

Un análisis del complejo campo de la artesanía cesterá pilagá en clave de diseño y antropología

Marina Laura Matarrese^(*)

Resumen: Este artículo propone un desplazamiento analítico en torno a la cestería pilagá (Formosa, Argentina) y en lugar de privilegiar exclusivamente su dimensión simbólica, identitaria o estética, repone la técnica como una forma de pensamiento situado. Desde una perspectiva antropológica atenta a los procesos del hacer, se argumenta que la técnica no es un procedimiento neutro, sino una práctica relacional que articula cuerpo, territorio, materialidad y decisión. Con base en una etnografía de largo aliento con mujeres artesanas pilagá, se describe cómo la obtención del carandillo, su preparación y las variaciones del tejido se organizan en secuencias no lineales que dependen de la disponibilidad de hojas, el clima, el cansancio corporal, las redes de reciprocidad y las condiciones de circulación. El texto analiza, además, cómo la creciente valorización de la artesanía en circuitos del diseño y del arte produce mediaciones y riesgos de extractivismo simbólico, al convertir la técnica en signo y desanclarla de las tramas materiales que la sostienen. En conjunto, se propone pensar la cestería pilagá como un proceso de diseño territorializado, capaz de tensionar tanto las miradas que silencian la técnica como los regímenes de valorización que la estetizan.

Palabras clave: Antropología y diseño; antropología del hacer; técnica; cestería pilagá; carandillo; materialidad; territorio; artesanías; extractivismo simbólico.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 215-216]

^(*) Investigadora Adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y Doctora en Ciencias Antropológicas (FFyL- UBA). Coordinadora del Instituto de Investigación de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo (UP) y docente de grado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Integra equipos de investigación internacionales (UP-UNAM) y de la UBA. Su línea de trabajo articula la estética, el diseño, las artesanías y los pueblos indígenas, con especial énfasis en los procesos de producción y circulación de saberes en contextos latinoamericanos.

Introducción

La cestería de carandillo o qatalaguá (*Trithrinax biflabellata*), elaborada por mujeres pilagá, constituye hoy una práctica extendida en el centro-oeste formoseño y un eje privilegiado para observar cómo se articulan territorio, trabajo y circulación en contextos de desigualdad. La transmisión ocurre en la vida cotidiana: en galerías, patios y espacios comunes, mientras circula el mate, se cuidan niñas y niños, y se sostienen conversaciones que alternan densidad y silencio. En ese contexto, la técnica no aparece como “destreza” abstracta, sino como economía del cuerpo y del tiempo.

La cestería pilagá suele ser abordada desde categorías que privilegian su valor simbólico, identitario o estético. Sin negar la productividad de esas miradas, este artículo propone un desplazamiento: reponer la técnica como una forma de pensamiento situado que articula cuerpo, territorio, materialidad y decisión. La técnica se entiende aquí como un campo de negociaciones en el que se anticipan consecuencias y se decide bajo condiciones variables. En lugar de tratar el hacer como un “dado”, se lo analiza como práctica relacional que se construye en diálogo con el ambiente, los ritmos del cuerpo, las condiciones materiales y las tramas sociales que organizan la vida cotidiana.

El argumento se apoya en una etnografía de largo aliento con mujeres artesanas pilagá en comunidades rurales y periurbanas (Matarrese, 2018) . En ese itinerario, la obtención de materia prima emergió como eje decisivo para comprender cómo se produce territorio en la práctica. En el caso pilagá, la materia prima artesanal se volvió un bien escaso en las últimas décadas, a partir de procesos de deforestación y privatización del monte, de la presión de la demanda y de la explotación intensiva de carandillares accesibles.



Mapa de las comunidades pilagá. Elaboración propia, publicado en Matarrese (2019).

El texto se ubica en el cruce entre antropología y diseño, pero no para traducir la artesanía a lenguajes externos ni para postular un “acompañamiento” disciplinar. La propuesta es pensar la cestería como proceso de diseño territorializado, sostenido por mujeres que toman decisiones técnicas constantemente, y atravesado por mediaciones estatales, mercantiles e institucionales que reconfiguran la circulación y las condiciones de producción.

Artesanía y técnica: genealogías para una pregunta situada

En Argentina, la definición de “artesanía” estuvo históricamente atravesada por marcos folklóricos y patrimoniales. Desde allí se la concibió como expresión de “creaciones del pueblo” con fines utilitarios o decorativos, asociada a estilos, tradiciones y regiones, y vinculada a políticas culturales que disputaron sentidos sobre lo nacional. La figura de Augusto Raúl Cortázar fue central para delimitar un campo de preocupación por la artesanía popular en el marco de la ciencia folklórica aplicada (Cortázar, 1976).

En otro registro, las ciencias sociales latinoamericanas desplazaron el análisis hacia la artesanía entendida como proceso social. Desde esa perspectiva, artesanía implica una totalidad económico-cultural en la que producción, circulación y consumo se articulan con desigualdades, políticas estatales, turismo y mercados urbanos. Este giro fue clave para desmontar lecturas de la artesanía como residuo premoderno y para analizarla como espacio de disputa, negociación y cambio histórico (García Canclini, 1982).

Sin embargo, incluso en estos abordajes, la técnica ha tendido a permanecer como soporte silencioso: lo que “ya se sabe hacer”. Recuperarla hoy supone retomar una pregunta que no se agota en el inventario de procedimientos: qué tipo de conocimiento se produce en el hacer, cómo se inscribe en el cuerpo y en la materia, y de qué modo organiza decisiones bajo condiciones variables. Este desplazamiento dialoga con perspectivas de la antropología del hacer que entienden la materialidad como activa y el conocimiento como algo que se realiza en el movimiento y en la atención (Ingold, 2011, 2013).

Para la cestería pilagá, este giro resulta particularmente productivo porque su circulación contemporánea tiende a construirla como práctica tradicional o ancestral. Sin embargo, su origen es más reciente. Las trayectorias locales señalan el papel de talleres de capacitación y políticas culturales desde mediados de la década de 1980 como hito para la consolidación contemporánea de la cestería de carandillo. Esta historicidad corta —y su posterior naturalización— permite interrogar cómo se producen discursos de autenticidad y cómo esos discursos reorganizan expectativas, precios, mediaciones y formas de visibilidad.

Del monte a la trama: carandillo, secuencias técnicas y economía del cuerpo

En la cestería pilagá, el territorio no es telón de fondo, antes bien es condición activa del proceso técnico. El carandillo “habla”. Las mujeres distinguen hojas largas, verdosas y de espesor fino como requisito para el tejido, y prefieren las del centro de la palma.

Recolectarlas supone esquivar hojas periféricas con puntas filosas y un tronco áspero que lastima la piel. Esta referencia reiterada inscribe el cuerpo como soporte de la técnica y vuelve visible que no hay procedimiento “ideal” desligado de su costo corporal.



Fig 1. Pausa en el tejido. Pieza en proceso junto con materia prima artesanal.

En comunidades rurales, la obtención de materia prima fue históricamente realizada por las mujeres durante recorridos por el monte, mediante machete y palo gancho —un palo largo con cuña, que permite enganchar hojas altas y erectas—. Estos recorridos suelen realizarse temprano y pueden demandar tres o cuatro horas según la distancia al carandillar. Con frecuencia se realizan junto a hijas e hijos, habilitando una transmisión intergeneracional de saberes del monte.

En comunidades periurbanas sin carandillares cercanos, el aprovisionamiento se gestiona mediante redes de parentesco con familias extensas de zonas rurales. El intercambio se organiza como reciprocidad generalizada, en la que a cambio de hojas se activan favores y gestiones en la ciudad. Desde 2021 se registra, además, un cambio relevante: ante el agotamiento de carandillares accesibles por aumento de demanda, se volvió necesario

internarse en zonas de monte a las que sólo se accede con motocicletas. En ese marco, la recolección comenzó a estar a cargo de varones del grupo de parentesco, en clave colaborativa, mientras las mujeres mantuvieron el control del proceso técnico posterior.

Una vez en el ámbito doméstico, el proceso se reordena en etapas que raramente se viven como “línea de producción”. La primera operación es clasificar lo recolectado y aplicar tratamientos diferenciales según largo y ancho. Las hojas largas y finas se dejan curar al sol durante unas horas; las hojas gruesas pueden rasgarse para emparejar bordes y obtener cintas anchas para tejido grueso; a todas se les quita la espina y los bordes externos. En algunos casos, las hojas largas pero anchas requieren desfibrado, para obtener hebras del grosor de un hilo. Estas operaciones instituyen el horizonte de lo posible: determinan resistencia, textura y cantidad de materia prima con la que se cuenta, en última instancia, tiempo de trabajo.

El tejido se despliega en variaciones técnicas que ordenan tiempos, materiales, dificultad, usos y luego precios. En registros locales aparecen, al menos, tres tipos de tejido: espiral o cerrada; abierta o llana; técnica mixta. Lejos de ser un detalle clasificatorio, esta tipología muestra que la cestería no es práctica homogénea sino un campo de diferenciaciones donde la técnica funciona como criterio de decisión.



Fig 2. Soledad y su mamá tejiendo. Comunidad periurbana La Bomba.

En la práctica, el proceso es no lineal. Una artesana puede tener varias piezas comenzadas y retomarlas según disponibilidad de hojas, cansancio corporal, técnica elegida o urgencias domésticas. Las piezas no circulan durante el tejido: la autoría es individual una vez finalizadas, aunque exista circulación de materia prima como préstamos temporarios dentro de la familia ampliada. Este modo de organización muestra cómo técnica y economía doméstica se coproducen: el hacer no se separa de los ritmos del cuidado, de la temporalidad del monte ni de la gestión cotidiana de la escasez.

Etnografía e incomodidad: contra la romantización de la diferencia

Trabajar etnográficamente en este campo supone asumir incomodidades. La cercanía con las artesanas pilagá no conduce a una comprensión armónica ni a una “traducción” transparente de sus prácticas; por el contrario, exige transitar tensiones, silencios, desacuerdos y opacidades que desafían la expectativa de comprensión total. Lejos de ser un obstáculo, estas fricciones constituyen un índice del carácter relacional del conocimiento y de la densidad política de las relaciones interculturales que se juegan en torno a la artesanía y su circulación.

Si el trabajo artesanal se organiza en secuencias no lineales —interrumpidas por el clima, el cuidado, la disponibilidad de hojas o el cansancio—, el trabajo etnográfico se despliega de modo análogo: se hace de entradas y retornos, de esperas que reorientan preguntas y de situaciones imprevistas que obligan a reajustar el modo de mirar. En este sentido, la investigación no puede pensarse como una extracción de información, sino como un oficio que se aprende en la duración, en la negociación y en la implicación, tal como señalan las reflexiones metodológicas sobre etnografía como práctica situada (Achilli, 2005; Rockwell, 1987).

La incomodidad no remite únicamente a la posición de quien investiga; también se vincula con la disputa por los términos en que la artesanía se vuelve visible. En tiempos en que proliferan narrativas públicas que estetizan la diferencia o construyen versiones hiperréales de lo indígena, la etnografía obliga a reconocer fricciones y límites, y a detenerse en aquello que no encaja en los relatos disponibles (Ramos, 1994). El campo confronta, así, con los dispositivos que capturan la artesanía como signo identitario disponible, y vuelve perceptible la distancia entre las expectativas externas y las condiciones concretas del hacer.

Reponer la técnica se vuelve aquí un gesto analítico y político: la técnica muestra trabajo, desgaste, cálculo, ajuste, error y aprendizaje. Al visibilizar la economía del cuerpo y del tiempo, interrumpe romantizaciones que invisibilizan desigualdades y costos materiales. La atención etnográfica a la técnica devuelve, además, su historicidad: no hay “habilidades” que existan fuera de las condiciones de transmisión, de los escenarios de práctica y de los regímenes de valor que se disputan en torno a lo artesanal.

En términos metodológicos, esto implica sostener una escucha que no busca “resolver” el sentido de la práctica artesanal, sino acompañar su variabilidad: cuándo se teje y cuándo se deja de tejer; qué condiciones habilitan o interrumpen el trabajo; cómo se negocian en-

cargos, plazos y usos; qué se considera una buena pieza y por qué. La etnografía se vuelve, entonces, una práctica de atención situada que no clausura la diferencia, sino que aprende a convivir con ella, reconociendo que el conocimiento se produce en relación y que esa relación está atravesada por asimetrías (Rockwell, 2009).

La no idealización no supone una mirada distanciada. Supone, más bien, una ética de la complejidad: admitir que el vínculo se construye en la duración y que esa duración tiene tiempos propios; reconocer que no todo es decible en los mismos términos y que la asimetría nunca desaparece; y sostener, a la vez, que las artesanías no son depósitos de autenticidad, sino prácticas situadas que sostienen vida cotidiana bajo condiciones sociales desiguales.

En este sentido, la temporalidad del trabajo de campo no se deja reducir a los calendarios académicos: la información emerge en retornos, interrupciones y reanudaciones, al ritmo de la vida doméstica y del monte. Las conversaciones se abren cuando hay tiempo, cuando hay confianza o cuando una situación concreta vuelve visible una decisión técnica; y se cierran —a veces abruptamente— cuando intervienen urgencias, conflictos o demandas externas. Sostener esta temporalidad implica asumir la investigación como oficio y relación (Achilli, 2005; Rockwell, 2009).

En mis propios registros, esas variaciones se expresan en escenas mínimas: un tejido que se detiene porque faltan hojas finas; una pieza que no se termina porque el cuerpo duele; un pedido que reordena prioridades y expone jerarquías en la circulación. Lejos de ser “ruido” metodológico, estas discontinuidades son parte del fenómeno: marcan los límites materiales de lo posible y hacen visible que la técnica no es un repertorio disponible en cualquier momento, sino una economía situada del hacer (Matarrese, 2015).

Tomar en serio esa economía exige una escritura que no aplane la experiencia ni la convierta en ejemplo edificante. La incomodidad, aquí, opera como criterio de rigor: recuerda que toda descripción es parcial, que toda relación está atravesada por asimetrías y que los regímenes de visibilidad que rodean a la artesanía tienden a capturarla como signo. Por eso, reponer la técnica es también insistir en lo que resiste a la estetización: el trabajo, el desgaste, la improvisación y la toma de decisiones bajo escasez.

Diseño, valorización y extractivismo simbólico: cuando la técnica se vuelve signo

La creciente valorización de las artesanías en circuitos del diseño y del arte contemporáneo contribuyó a visibilizar la cestería pilagá, pero también produjo nuevas mediaciones. Ferias estatales, programas de promoción, intermediaciones comerciales y encargos desde circuitos urbanos reordenan expectativas, plazos y criterios de legibilidad. En ese movimiento, la técnica puede convertirse en signo: un recurso estético que se recorta de la trama material que la sostiene.

El problema no reside en el diseño como campo, sino en ciertos regímenes de diseño que privilegian la estetización por sobre la comprensión de los procesos. Cuando la pieza se separa de las condiciones técnicas y territoriales que la producen, se produce un desplazamiento: se recorta la forma y se borra la matriz de decisiones, tiempos y relaciones que

la hace viable. Este desplazamiento afecta las posibilidades de agencia de las propias artesanas porque redefine, desde afuera, qué cuenta como innovación, autenticidad o calidad. Nomino este proceso como extractivismo simbólico: no se extrae sólo objeto, forma o imagen, sino la potencia semiótica de una técnica que queda disponible como valor. En ese punto, la relación se invierte: el territorio y el cuerpo —que en el hacer artesanal eran condiciones activas del diseño— pasan a ser fondo narrativo para una estética desanclada. Pensar la artesanía como proceso de diseño situado permite, en cambio, abrir preguntas sobre las formas de intervención y circulación: qué se vuelve legible, qué se invisibiliza, qué se acelera, qué se vuelve mercancía y qué permanece como relación.

Las artesanías pilagá no son objetos de estudio ni productos. Son modos de relación que condensan y hacen encontrarse cuerpos, materiales, historias, afectos, técnica, economía y desigualdades. Lo antedicho lejos de clausurar la discusión pretende fijar un punto de apoyo: si la técnica es pensamiento situado, entonces toda operación de valorización que la aísla empobrece el fenómeno que dice celebrar.

Reflexiones finales

Reponer la técnica en el análisis de la cestería pilagá no implica volver a una mirada esencialista ni romantizar el hacer artesanal. Implica reconocer la técnica como forma de pensamiento encarnado que organiza decisiones, produce conocimiento y sostiene formas de vida en relación con el territorio.

Este enfoque permite tensionar, por un lado, lecturas que dieron la técnica por sentada y, por otro, regímenes de valorización que la convierten en signo. Desde esta perspectiva, la cestería aparece no como objeto a interpretar, sino como proceso de diseño territorializado, atravesado por relaciones sociales, materiales y políticas.

Pensar desde el hacer —y no sólo sobre el hacer— abre la posibilidad de construir miradas más atentas a la complejidad de estos procesos y a las incomodidades que los atraviesan. En ese movimiento, antropología y diseño no se superponen ni se traducen: se tensionan productivamente desde el territorio.

Notas

1. Los pilagá son un pueblo indígena conformado por 4.465 personas (Encuesta Complementaria de Pueblos Indígenas —ECPI—, 2004) en el total del país, de las cuales 3.948 habitan en 26 comunidades reconocidas por la provincia de Formosa.

Referencias

- Achilli, E. L. (2005). *Investigar en antropología social: los desafíos de transmitir un oficio*. Rosario: Laborde Editor.
- Cortázar, A. R. (1976). *Ciencia folklórica aplicada*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- García Canclini, N. (1982). *Las culturas populares en el capitalismo*. México: Nueva Imagen.
- Ingold, T. (2011). *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*. London: Routledge.
- Ingold, T. (2013). *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. London: Routledge.
- Matarrese, M. (2015). De la entrevista al recorrido territorial: reflexiones etnográficas. *Avá. Revista de Antropología*. Posadas: UNaM. FHyCS. PPAS; (27), 119-140.
- Matarrese, M. (2018). Política indigenista y política indígena pilagá en materia de tenencia de la tierra. *Question*, 1(58).
- Matarrese, M. L. (2019). Política indigenista en materia territorial (Formosa, Argentina). *Revista Mexicana De Sociología*, 81(3). <https://doi.org/10.22201/iis.01882503p.2019.3.57922>
- Ramos, A. R. (1994). The hyperreal Indian. *Critique of Anthropology*, 14(2), 153-171.
- Rockwell, E. (1987). Reflexiones sobre el proceso etnográfico (1982-1985). Documento DIE. México: Departamento de Investigaciones Educativas, CINVESTAV-IPN.
- Rockwell, E. (2009). *La experiencia etnográfica: historia y cultura en los procesos educativos*. Buenos Aires: Paidós.

Abstract: This article proposes an analytical shift regarding Pilagá basketry (Formosa, Argentina): rather than foregrounding only its symbolic, identity-related, or aesthetic dimensions, it re-centres technique as a form of situated thinking. From an anthropological perspective focused on processes of making, technique is approached not as a neutral procedure, but as a relational practice that articulates bodies, territory, materiality, and decision-making. Drawing on long-term ethnography with Pilagá women basket-makers, the article shows how the procurement of carandillo leaves, their preparation, and weaving variations unfold through non-linear sequences shaped by material availability, weather, bodily fatigue, reciprocity networks, and circulation conditions. The text also examines how the growing valorisation of craft within design and contemporary art circuits creates mediations and risks of symbolic extractivism, turning technique into a sign while detaching it from the material and social webs that sustain it. Overall, the article argues for understanding Pilagá basketry as a territorialised design process, capable of unsettling both readings that silence technique and regimes of valorisation that aestheticise it.

Keywords: Anthropology and design; anthropology of making; technique; Pilagá basketry; carandillo; materiality; territory; craft; symbolic extractivism.

Resumo: Este artigo propõe um deslocamento analítico em torno da cestaria pilagá (Formosa, Argentina): em vez de privilegiar apenas sua dimensão simbólica, identitária ou estética, recoloca a técnica como forma de pensamento situado. A partir de uma perspectiva antropológica voltada aos processos do fazer, argumenta-se que a técnica não é um procedimento neutro, mas uma prática relacional que articula corpo, território, materialidade e decisão. Com base em uma etnografia de longa duração com mulheres artesãs pilagá, descreve-se como a obtenção do carandillo, seu preparo e as variações do trançado se organizam em sequências não lineares que dependem da disponibilidade das folhas, do clima, do cansaço corporal, das redes de reciprocidade e das condições de circulação. O texto analisa, ainda, como a crescente valorização do artesanato em circuitos de design e arte produz mediações e riscos de extrativismo simbólico, ao converter a técnica em signo e deslocá-la das tramas materiais que a sustentam. Em conjunto, propõe-se pensar a cestaria pilagá como processo de design territorializado, capaz de tensionar tanto olhares que silenciam a técnica quanto regimes de valorização que a estetizam.

Palavras-chave: Antropologia e design; antropologia do fazer; técnica; cestaria pilagá; carandillo; materialidade; território; artesanato; extrativismo simbólico.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]
