



RIDAA
Repositorio Institucional
Digital de Acceso Abierto de la
Universidad Nacional de Quilmes



Universidad
Nacional
de Quilmes

Perret, Myriam

Elementos y movimientos en el trabajo con palma



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.
Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

Cita recomendada:

Perret, M. (2018). *Elementos y movimientos en el trabajo con palma*. *Redes*, 24(47), 179-202. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/3431>

Puede encontrar éste y otros documentos en: <https://ridaa.unq.edu.ar>

ELEMENTOS Y MOVIMIENTOS EN EL TRABAJO CON PALMA

*Myriam Perret**

RESUMEN

En este artículo se analiza *lo que ocurre entre* materiales y personas en el proceso artesanal, poniendo foco en la puesta en común de trabajos durante una serie de encuentros de artesanas-diseñadoras de las ciudades de Resistencia, Fortín Lavalle y Corrientes. Las conversaciones y el tejido dan cuenta del entramado presente en la fabricación de estas cosas, de modo tal que no son solo las “artesanas” quienes las fabrican. En este proceso, la presencia del “cliente” es fuerte. Y ella o él hacen su aparición a través del accionar de las “diseñadoras”. Asimismo, la inercia de los materiales conduce hacia la producción de ciertos trabajos en vez de otros. Aquellos experimentan transformaciones, algunas peligrosas y otras aprovechables por las trabajadoras. Y en este proceso la tejedora también va quedando en el tejido de modo tal que luego es posible reconocerla a partir de su trabajo.

PALABRAS CLAVE: ARTESANA – DISEÑADORA – MATERIALES – TEJIDO

INTRODUCCIÓN

A partir de los aportes de autores como García Canclini (1988), Benedetti (2014), Benedetti y Carengo (2007) y Rotman (2007, 2010), quienes estudiaron el proceso artesanal en relación con el mercado, en Perret (2017) analizamos el modo en que la artesanía qom de Fortín Lavalle, Chaco, interactúa con el mercado. Al concebir a la artesanía como proceso además de

* Conicet. Universidad Nacional de Misiones. Correo electrónico: <myfperret@gmail.com>.

como objeto, en dicho trabajo vimos cómo el accionar de Estado, ONG y comerciante resulta fundamental para impulsar su desarrollo del potencial mercantil. Dicho accionar implica la puesta en funcionamiento de instrumentos tecno-científicos, preliminares o técnicas disciplinarias que contribuyen a la construcción del espacio de cálculo. En particular, estudiamos el modo en que el hacer de aquellos habilita un espacio que promueve y jerarquiza conocimientos y acciones de “diseñadores”.

Teniendo en mente la centralidad del mercado en la dinámica artesanal, en esta ocasión nos interesa profundizar el análisis en torno a *lo que ocurre entre* materiales y personas en el proceso artesanal, poniendo foco en la puesta en común de trabajos durante una serie de encuentros de artesanas-diseñadoras de las ciudades de Resistencia, Fortín Lavalle y Corrientes.

Las artesanas qom en cuestión conforman una asociación civil. Cuentan con un salón para el desarrollo de diversas actividades. Elaboran artesanía o “trabajos” hechos principalmente con palma. En general destinan dichos trabajos a la comercialización a través de: participación en ferias y eventos, venta en la localidad de residencia, venta en localidades aledañas, trueque de artesanía por frutas, trueque de artesanía por ropa, venta a intermediarios entre otros.

Los encuentros, llamados Mesas de Diseño Colaborativo, fueron organizados por personas del Ministerio de Producción del Chaco, del área de la Cadena Artesanal del Programa para el Desarrollo Rural Incluyente (PRODERI)^[1] y personas del Espacio de Arte y Diseño del Centro Cultural Alternativo (CECUAL).^[2] Ambas organizaciones estatales vienen trabajando hace aproximadamente cinco años con colectivos de “artesanas” de la provincia del Chaco, entre las cuales se encuentra el colectivo de artesanas qom de Fortín Lavalle llamado Qomlashepi Onataxanaxaiipi [Mujeres Qom Trabajadoras].

La labor de dichas organizaciones estatales consiste en promover la comercialización de las artesanías, lo que tiene implicancias en la producción, la circulación y el consumo de los productos elaborados. En particular, el

[1] Programa dirigido a familias de pequeños productores rurales, comunidades de pueblos originarios y organizaciones formales o informales; tiene como objetivos: incrementar los ingresos de las familias a través de una mayor producción e inserción en cadenas productivas; desarrollar capacidades de organización en la población y mejorar la calidad de vida de las familias rurales (<<http://produccionchaco.gob.ar/programas/proderi/>>).

[2] “El Centro Cultural Alternativo es un Espacio de Formación y Extensión a la Comunidad dependiente del Instituto de Cultura del Chaco” (<<http://www.culturachaco.com.ar/centrosculturales>>). En el Facebook del Espacio de Arte y Diseño enumeran “los artistas y diseñadores” que participan y los productos que ofrecen.

Espacio de Arte y Diseño del CECUAL constituye un canal de ventas para los productos de las “artesanas” en cuestión además de los de “diseñadoras/es”.

Las Mesas de Diseño Colaborativo buscan mejorar el potencial mercantil de las artesanías. Los participantes de los talleres en cuestión fueron: coordinadora de la Cadena Artesanal del PRODERI; “artesanas” qom del colectivo Qomlashepi Onataxanaxaipi invitadas por la coordinadora de la Cadena Artesanal del PRODERI; coordinadora del Espacio de Arte y Diseño del CECUAL; miembro de Instituto Nacional de Tecnología Industrial (INTI)^[3] y “diseñadoras” invitadas por la coordinadora del Espacio de Arte y Diseño del CECUAL.

Los interlocutores de este encuentro tienen algunos puntos en común: son mujeres; trabajan directa o indirectamente con palma, madera, tela y/o lana; participan del Espacio de Arte y Diseño del CECUAL, vendiendo sus productos o contribuyendo con la organización de ferias y talleres; se comunican en idioma español.

A lo largo de la jornada ocurren una serie de conversaciones que se dan en un doble registro: verbal y no verbal. Los idiomas maternos de las participantes son el qom y el español.

A continuación de la presentación de la metodología seguida en la investigación, revisamos los elementos que componen la trama vinculada a la fabricación de trabajos con palma. Luego revisamos los movimientos de los materiales que siguen al surgimiento de la forma. A continuación, analizamos la cualidad narrativa de las cosas y su lugar en la búsqueda de conexión con el cliente. Finalmente, pensamos en el modo en que los cuerpos dejan su huella en el tejido al mismo tiempo que el tejido los forma.

METODOLOGÍA

Esta contribución se enmarca en la investigación doctoral en Antropología Social que venimos desarrollando desde septiembre de 2012 para lo cual empleamos observación participante, entrevista etnográfica y revisión de documentos oficiales.

[3] El INTI fue creado en 1957 y actualmente “está presente con Centros Regionales y Multipropósito en todo el país [...] con el fin de acompañar e impulsar el crecimiento industrial de cada provincia” (<<http://www.inti.gob.ar/#conoces>>). El Centro INTI en Chaco se localiza en Barranqueras y “está destinado al desarrollo y transferencia de tecnologías especializadas en su laboratorio textil, metalmecánico y metrología” (página de Facebook).

Las Mesas de Diseño Colaborativo que analizamos aquí se realizaron los días 29 y 30 de junio de 2016. Procedimos a registrar mediante grabación de voz y observación. Como soporte de registro utilizamos grabadora y cámara fotográfica.

Para preservar la identidad de las informantes marcamos sus nombres con la/s letra/s inicial/es de su/s nombre/s de pila acompañada de las iniciales de las localidades donde viven (f.l. para Fortín Lavalle, r. para Resistencia y c. para Corrientes) o la pertenencia institucional (PRODERI para Programa de Desarrollo Rural Incluyente, CECUAL para Centro Cultural Alternativo, INTI para Instituto Nacional de Tecnología Industrial y FGCH para Fundación Gran Chaco) y/o las iniciales a. y d. para “artesana” y “diseñadora”, términos que además se colocarán entre comillas siguiendo el modo en que los usan las participantes de este evento.

Haremos uso del alfabeto de Buckwalter y Litwiller de Buckwalter (2013) para escribir las palabras en qom.

TRAMA FABRICANTE

El principal material con el que se trabaja es la hoja de palma. El nombre de esta planta en qom 'laqtaqa es *lagaxadai*. De acuerdo a Martínez (2012), esta palma o lagaxadai pertenece a la especie de palmeras *Trithrinax schizophylla*. En la investigación, realizada en las inmediaciones del río Bermejito en el Departamento General Güemes, Martínez (2012) indica que la lagaxadai crece en lugares de formaciones leñosas de bosques altos y bajos. Según nos contaron, a veces puede encontrarse en lugares con vegetación que alcanza una altura de 1,8 metros, en cuyo caso las hojas de la palma suelen ser muy duras. Cuando las mujeres van a recolectar y se encuentran con estas plantas las ignoran ya que no podrán usarlas para el trabajo.

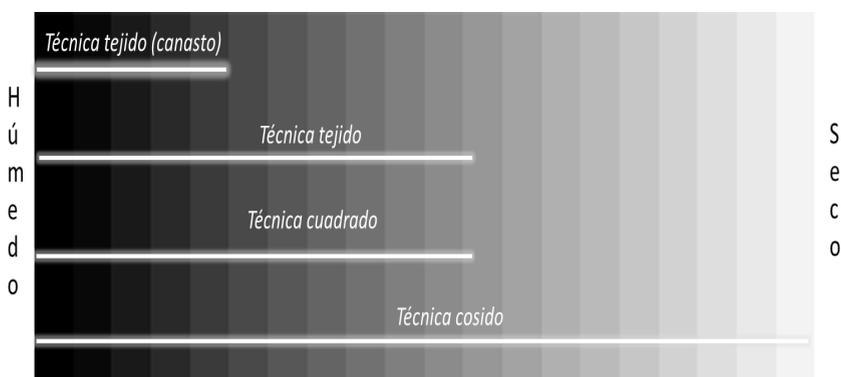
La palabra “trabajo” se emplea normalmente tanto para indicar las actividades desarrolladas a lo largo del proceso de construcción de las cosas como también para hablar de la misma cosa creada. Decimos cosa y no objeto porque, siguiendo a Ingold (2012: 31), a diferencia de los objetos que no tienen vida, son cerrados y se encuentran contenidos en sí mismos; las cosas son “agregados de hilos vitales” que circulan, juntándose al proceso de formación del mundo. Siguiendo a dicho autor, el trabajo como agregado de hilos vitales capta como una fotografía o un video los movimientos de generación de la forma y los elementos que la componen. Describiremos dichos movimientos y elementos a lo largo de este trabajo.

En tiempo de lluvia continua (los meses de noviembre a abril suelen ser los más lluviosos) es difícil hacerse de las hojas de palma. No solo es más peligroso adentrarse al monte en estas condiciones sino también que las hojas húmedas obtenidas en estas circunstancias después no sirven para fabricar las cosas.

No se recolectan todas las hojas sino solo las que servirán para el trabajo. Se sacan las hojas nuevas y a veces dos hojas maduras de los costados por planta. Estas hojas de los costados se usan para agregar color en el tejido con técnica cuadrado o *lapaqñi* (ampliaremos esto más adelante). Para extraer las hojas se procede ya sea haciendo uso del machete o bien usando solo las manos, haciendo girar la hoja en un solo sentido hasta que se desprende el cuerpo de la palma.

Se trabaja en el patio de la casa siempre y cuando las condiciones climáticas sean favorables (ni viento ni frío). La luz natural es preferible para trabajar. Además de sugerir lugares y momentos apropiados para trabajar, las condiciones climáticas insinúan tipos de trabajo (figura 1). En este sentido, por ejemplo, es recomendable elaborar canastos con técnica tejido (*qai-paxatta*) en tiempo húmedo mientras que no hay indicaciones especiales para la elaboración de otros trabajos tales como cajitas y animalitos. En tiempo seco, con viento norte, se dificulta hacer trabajos con técnica cuadrado (*lapaqñi*) porque se quiebran las puntas de las hojas. En estas condiciones solo se puede hacer trabajos con técnica cosido (*qantetta*), porque se usa hilo verde. Si es necesario hacer trabajos con técnica cuadrado (por ejemplo, cuando se tienen encargos que cumplir) se puede trabajar a la mañana cuando está más fresco.

Figura 1. Condiciones climáticas y técnicas



Se apartan unas cuantas hojas que servirán para hacer los hilos con los que se coserán los trabajos, los cuales se usan verdes. El hilo verde recién debe usarse después de dejarlo al menos un día en reposo (dentro de la casa, no expuesto al sol). Si la artesana está muy apurada para elaborar el trabajo (por ejemplo, si tiene encargos que cumplir), puede usar el hilo el mismo día que trajo las hojas, luego de pasarlo unas tres veces rápidamente por el fuego. Luego de este procedimiento, el hilo no se romperá al coser (si no se realiza esta operación el hilo pierde las fibras que lo componen al pasar por el pequeño orificio que abre la aguja al coser).

Se usa hilo verde para coser, el cual se denomina *lletaxanaxat dadala*. Su condición de *dadala* o verde permite que la fibra sea mucho más flexible, facilitando así el proceso de costura. Además, con el tiempo el hilo se secará y por lo tanto achicará, asegurando la firmeza de la estructura del trabajo. La artesana confía en la capacidad del hilo verde y el paso del tiempo para ajustar la costura.

Se seleccionan las hojas con las que se trabajará, ya que no todas sirven para hacer todo tipo de cosas. Así, por ejemplo, mientras las hojas más largas pueden usarse para hacer cajitas y animalitos, las hojas más cortas son preferibles para hacer canastos. Es decir que el mismo material da idea de lo que se fabricará. Otra parte la pone la artesana, que frecuentemente tiene una idea de lo que va a hacer, ya sea a partir de las posibilidades de vender la cosa fabricada y/o a lo que prefiere y sabe hacer.

Se deshilachan las hojas haciendo uso de una aguja de coser de unos 11 cm para el caso de las cosas más grandes y una de 6 cm para cosas más pequeñas. Algunas mujeres sacan los pequeños metales internos de los paraguas viejos y abandonados para fabricarse las agujas (figura 2).

Se dejan secar al sol tanto las hojas como las fibras deshilachadas hasta que toman un color cercano al blanco. Recientemente se probó el secado de las hojas haciendo uso de un calientador. Ese aparato sirvió en una oportunidad para secar las fibras durante los días de lluvia porque se tenía que cumplir con un encargo (ampliaremos esto más adelante).

Salvo las hojas que se utilizarán para elaborar los hilos y las hojas maduras usadas para la técnica cuadrado (*lapaqñi*), la mayoría deben estar “bien secas y blancas”, de lo contrario el trabajo elaborado con el material en malas condiciones “se achica” cuando estas comienzan a secarse. También es factible que tome color marrón que para una artesana es señal de que la cosa se hizo inapropiadamente con hojas verdes sin secado. Así, si el material no es el apropiado la cosa crecerá de manera inadecuada. En cambio, si se elabora con las hojas secas como corresponde, el trabajo mantendrá su forma al mismo tiempo que tomará un color amarillo claro saludable. Una

Figura 2. Deshilachando la hoja



vez secas y blancas, la artesana transforma las hojas en tiras o cintas de un ancho de aproximadamente un centímetro.

Luego del secado se guardan las hojas en un lugar seco, dentro de una bolsa de plástico o bolsa de papel madera (utilizadas frecuentemente para envasar harina). Las hojas pueden permanecer hasta un mes guardadas de esa manera. Si las hojas secas se almacenaron en tiempo de mucha lluvia, al sacarlas de la bolsa, estas pueden presentar un color blanco y sin embargo de ellas emana un olor desagradable. Esto es señal de que las hojas no están en condiciones adecuadas para realizar los trabajos. Mientras las hojas en estas condiciones directamente no sirven para hacer canastos con técnica tejido, se las puede usar para hacer canastos con técnica cuadrado (*lapaqñi*) siempre y cuando se corten los extremos de las hojas, los cuales se encuentran muy quebradizos. De todas formas, los trabajos hechos con estas hojas no son igual de resistentes que los que se hacen con hojas en buenas condiciones.

Este trabajo involucra muchos más elementos y movimientos que los de una artesana manipulando hojas de palma. Ingold (2002) explica que el considerar que en la fabricación de artefactos la mente coloca las formas ideales *sobre* la naturaleza responde a una lógica que separa la mente de la naturaleza. Sin embargo, a partir del estudio del tejido de cestas enrolladas, dicho autor cuestiona esta separación. Si bien la tejedora puede empezar el trabajo con una idea de lo que quiere hacer, la forma que asume finalmente

la cesta surge del despliegue gradual del campo de fuerzas establecidas a través del compromiso activo y sensible del tejedor y del material (Ingold, 2002). De modo similar, en el caso analizado, la forma de las hojas sugiere y permite la elaboración de ciertas cosas en vez de otras y el hilo verde ajusta la costura al madurar. Pero no solo las hojas son fuerzas con las que trabaja la artesana, también influyen las condiciones climáticas que, por un lado, viabilizan el acceso al material y lo preparan (por ejemplo, el sol seca la fibra) y por otro lado sugieren momentos y tipos de trabajo a realizar.

ORIENTACIÓN DEL MOVIMIENTO

Una vez que aparece, la forma del trabajo no queda congelada en el tiempo, sino que sigue moviéndose, formándose, incluso poniéndose en riesgo. Ingold (2013: 27) explica que los materiales circulan y participan de los procesos de generación y regeneración del mundo siendo la superficie de cada sólido fruto del “congelamiento de un movimiento generativo”. A pesar de este congelamiento, el mencionado autor indica que los materiales siguen allí, moviéndose, amenazando con la disolución o incluso la “desmaterialización” de las cosas que forman, a través de la degradación, corrosión, desgaste y rotura (Ingold, 2013: 31).

El movimiento de los materiales que sigue al surgimiento de una forma fue tema de intenso análisis en el encuentro en cuestión. En este sentido, sobre la mesa, entre las cosas que habían traído las mujeres de Lavalle había un canasto-caracol. Ci. (PRODERI) contaba con preocupación que, cuando hay humedad, a las muchas de estas cosas en stock en el depósito en Resistencia “les agarra un hongo”. Ella destacaba las repercusiones en la cosa, que se “deforma”, “se aplasta”, “le sale como un polvo blanco”. Estas repercusiones complican aún más las posibilidades de venta. También Ca. (CEQUAL) contaba:

A mí me pasó bueno con otro material [...] me ha pasado ¿viste con las carteritas de semillas? Un día yo no sabía, estaban guardadas. Un día [las semillas estaban] desintegrada[s] y yo le digo: ¿qué pasó acá? No, [era] la semilla que yo no sabía qué cuidado había que hacer, yo la guardé normal y se me desintegró porque no sé qué le agarró, si tenía un bichito, no tengo idea, la cosa que se desintegró.

Los materiales y afines (hongo, bichito) tanto de la carterita de semillas como del canasto-caracol reaccionaron en ambientes que fomentaron un movi-

miento que, pensado y tratado desde el parámetro de la potencialidad mercantil de la cosa, constituía un problema. Y desde el lugar de promotor mercantil Ca. (CECUAL) planteaba dos cuestiones como para atajar esos movimientos: modificar la forma e incorporar un relato.

Con respecto a la forma, y específicamente en cuanto al canasto-caracol, la opción podía ser “sacarle la cabecita”, transformándolo en una estructura circular. Quizás de esta manera se vendería más rápido y el hongo no lo atacaría-deformaría en el depósito en Resistencia. Con respecto al relato, Ca. (CECUAL) decía que resulta importante colocar etiquetas a las cosas donde consten indicaciones referidas al cuidado del material.

El movimiento de la forma no es ajeno a los clientes/consumidores/usuarios. Ca. (INTI) y Ca. (CECUAL) explicaban que quienes son atraídos por estas formaciones con aspecto de producto son “más reflexivos” y encarnan “una tendencia” que busca “lo sustentable”. Y lo sustentable tiene a su vez que ver con respetar los tiempos de producción, decía Ca. (INTI):

Sustentable desde varios lugares, a veces no es desde el material [...] se puede rescatar la técnica o puede ser que ellas trabajen solamente con otro material [...] Igual es sustentable el emprendimiento, igual es puro digamos porque lo que se está rescatando o *lo que se está [...] respetando es el tiempo que necesitan* [para hacer la cosa].

Es decir que, mercantilizar “lo sustentable” parece una tarea bastante artesanal, donde no hay que perder de vista las preferencias de los consumidores. Douglas e Isherwood (1990: 83) explican que las mercancías sirven para pensar, es decir, como un medio no verbal a partir del cual los consumidores otorgan sentido, ya que al seleccionar mercancías hacen visibles “una serie particular de juicios en los cambiantes procesos de clasificación de las personas y los acontecimientos”. Dichos autores proponen considerar a la demanda desde un “enfoque informativo” donde los bienes o mercancías, al circular, remiten a los procesos sociales que posibilitan dicha circulación en primer lugar (p. 95). Yendo un poco más allá, De Certeau (2000: XLIII) plantea que el consumo puede ser considerado como una manera de producción, con lo cual los consumidores pueden disputar la autoridad de la “economía cultural dominante” a partir de un trabajo artesanal de apropiación creativa. Sin embargo, los gustos de los consumidores varían de acuerdo a las propias acciones desarrolladas para vender. Por ejemplo, Ca. (INTI) destacaba la importancia de la comunicación para mejorar la performance mercantil de una cosa, para hacer que las personas compren los productos.

La trama fabricante que involucra materiales, ambientes y personas se manifiesta en las formaciones más o menos visibles que venimos revisando. La selección de materiales, técnicas, clientes, entre otros, forma parte de esta trama. También veíamos esto en otra de las formaciones analizadas en este encuentro: un bolso hecho por una mujer qom de Miraflores con un material llamado rafia. Lo había hecho a partir de un pedido puntual o encargo. La persona que hizo el encargo entregó el material y un bolso hecho a crochet^[4] para que la “artesana” de Miraflores lo imite. Ca. (CECUAL) mirando-tocando el bolso decía: “Lo que tiene que acá *salís de la tradición* [...] fijáte qué otro punto podría ser o qué trama. Pero este tipo de bolso [...] blandito [...] pero con la trama de ellas puede andar”.

La flexibilidad del bolso es apreciada. No ocurre lo mismo con la técnica de costura utilizada que “sale de la tradición”. ¿Por qué la tradición es aquí asociada a una determinada técnica de costura y no a las características de la estructura de la cosa?: porque con esta selección se incrementarían las posibilidades de venta de la cosa. ¿Por qué una mujer “artesana” qom de Miraflores no podría hacer un bolso a crochet?, justamente porque los componentes seleccionados para servir a la venta son: flexibilidad y técnica qom; no rigidez y técnica crochet. Y al seleccionar estos elementos también se produce “la tradición”. De modo similar, Balazote y Radovich (2009: 36) señalan cómo el diseño de la oferta turística de San Martín de los Andes da cuenta del proceso de selección de una serie de elementos, de modo tal que la “tradición” es producida para agradar al visitante. En el caso que analizan dichos autores, aquella selección implica reducir al pueblo mapuche a ser un componente más del paisaje.

TEJIDO Y CUENTO

La orientación del movimiento hacia la venta tiene que ver con la búsqueda de conexión con quien compraría los productos. En relación con esto, Ca. (CECUAL) afirma que los relatos o historias en las cosas son importantes. Ella mostraba el caso de Eu. (c. d.), que hace y vende muñecas hechas con tela, acompañadas por un cuento o historia:

[4] El ganchillo, croché (galicismo de *crochet*) o tejido de gancho, es una técnica para tejer labores con hilo o lana que utiliza una aguja corta y específica “el ganchillo” o “aguja de croché” de metal, plástico o madera (<<https://es.wikipedia.org/wiki/Ganchillo>>).

[Eu.] tiene los animalitos del monte... y cada uno de ellos tiene “Rodolfo hace tal cosa” y le cuenta una historia. La gente se engancha por el corazón, por la emoción. [...]. [Es una cuestión de] por dónde le engancho ¿entendés? *Y hoy por hoy, por donde se engancha la gente y te paga cualquier cosa es cuando le contás una historia, y le contás una historia de otro lugar.*

De acuerdo con lo anterior, Ci. (PRODERI) mencionaba: “lo que nosotros creemos que ayuda a que el cliente esté dispuesto a pagar el precio real, es darle a conocer todo lo que está detrás de eso”. Con “todo lo que está detrás de eso” Ci. se está refiriendo a los materiales, personas y ambientes que componen la cosa, el paso a paso de la fabricación.

El paso a paso de la fabricación, nos dice Ingold (2002), tiene una cualidad narrativa, en el sentido de que cada movimiento, como si fuera una línea en una historia o relato, crece rítmicamente a partir del movimiento anterior y establece las bases para el próximo movimiento. Entonces, las formas de las cosas que venimos analizando aquí son en sí testimonio de ese paso a paso, de ese relato, de ese entramado. Y una persona familiarizada con estas cosas, al verlas, también escucha/ve la historia. Sin embargo, quienes no están familiarizados no lo ven. Quizás pensando en ellos es que Ci. plantea hacer explícitas las historias en un escrito, que acompañe a la cosa al momento de presentarla para la venta.

Ahora, no da igual cualquier historia. En este sentido, tanto las “diseñadoras” como las otras mujeres de Resistencia y Corrientes coincidían en que las historias a contar para el caso de las cosas hechas por las “artesanas” de Fortín Lavalle debían ser las “leyendas/ relatos” “tradicionales”, transmitidos “ancestralmente”. ¿Por qué no otras historias?, ¿quiénes deberían decidir qué historias contar? Ca. (CECUAL) enfatiza el efecto en las ventas cuando se incorporan aquellos relatos “tradicionales”, poniendo como ejemplo a las Madres Cuidadoras de la Cultura Qom, colectivo de “artesanas” de Pampa del Indio. Ellas fabrican animales del monte con telas de descarte. Decía Ca.: “ellas hacen los muñequitos del monte, ellas lo pasan en tela, con eso ellas le cuentan esos cuentos, [...] sus leyendas, lo siguen transmitiendo oralmente. [...] Vuelan esos muñequitos [los venden muy bien]”. Si bien los cuentos transportados con las cosas sirven para venderlas, Ci. (PRODERI) señala un aspecto que excede a esta cuestión, ella dice: “esto circula, o sea, la mayoría de la gente no se lo guarda, sino que va y cuenta o va y lo que leyó acá le cuenta a otra persona”. De este modo, la cosa-cuento también comunica, educa.

En línea con la búsqueda de conexión con el usuario/cliente, Ca. (INTI) va más allá. Ella plantea que para tomar las decisiones adecuadas en cuanto

al producto a fabricar hay que buscar “empatía total” con el cliente. Y para lograr esta sintonización Ca. (INTI) señala que antes que nada hay que hacer un “análisis de usuario” (una de sus especialidades), del cual surgen los productos con posibilidad comercial. Decía Ca. (INTI):

Okey decoración, no solo de cuencos y lámparas; okey una pared revestida, una pared revestida de eso que te remita o que te dé calidez *y te remita a esta situación de imaginario colectivo en relación a los pueblos originarios y toda esa historia*, ponete que lo vendas así. Ahora, *pones acá [Chaco] y acá no*, acá no, porque no tenés ese usuario, la gente está acostumbrada, está sensibilizada. En cambio, lo pones en otro contexto y es como *lo exótico ¿me entendés?*

En lo que cuenta Ca. (INTI) encontramos la dimensión narrativa de la cosa, en este caso la pared revestida, que remite al “imaginario colectivo en relación a los pueblos indígenas”. También encontramos allí la indicación de que no cualquiera puede ser un usuario, que los usuarios están allí donde el trabajo es “lo exótico”. Ca. (INTI) enfatiza la exportación como estrategia comercial ya que los usuarios/clientes están en otro lado y responden a una nueva “idea de lujo”.

Podríamos pensar en “lo exótico” como aquello que trae consigo, como señalaba Ca. (CECUAL) antes, “una historia de otro lugar”, lo cual le genera cierta simpatía al cliente. En este sentido, Canclini (1988: 96) explica el modo en que se demandan las artesanías como objetos “exóticos”, los cuales sirven “como atracción económica y recreativa”. De acuerdo con esto, Rotman (2007: 63) explica, para el caso de artesanías mapuche de la comunidad Curruhuinca en Neuquén, que algunos artesanos prefieren elaborar piezas con diseños y/o materiales “más tradicionales”. La autora plantea que dicha preferencia se debe, entre otras cuestiones, a que las mencionadas piezas son demandadas por un público que las adquiere porque le atrae “lo exótico, que suele implicar una visión cristalizada del pueblo mapuche, concebido como pueblo primitivo, asociado a un tiempo pasado y ‘a los orígenes’” (Rotman, 2007: 64).

Como veíamos antes, la apreciación de “lo exótico” respondería a una nueva idea del lujo. Sin embargo, los usuarios también parecen estar en lugares donde la cosa no necesariamente se encuentra asociada al lujo, aunque no estamos tan seguras de que deje de ser “lo exótico”. En este sentido, quizás la más estable fuente de ingreso actual de las artesanas de Fortín Lavalle es el Espacio de Arte y Diseño del CECUAL que se localiza en Resistencia y por el que circulan, de acuerdo con Co. (r. d.), “pobres sensi-

bles”. Posiblemente pensando en ellos, en el encuentro que estamos analizando, el trabajo se fue orientando hacia la disminución de costos vinculados a la producción de las cosas. De esta manera, a un nivel máximo de precio posible (en relación con la capacidad de pago de aquellos “pobres sensibles”), la artesana ganaría más por producto. Se enfocaron en el material con el que se produce y en los tiempos de producción.

Se miró, tocó y habló mucho de la palma y otros materiales en este encuentro. Como problemático, Ca. (CECUAL) planteaba las restricciones al acceso a lugares de recolección, la cantidad de horas que toma recolectar la palma y la imposibilidad de hacerlo en ciertas temporadas (por ejemplo, cuando llueve). Entonces, como alternativa, tejieron cosas haciendo uso de tela de descarte que había traído una de las mujeres de Resistencia. Surgieron formas hechas con técnica tejido (*qaipaxatta*) que, en la parte exterior, en vez de las cintas de palma, tenían cintas de tela de descarte. Sin embargo, de acuerdo a Ca. (CECUAL) y Em. (r. d.), procediendo de esa manera estaban “invisibilizando lo valioso”, o sea, la palma. Y así es que una de las mujeres de Lavalle tejó con técnica tejido (*qaipaxatta*) combinando tela y palma, dejando la palma a la vista (figura 3).

Figura 3. Técnica tejido (*qaipaxatta*) combinando tela y palma



Otra cuestión vinculada al material y en relación con los tiempos de producción es el secado de la fibra. Normalmente las hojas se secan al sol. Se realiza esta operación colgando las fibras de un alambre, colocándolas sobre el suelo o sobre el techo de la casa. La duración de esta actividad varía de acuerdo a las condiciones climáticas (cuando llueve se guardan las hojas bajo techo y cuando aparece el sol las sacan para que les llegue el calor). No es posible secarlas cerca del fuego porque las hojas secadas de este modo toman un color muy distinto a si hubieran sido secadas por el sol. En vez de un color cercano al blanco, las hojas secadas cerca del fuego toman un color amarillento, sucio y se vuelven más frágiles. Esto se debe a que el calor del fuego acelera demasiado el secado, lo cual no ocurre con el sol. En síntesis, el calor influencia el color y la textura del material. A su vez, color y textura indican la condición en que se encuentra la hoja para trabajar. Ahora, pensando desde la lógica del tiempo como costo en el proceso productivo, las horas que se toma el sol para secar son un problema. Y desde esta lógica es que, en Lavalle, con financiamiento estatal, compraron un caloventor. Ca. (CEQUAL) y Co. (r.) propusieron disminuir aún más el tiempo del secado a partir del uso de la pistola de calor.^[5]

Con los colores pasa algo similar, vemos que las cosas de palma tienen muchos colores, ya sea en función de la edad de las hojas usadas (las más antiguas tienen un color verde-azulado), el modo en que fue secada la fibra al sol, las tonalidades de la cáscara marrón de la palma y de la fibra de chaguar teñida con frutos y cortezas del monte, las tonalidades de la palma teñida con la resina del algarrobo entre otros. Esto nos habla de la temporalidad del color, es decir, no es posible recolectar y hacer cualquier color en cualquier momento. Hay un elemento (o varios) sorpresivo en la fabricación de cosas con color, y la artesana juega con esta variabilidad en sus diseños, combinando colores contrastantes para dibujar figuras en las cosas. Ahora, esta variabilidad puede ser un problema para vender. Justamente esto era lo que planteaba F. (FGCH) en otra oportunidad; nos decía que a veces tenían pedidos de carteras de chaguar de color azul y “no era época de la fruta”. Entonces, junto con el INTI desarrollaron un aparato que les permitió a un grupo de mujeres artesanas *wichi* de Formosa concentrar los tintes y colocarlos en frascos para poder usar en momentos distintos a cuando están disponibles en el monte.

[5] “La pistola de calor es una herramienta eléctrica utilizada para emitir una corriente de aire caliente. Superficialmente (tanto en forma como en construcción) es similar a un secador de pelo, pero una pistola de calor opera con una temperatura muy superior” (<<http://www.demaquinasyherramientas.com/herramientas-electricas-y-accesorios/pistolas-calor>>).

Ingold (2002) habla de evolución técnica no en términos de complejización, sino como un proceso de externalización y objetivación de las fuerzas de producción. Externalización a raíz del desplazamiento de las operaciones técnicas desde el humano hacia la máquina (Ingold, 2002). Objetivación porque el sistema de relaciones entre trabajador, herramienta y materia prima pasa de estar centrado en los conocimientos y habilidades del sujeto a centrarse en principios objetivos del funcionamiento de las máquinas (Ingold, 2002). De esta manera “la técnica se desprende de la experiencia práctica de los sujetos humanos y se atribuye a las propiedades de un aparato instrumental, del cual las personas no son más que operadores mecánicos” (p. 321, traducción propia).

Como veíamos, trabajo y conocimiento de la artesana forma parte y aprovecha, para secar la fibra o producir el color, el entramado de elementos de los que hablábamos antes. Al reemplazar este conocimiento por aquellos aparatos de secado y concentrado se va produciendo la objetivación y externalización de la que nos habla Ingold. De pronto, hay que estar atentos al funcionamiento de estas máquinas (y sus requerimientos energéticos, presupuestarios entre otros) en vez de a aquel entramado.

Además del cambio en la atención, Ingold (2002: 295) apunta que la explicitación o racionalización que conlleva la exteriorización y objetivación de las fuerzas productivas, “remueve la parte creativa del hacer del contexto de compromiso físico entre el trabajador y el material y la coloca como anterior a este compromiso en la forma de un proceso intelectual de diseño” (traducción propia). Al contrario, como se destaca en la conversación que sigue, en el trabajo de la artesana el proceso creativo se da en el hacer:

Investigadora –¿Cómo le viene la idea para hacer un canasto?, ¿qué piensa?

Eus. (f.l. a.) –Es como, no es que primera vez que trabajo, desde mi niñez.

Investigadora –Desde la niñez.

An. (f.l. a.) –Por ejemplo, ese canasto lo hizo mi mamá, ese que está ahí y a medida que lo va haciendo va diciendo “yo voy a hacer diferente al resto, a las manijas todo”

Ca. (r. d.) –Lo va diseñando.

An. (f.l. a.) –Claro, lo va diseñando a medida que va haciendo. Llega a un punto y se lo puede hacer de otra manera. Y ella sola habla con ese canasto.

El compromiso sensorial es notable con las palabras “lo va diseñando a medida que lo va haciendo”. A su vez, como veíamos en el primer apartado, dicho compromiso sensorial abarca no solo los materiales sino también

los elementos que hacen posible la existencia de esos materiales, destacándose las condiciones climáticas para la puesta a punto de aquellos y para sugerir lugares y tipos de trabajo a realizar. Pensando con Ingold (2002), ¿la exteriorización y objetivación podrían tener el efecto de remover la parte creativa del proceso de producción de las artesanías, trasladándola a un momento anterior en la forma de un proceso intelectual de diseño?

Por su parte, Povinelli (2011) destaca el modo en que se hace posible perder de vista ciertas partes de los procesos. Dice la autora que, a diferencia de los eventos, que son cosas que podemos decir que pasaron, que tienen una condición objetiva; los cuasi-eventos “nunca alcanzan el estatus de haber ocurrido o tenido lugar” (p. 13, traducción propia). En el caso analizado, la venta sería el evento y a su luz los cuasi-eventos (variabilidad vinculada al entramado vital) se pierden de vista. De esta manera, a pesar de que los elementos en la trama fabricante son varios, trayendo consigo cierta inercia, el cliente/usuario tiende a ser la figura saliente. Relacionando esto con la propuesta de Ingold (2002), para que ocurra el evento o venta los cuasi-eventos se procesan mediante la externalización y objetivación de la técnica. Es decir, se pretende pasar de ser parte de la temporalidad de la trama a controlar esta temporalidad mediante el uso de los aparatos que mencionábamos antes, cuyos principios de funcionamiento pasan ahora a adquirir relevancia. O lo que es lo mismo, se quiere el material “natural” o “tradicional” (la palma, los colores del monte) pero se hace de cuenta que lo que lo hace crecer, incluidos los conocimientos, es irrelevante. ¿Cómo pensamos esto si recordamos lo que escribíamos antes, que la explicitación del paso a paso de la fabricación, a través de un relato, es importante para vender la cosa en mejores condiciones? En definitiva, hay partes del paso a paso que no son relevantes a la luz de un proceso de mercantilización donde aquella variabilidad no adquiere valoración.

TEJIDO Y CUERPO

El paso a paso de la fabricación va dejando huellas tanto en el tejido como en la tejedora. Esto se desprende del análisis de los procedimientos o técnicas, para confeccionar los trabajos; existen al menos cuatro: tejido o *qai-paxatta*, cosido o *qantetta*, cuadrado o *lapaqñi* y mixto.^[6]

[6] Los nombres de las técnicas *qai-paxatta*, *qantetta* y *lapaqñi* son mencionadas por Martínez (2012). Buckwalter (2013) traduce *ipaxat* como “lo eje”, *ntet* como “lo cose”, *ntedat* como “se unen entre sí” y *ipagajñi* como “teje”.

En relación con la técnica tejido o *qaipaxatta*, para hacer un canasto común, se necesitan fibra deshilachada y cintas de palma. Se elaboran haces de palma en cuyo interior va la fibra deshilachada, luego envuelta con cintas de palma más anchas que se van entrelazando con las manos. Se empieza por la base del canasto a partir de una tira de aproximadamente 11 centímetros de largo que luego se dobla y sigue su camino alrededor de la tira anterior formando una forma ovalada (figura 4). De esta manera, lo que se teje a continuación de la tira anterior va conectándose a esta con la cinta de palma que a su vez envuelve a la hoja deshilachada. La fuerza que ejerce la artesana al tejer es importante para que no se desarme el tejido. La intensidad de esta fuerza debe ser acorde a la forma buscada. Es decir que hay que prestar atención a la relación entre fuerza y forma que va surgiendo. De lo contrario, si se imprime fuerza como y cuando no corresponde, la forma se va cerrando hacia arriba de manera indeseada. Si bien para la construcción del canasto este tipo de movimiento puede ser indeseado, el efecto de esa fuerza para la construcción de trabajos como los animalitos puede ser provechoso. Siguiendo a Ingold (2002), el campo de fuerzas que va generando la forma estaría aquí compuesto por la fuerza que ejerce la tejedora al apretar el tejido y la fuerza del material que tiende a separarse del cuerpo que va tomando el trabajo.

Figura 4. Armando un canasto con técnica tejido



Con respecto a la técnica cosido o *qantetta*, se necesitan hilos verdes, hilos secos y aguja. A diferencia de la técnica tejido aquí no se envuelven los haces de palma con las cintas del mismo material. Es decir que se deja a la vista la fibra deshilachada. Estas se van cosiendo en espiral haciendo uso de una aguja. Esta técnica es la que mayor concentración requiere. Si una se distrae puede quedar parte de la fibra deshilachada fuera del cuerpo del trabajo, lo cual resulta desprolijo a la vista. Sin embargo, esto no tiene repercusiones en la estabilidad de la cosa (si, distraída, la artesana deja parte de la fibra fuera del trabajo, cuando recupera la atención incorpora nuevamente la fibra al cuerpo de este). Para mejorar la atención, se vuelve conveniente coser durante el día. Con Ingold (2002) en mente, notamos nuevamente las fuerzas presentes en la construcción del trabajo. Por un lado, la fuerza y atención de la artesana que va sujetando la fibra al coser. Por otro lado, la fuerza de la fibra deshilachada que tiende a separarse del cuerpo del trabajo.

Con respecto a la técnica cuadrado o *lapaqñi*, se necesitan hilos verdes, cintas secas, cuchillo o tijera, aguja y una base plana que puede ser de madera o plástico. En esta técnica el entrecruzado de fibras se hace sobre una superficie plana y lisa. A diferencia de las técnicas anteriores, la construcción de un canasto común en técnica cuadrado (*lapaqñi*) no parte de la base del trabajo. En este caso, se hacen por separado un par de paneles anchos, un par de paneles delgados que irán a los costados del canasto, la base y las manijas. Al ir haciendo los paneles hay que aplicar la fuerza necesaria porque las fibras tienden a separarse del cuerpo del trabajo. Esto se destaca en la siguiente conversación:

Em. (r. d.) –¿Cómo es para hacer esta técnica, para que se mantenga el cuadrado digamos, los límites, se pone topes?

An. (f.l. a.) –No, a medida que lo vamos haciendo vos lo vas ajustando para que no se siga abriendo, si vos lo dejás se va abriendo.

Para hacer cada par de paneles, se toma un panel como molde para hacer el otro. Una vez que se cuenta con todos los paneles se pasa a realizar la costura de los bordes de cada panel para emparejarlos con objeto de facilitar la unión entre estos. A continuación, se unen los paneles. Primeramente, se unen los paneles de los costados con la base. Luego se une uno de los paneles anchos a los de los costados y base. Al terminar esto se coloca el último panel ancho, cosido a los paneles de los costados y de la base. Finalmente, se hacen las manijas con técnicas de cosido o tejido. Hay que prestar aten-

ción para que los paneles tengan las mismas medidas y para que salgan adecuadamente los diseños. En relación con los diseños, se puede usar una hoja de los costados de la planta, de color verde azulado, que se va combinando con fibras de colores más claros.

La cosa y la tejedora quedan ligadas de manera invisible, aunque visible. La interacción de fuerzas durante el tejido se manifiesta, por un lado, en los rastros que deja en la tejedora y por otro en la forma que asume el trabajo. En cuanto a los rastros que deja en la tejedora, a veces, la expresión de un sentimiento hace este vínculo aparente, por ejemplo, cuando ella se siente dolida o humillada al escuchar a alguien criticando o rechazando su trabajo. En relación con la forma que asume el tejido, este contiene rastros o marcas de la artesana que lo elaboró. Rasgos como grosor de los haces de palma, altura, prolijidad y forma de los trabajos se asocian a la manufactura por parte de determinadas personas. Para pensar esto nos resulta de utilidad el aporte de Mura (2011), quien propone, para superar la dicotomía sujeto/objeto, buscar el papel, valor, poder, fuerza, energía, que posee o transporta cada elemento humano y no-humano y las configuraciones que resultan de las interacciones entre dichos elementos. En el caso analizado, algo ocurre en la interacción entre materiales y personas para que luego los trabajos remitan a la persona que los fabricó. La identificación entre la artesana y el trabajo creado es perceptible en la medida en que se preste atención a los detalles y se conozca el modo de trabajar de dicha persona. La familiarización con la forma de trabajar de la artesana a su vez es inseparable de los trabajos que ella hizo y hace.

Ca. (CECUAL) explica que los estados de ánimo de la tejedora también se reflejan en el tejido. Ella señalaba:

Lo que hacés si vos lo empezás, por ejemplo, vos querés hacerlo bien con la técnica y lo arrancás un día y después otro día no estás con lo mismo y la tensión y el punto y todo viste se modifica si lo dejás a medias, se nota que lo apretás más y está más durito, se nota que está más flojo.

Revisando el testimonio anterior vemos que las interrupciones al trabajo dejan marcas en el tejido en la medida que el trabajo es retomado con un estado de ánimo diferente al que se tenía antes de la interrupción. Rotman (2007: 65) apunta que, a diferencia del trabajo con la madera, el tejido hecho por artesanas mapuche “puede comenzarse, abandonarse y ser retomado por voluntad de la productora”. Lo que vemos aquí es que no es conveniente interrumpir el trabajo, a la vez que no da igual cualquier tipo de interrupción. Hay un ritmo de trabajo y momentos clave en la estructura

que va asumiendo el tejido. El cuidado que hay que tener en estos momentos puede ser percibido cuando se evitan ciertas interrupciones, por ejemplo: cuando Lu. (r. d.) le dice a su hija, que viene reclamando atención, “ya va, esperá que me faltan dos puntos, dos puntos y ya termino” y cuando An. (f.l. a.), ante el reclamo de su hija le decía “ya ya, ya cierro, cierro, si no se me va a desparramar todo”. Ambas mujeres destacan aquellos momentos o puntos clave, puestos en riego con las interrupciones. Entonces, la interrupción introduce la oportunidad de retomar el trabajo con un estado de ánimo diferente, dejando esto una marca en el tejido, lo cual va más allá de la voluntad de la tejedora.

El vínculo entre tejedora y material también suele aparecer cuando una persona, acostumbrada a trabajar con un material, empieza a trabajar con otro. En el encuentro Em. (r. d.), quien comúnmente trabaja con lienzo, guiada por M. (f. l. a.) tejía con palma. Trataba de entender la técnica cosido o *qantetta* que le estaba enseñando-tejiendo M. En un momento se le cortó el hilo de palma y se dijo riendo “aaah era re bruta la mina, estaba acostumbrada a hacer re fuerza”. La inercia con la que viene el cuerpo acostumbrado a trabajar con lienzo hizo que aplicara demasiada fuerza a la costura con palma, lo que resultó en el hilo de palma roto. A continuación, Em. agarró otro hilo de palma, enhebró la aguja y se dijo a sí misma, en voz alta, antes de empezar nuevamente a tejer: “despacito, despacito”. Entonces, la inercia no solo viene por el lado del material sino también por el lado de la técnica seleccionada para trabajar. También podríamos pensar esta inercia como un disciplinamiento del cuerpo por parte del trabajo. Disciplinamiento o cuerpo disciplinado que se pone en evidencia cuando cambia el tipo y material de trabajo. Evidencia de cuerpo educado por el trabajo, de trabajo hecho cuerpo.

Hasta ahora veníamos hablando de relaciones tejido-cuerpo centrándonos principalmente en la artesana o tejedora y el tejido que elabora. Yendo un poco más allá, Ca. (INTI) sugiere otro tipo de inercia o fuerza, la del cuerpo del usuario. Poniendo el ejemplo de la fabricación de una falda, ella señala que el éxito en cuanto a ventas depende de, entre otras cosas, entender “la relación que va en el cuerpo”. Se trata de entender el cuerpo de la persona que usará la falda, quién la comprará. En otras palabras, el producto no puede ser pensado y fabricado sin incorporar el cuerpo del futuro usuario, lo cual permite que la falda se venda. Es decir que en estas cosas hay cuerpos, y no exclusivamente de quienes participan directamente en su fabricación. Aquí la idea del cuerpo del usuario también hace al tejido, lo cual nos lleva a pensar: ¿dónde empieza el tejido y termina el cuerpo?, ¿qué cuerpos vemos cuando vemos un tejido?

CONCLUSIÓN

En este trabajo vemos cómo en el proceso de fabricación de artesanías no solo se producen formas sino también historias y cuerpos.

Las conversaciones y el tejido dan cuenta del entramado presente en la fabricación de las cosas, de modo tal que no son solo “las artesanas” quienes las fabrican. La fabricación es más bien una cuestión colectiva en la que participan elementos del ambiente. Así, la trama está conformada por: palma, lluvia, sol, hongo, bicho, artesana, madre, hermana, hijo/a, sobrina/o, nieto/a, diseñadora, hija/o, tela de descarte, usuario, técnico estatal, animales del monte, animales domésticos, frutos y cortezas de vegetales del monte, chaguar y comerciante. Cada uno de estos elementos trae consigo fuerzas que se combinan y aparecen en la forma del trabajo. Y el movimiento continúa incluso cuando la forma aparece.

En la fabricación se van dando transformaciones, algunas evitadas y otras que son aprovechadas por las trabajadoras. Dichas transformaciones, a su vez, se evitan o aprovechan en función de algún parámetro de organización u orientación del movimiento. De esta manera, una transformación evitada es la que experimenta la cosa cuando un hongo ataca la fibra. El peligro viene por el lado de que luego se dificulta su venta. De la misma manera, hay movimientos aprovechados, por ejemplo, el uso de hilo verde para coser, que con el paso del tiempo se seca y ajusta la costura de la cosa.

En este proceso, la presencia del “cliente” es fuerte. Y ella o él hacen su aparición a través del accionar jerarquizado de “las diseñadoras”. La dimensión narrativa de la cosa se destaca como para lograr una “conexión” con aquel o aquella, que será provechosa en la medida en que se produzca la venta. El cuento del paso a paso de la fabricación favorecería esta vinculación. Sin embargo, quedan descartadas ciertas partes de este proceso consideradas irrelevantes para un determinado tipo de mercantilización. En este sentido, por ejemplo, el tiempo y los colores que puede tomar la hoja al ser secada por el sol le dan un carácter particular al movimiento generativo de forma. Y las recomendaciones de diseñadoras y técnicos buscan atajar dicho movimiento, a través del uso de aparatos que acortan los tiempos de producción y disminuyen el componente sorpresivo o variable del movimiento.

En este proceso la mujer también va quedando en el tejido de modo tal que luego es posible reconocerla a partir de su trabajo. El tejido hace el cuerpo y el cuerpo hace el tejido. La mezcolanza aparece, por un lado, en la forma que asume la cosa y por otro en la huella que deja en la mujer, cuyos sentimientos hacen evidente esta conexión. Y se mete otro cuerpo en

estas cosas, el del usuario. Su incorporación en el tejido es importante para después poder vender el producto.

El gran organizador del movimiento (y de la visión) es aquí “la venta”. Mirar a su luz hace aparecer aspectos relevantes e irrelevantes en la fabricación de la cosa, también preguntas. Por ejemplo, cuando se plantea como problema el acceso a lugares de recolección de donde se obtiene la palma, ¿por qué la solución es reemplazar dicho material con tela de descarte?, ¿por qué no revisar aquella restricción? La estrategia de disminuir o reemplazar el material del monte evita el tratamiento de aquella restricción. Es como que, al enfocarse en la palma como materia prima para la elaboración de un producto en vez de en la trama fabricante, lo que se puede hacer más cómodamente es reemplazar un material por otro. La opción de eliminar restricciones al acceso a la tierra para las artesanas involucra discusiones que no se llegan a dar en modo mercantil.

Pensando desde la trama notamos que justamente a raíz de todos los componentes y ambientes que forman el movimiento, la mercancía no es solo mercancía, o si queremos, la cosa se está escapando constantemente de un carácter exclusivamente mercantil. ¿Qué pasaría si en vez de atajar el movimiento del hongo con el material, lo siguiéramos?, ¿qué pasaría si siguiéramos la dimensión narrativa de la cosa y su posibilidad de circular por ambientes impensados?

Por último, nos interesa aclarar que no ha sido un objetivo del presente artículo la problematización de la relación entre artesanas y diseñadoras en términos de desigualdades y dinámicas interétnicas. Esto será profundizado en futuros trabajos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Balazote, A. O. y J. C. Radovich (2009), “Una interculturalidad conflictiva en territorio mapuche”, en Tamagno, L. (coord.), *Pueblos indígenas: interculturalidad, colonialidad, política*, Buenos Aires, Biblos, pp. 25-44.
- Benedetti, C. (2014), *La diversidad como recurso: producción artesanal Chané destinada a la comercialización e identidad*, Buenos Aires, Antropofagia.
- y S. Careno (2007), “Producción artesanal indígena: una aproximación a la problemática en la comunidad chané de Campo Durán (Salta, Argentina)”, *Intersecciones en Antropología*, N° 8, pp. 315-326.
- Buckwalter, A. S. y L. Litwiller de Buckwalter (2013), *Vocabulario toba*, segunda edición revisada, <http://www.chacoindigena.net/Materiales_files/Vocabulario%20Toba.pdf>.

- De Certeau, M. (2000), *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*, México, Cultura Libre, “Introducción”, pp. xli-lv.
- Douglas, M. y B. Isherwood (1990), *El mundo de los bienes. Hacia una antropología del consumo*, México, Grijalbo.
- García Canclini, N. (1988), *Las culturas populares y el capitalismo*, México, Editorial Patria S.S. bajo el sello de Nueva Imagen.
- Ingold, T. (2002), *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill*, Londres, Routledge.
- (2012), “Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais”, *Horizontes Antropológicos*, año 18, N° 37, pp. 25-44.
- (2013), “Los materiales contra la materialidad”, *Papeles de Trabajo*, año 7, N° 11, pp. 19-39.
- Martínez, G. J. (2012), “Recolección, disponibilidad y uso de plantas en la actividad artesanal de comunidades tobas (qom) del Chaco central (Argentina)”, en P. Arenas (ed.), *Etnobotánica en zonas áridas y semiáridas del Cono Sur de Sudamérica*, edición literaria a cargo de Pastor Arenas, Buenos Aires, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, pp. 195-224.
- Mura, F. (2011), “De sujeitos e objetos: un ensaio crítico de Antropología da Técnica e da Tecnologia”, *Horizontes antropológicos*, vol. 17, N° 36. pp. 96-125.
- Perret, M. F. (2017), “El caso de la artesanía qom de Fortín Lavalle, Argentina: la preparación de la mercancía”, *Runa*, vol. 38, N° 2, pp. 71-88.
- Povinelli, E. A. (2011), *Economies of Abandonment: Social Belonging and Endurance in Late Liberalism*, Durham, Duke University Press.
- Rotman, M. B. (2007), “Prácticas artesanales: procesos productivos y reproducción social en la Comunidad mapuche Curruhuinca”, en Rotman, M., J. C. Radovich y A. Balazote (eds.), *Pueblos originarios y problemática artesanal: procesos productivos y de comercialización en agrupaciones mapuches, guaraní/chané, wichis, qom/tobas y mocovíes*, Córdoba, Ferreyra Editor, pp. 41-69.
- (2010), “El patrimonio de los pueblos mapuches de Neuquén desde las perspectivas de sus habitantes, de las instituciones estatales y del mercado”, en Hernández López, J., M. B. Rotman y A. N. González de Castells, *Patrimonio y cultura en América Latina: nuevas vinculaciones con el Estado, el mercado y el turismo y sus perspectivas actuales*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, pp. 19-34.

Páginas web consultadas

- De máquinas y herramientas (2011), “¿Cómo funcionan las pistolas de calor?”, <<http://www.demaquinasyherramientas.com/herramientas-electricas-y-accesorios/pistolas-calor>>. Consultado el 1/6/2018.
- El Civismo (2012), “Sistemas de calefacción por aire: una forma práctica de climatización”, <<http://www.elcivismo.com.ar/notas/12564/>>. Consultado el 1/6/2018.
- Facebook de Espacio de Arte y Diseño, <<https://es-la.facebook.com>>. Consultado el 2/6/2018.
- Facebook de Instituto Nacional de Tecnología Industrial, <<https://es-la.facebook.com>>. Consultado el 2/6/2018.
- Instituto de Cultura de la Provincia del Chaco, <<http://www.culturachaco.com.ar/centrosculturales>>. Consultado el 1/6/2018.
- Instituto Nacional de Tecnología Industrial, <<http://www.inti.gob.ar/#conoces>>. Consultado el 2/6/2018.
- Programa de Desarrollo Rural Incluyente, <<http://produccionchaco.gob.ar/programas/proderi/>>. Consultado el 1/6/2018.
- Wikipedia (2017), “Ganchillo”, <<https://es.wikipedia.org/wiki/Ganchillo>>. Consultado el 2/6/2018.