete sobre o contexto sociocultural dessa prática e os desafios contemporâneos enfrentados pela comunidade, como o declínio das matérias-primas nas áreas locais e a superprodução de itens de baixa qualidade devido a um súbito interesse por essa prática artesanal.

O artigo procura enfatizar o papel vital do corpo na sustentabilidade e na transformação das práticas culturais. Ele destaca a fabricação de Pilwa como uma tradição viva, em que o design atua como uma ponte entre o patrimônio e a inovação. Em última análise, o artigo defende um reconhecimento mais profundo do artesanato como formas dinâmicas e descoloniais de conhecimento que celebram a resiliência cultural e a criatividade humana.

Palavras-chave: Artesanato - Lafkenche - Taskscape - Conhecimento incorporado - Artesanato - Conhecimento codificado
