

Cuaderno 58

Año 16
Número 58
Julio
2016

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

Cine y Moda

P. Doria: Prólogo Universidad de Palermo | **M. Carlos:** Moda en cine: signos y simbolismos | **D. Ceccato:** Cortos de moda, un género en auge | **P. Doria:** Brillos y utopías | **V. Fiorini:** Moda, cuerpo y cine | **C. Garizoain:** De la pasarela al cine, del cine a la pasarela. El vestuario y la moda en el cine argentino hoy | **M. Orta:** Moda fantástica | **S. Roffe:** Vestuario de cine: El relator silencioso | **M. Veneziani:** Moda y cine: entre el relato y el ropaje | **L. Acar:** La seducción del cuerpo vestido en *La fuente de las mujeres* | **F. di Cola:** Moda y autenticidad histórica en el cine: nuevos ecos de la escuela viscontina | **E. Monteiro:** El amor, los cuerpos y las ropas en Michael Haneke | **D. Trindade:** Vestes del tiempo: telas, movimientos e intervalos en la película *Lavoura Arcaica* | **N. Villaça:** Almodóvar: Cineasta y diseñador | **F. Mazás:** El cine come metalenguaje. Haciendo visible el código de la moda.

Cuerpo, Arte y Diseño

P. Doria: Prólogo Universidad de Palermo | **S. Cornejo:** Cuerpo, imagen e identidad. Relación (im)perfecta | **D. Ceccato:** Cuerpos encriptadas: Entre el ser real e irreal | **L. Garabieta:** Cuerpo y tiempo | **G. Gómez del Río:** Nuevos soportes, nuevos cuerpos | **M. Matarrese:** Cestería pilagá: una aproximación desde la estética al cuerpo | **C. Puppò:** El arte de diseñar nuestro cuerpo | **S. Roffe:** Ingeniería y arquitectura de la Moda: El cuerpo rediseñado | **L. Ruiz:** Imágenes de la otredad. Arte, política y cuerpos residuales en Daniel Santoro | **V. Suárez:** Cuerpos: utopías de lo real | **S. Avelar:** El futuro de la moda: una discusión posible | **S. M. Costa, Esteban F. Tuesta & S. A. Costa:** Residuos agro-industriales utilizados como materias-primas en estudios de desarrollo de fibras textiles | **F. Dantas Mendes:** El Diseño como estrategia de *Postponement* en la MVM Manufactura del Vestuario de la Moda | **B. Ferreira Pires:** Cuerpo trazado. Contexturas orgánicas e inorgánicas | **C. R. García Vicentini:** El lugar de la creatividad en el desarrollo de productos de moda contemporáneos.



Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.
Facultad de Diseño y Comunicación.
Universidad de Palermo. Buenos Aires.



Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos], es una línea de publicación cuatrimestral del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. Los Cuadernos reúnen papers e informes de investigación sobre tendencias de la práctica profesional, problemáticas de los medios de comunicación, nuevas tecnologías y enfoques epistemológicos de los campos del Diseño y la Comunicación. Los ensayos son aprobados en el proceso de referato realizado por el Comité de Arbitraje de la publicación.

Los estudios publicados están centrados en líneas de investigación que orientan las acciones del Centro de Estudios: 1. Empresas y marcas. 2. Medios y estrategias de comunicación. 3. Nuevas tecnologías. 4. Nuevos profesionales. 5. Diseño y producción de objetos, espacios e imágenes. 6. Pedagogía del diseño y las comunicaciones. 7. Historia y tendencias.

El Centro de Estudios en Diseño y Comunicación recepciona colaboraciones para ser publicadas en los Cuadernos del Centro de Estudios [Ensayos]. Las instrucciones para la presentación de los originales se encuentran disponibles en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/instrucciones.php

Las publicaciones académicas de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo actualizan sus contenidos en forma permanente, adecuándose a las modificaciones presentadas por las normas básicas de estilo de la American Psychological Association - APA.

Facultad de Diseño y Comunicación.
Universidad de Palermo. Buenos Aires.
Julio 2016.

Cine y Moda

Prólogo Universidad de Palermo

Patricia Doria.....pp. 13-15

Moda en cine: signos y simbolismos

Matilde Carlos.....pp. 17-22

Cortos de moda, un género en auge

Daniela Ceccato.....pp. 23-34

Brillos y utopías

Patricia Doria.....pp. 35-41

Moda, cuerpo y cine

Verónica Fiorini.....pp. 43-50

De la pasarela al cine, del cine a la pasarela.

El vestuario y la moda en el cine argentino hoy

Cecilia Garizoain.....pp. 51-59

Moda fantástica

Matías Orta.....pp. 61-78

Vestuario de cine: el relator silencioso

Solana Roffe.....pp. 79-86

Moda y cine: entre el relato y el ropaje

Marcia Veneziani.....pp. 87-98

La seducción del cuerpo vestido en <i>La fuente de las mujeres</i> Lucia Acar.....	pp. 99-104
Moda y autenticidad histórica en el cine: nuevos ecos de la escuela viscontina Flávio di Cola.....	pp. 105-113
El amor, los cuerpos y las ropas en Michael Haneke Eliana Monteiro.....	pp. 115-122
Vestes del tiempo: telas, movimientos e intervalos en la película <i>Lavoura Arcaica</i> Dense Trindade.....	pp. 123-130
Almodóvar: cineasta y diseñador Nizia Villaça.....	pp. 131-139
El cine come metalenguaje. Haciendo visible el código de la moda Fernando Mazás.....	pp. 141-151

Cuerpo, Arte y Diseño

Prólogo Universidad de Palermo Patricia Doria.....	pp. 153-155
Cuerpo, imagen e identidad. Relación (im)perfecta Sandra Cornejo	pp. 157-177
Cuerpos encriptados: entre el ser real e irreal Daniela Ceccato.....	pp. 179-192
Cuerpo y tiempo Leonardo Garabieta.....	pp. 193-201
Nuevos soportes, nuevos cuerpos Gabriela Gómez del Río.....	pp. 203-217
Cestería pilagá: una aproximación desde la estética al cuerpo Marina Matarrese.....	pp. 219-229
El arte de diseñar nuestro cuerpo Cecilia Puppo.....	pp. 231-242

Ingeniería y arquitectura de la Moda: el cuerpo rediseñado	
Solana Roffe.....	pp. 243-253
Imágenes de la otredad.	
Arte, política y cuerpos residuales en Daniel Santoro	
Laura Ruiz.....	pp. 255-265
Cuerpos: utopías de lo real	
Viviana Suárez.....	pp. 267-284
El futuro de la moda: una discusión posible	
Suzana Avelar.....	pp. 285-297
Residuos agro-industriales utilizados como materias-primas en estudios de desarrollo de fibras textiles	
Sirlene M. Costa, Esteban F. Tuesta & Silgia A. Costa.....	pp. 299-309
El Diseño como estrategia de <i>Postponement</i> en la MVM Manufactura del Vestuario de la Moda	
Francisca Dantas Mendes.....	pp. 311-328
Cuerpo trazado. Contexturas orgánicas e inorgánicas	
Beatriz Ferreira Pires.....	pp. 329-339
El lugar de la creatividad en el desarrollo de productos de moda contemporáneos	
Cláudia Regina Garcia Vicentini.....	pp. 341-351
Publicaciones del CEDyC.....	pp. 353-370
Síntesis de las instrucciones para autores.....	p. 371

Cestería pilagá: una aproximación desde la estética al cuerpo

Fecha de recepción: mayo 2014
Fecha de aceptación: mayo 2015
Versión final: julio 2016

Marina Matarrese *

Resumen: El presente artículo se inscribe en los estudios sobre estética y antropología. En este trabajo se aborda la producción cestería pilagá, a partir de dos esferas diferentes, pero complementarias entre sí. Por un lado, se analiza cómo el cuerpo de las mujeres es uno de los instrumentos de esta producción cesteril, en tanto se expone, se articula y también se moldea durante el proceso de realización de las artesanías. Asimismo este cuerpo también es sujeto y está expuesto a dilemas valorativos concernientes a aquello que se supone que es una mujer artesana y cuáles son sus cualidades. Por el otro, indaga sobre la producción cesteril y las pautas y diseños que el mercado demanda como auténticas, incidiendo de distintos modos sobre los criterios estéticos y las significaciones de las artesanas con respecto a su producción. A partir de este entramado de prácticas y sentidos, es posible reflexionar acerca de la estética, las vinculaciones con los cuerpos y objetos en la cestería pilagá y realizar a la luz de este estudio, aportes a la problemática de la estética y el diseño desde una mirada integradora de distintos procesos que la atraviesan.

Palabras clave: cestería pilagá - cuerpo - diseño - estética - mujeres.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 229]

(*) Doctora en Antropología (UBA). Docente de la Universidad de Palermo en el Departamento de Investigación y Producción. Profesora de Ciencias Antropológicas (FFyL, Universidad de Buenos Aires). Diploma de Honor en Ciencias Antropológicas. Titular de la cátedra Introducción al Saber Criminológico, Carrera de Licenciatura en Servicio Penitenciario, Facultad de Derecho, Universidad Nacional de Lomas de Zamora. 2013. Becaria post-doctoral del Consejo Nacional de Ciencia y Técnica (CONICET). Becaria Tipo I y II del Consejo Nacional de Ciencia y Técnica (CONICET).

Introducción

La producción cesteril es una de las actividades femeninas por antonomasia de las mujeres pilagá¹, en el transcurso de estas páginas se indaga, a modo de tejido conceptual y, desde un campo de estudio que puede definirse como “antropología de la estética”, cuál es el rol del cuerpo de estas mujeres que transitan el territorio en busca de materia prima, su disposición corporal, cómo se modela tanto la producción artesanal como el cuerpo con el

que se producen esas artesanías y desde el que se transmiten los conocimientos necesarios para que las futuras generaciones continúen con esta práctica. Ligado a lo antedicho y cohesionando la esfera de la producción artesanal con la corporal, se analizan las valoraciones estéticas en torno a la producción cesteril y a lo corporal, dando cuenta de cuáles son los atributos tanto artesanales como corporales sobre los que se construyen las valoraciones positivas y negativas de una artesana y de una artesanía. El trabajo de campo en el que se sustenta este artículo se desarrolló entre los años 2008 y 2011 en las comunidades pilagá de La Bomba, Campo del Cielo, Qom Pi y *Laqtasatanyie*—también denominada Km 14— del Departamento Patiño, Provincia de Formosa. Durante las estancias se recurrió a la observación participante y se realizaron entrevistas en profundidad a fin de dar cuenta de los enunciados estéticos de las pilagá con respecto a su producción artesanal, y a sus prácticas y técnicas corporales.

Estética, diseño y antropología

La discusión dentro del campo de la estética en antropología ha versado, si bien con diverso grado de reflexividad, acerca de esa dimensión en las producciones creativas de pueblos no-occidentales². Al respecto, cabe aclarar que cuando se utiliza el concepto de estética en estas páginas, se procura diferenciarlo de otras categorías como las de arte y “arte no occidental”, así como de aquellos términos que diversos autores utilizaron con el objeto de trascender su carga etnocéntrica tales como “arte primitivo”, “arte tribal” y “arte de sociedades de pequeña escala”, entre otros (Myers, 2005). Tal como advierte Jacques Maquet (1999), numerosos estudios han empleado indistintamente los términos estética y arte, dado que proyectaron este último, que es el “*locus* estético” (Maquet, 1999, pp. 98-99) de la sociedad occidental a otras culturas.

Para este ejercicio reflexivo, se asume la definición de estética propuesta por Russell Sharman (1997), en tanto concepto transcultural y a su vez socialmente construido y culturalmente variable (Coote, 1992; Morphy, 1991,1992; Sharman, 1997) que involucra dos procesos: “percepción estética” y “expresión estética”. Con el primer término Sharman (1997) se refiere al agregado de valor a diversas experiencias y objetos, que si bien está condicionado por el medio social, en su dimensión cognitiva y cualitativa es universal (Sharman, 1997). Por “expresión estética”, el autor alude a la re-creación de la experiencia a través de la cual los valores adjudicados por la percepción estética son reconstituidos o transformados; esto incluye el contexto cultural y el proceso de producción, a diferencia de los abordajes que se focalizaron en los objetos artísticos o expresivos de manera aislada (Sharman, 1997). En ese sentido, el concepto de estética es una valiosa herramienta que da cuenta de ciertos procesos sociales que de otra manera quedarían invisibilizados, tales como la socialización (Eagleton, 2006) y circulación de determinados objetos y la producción, reproducción y transformación de ciertas valoraciones.

Desde este marco teórico, las producciones cesteriles, así como las artesanías pilagá en general son “expresiones estéticas” (Sharman, 1997), que lejos de ser concebidas como “objetos” aislados, son parte de procesos sociales dinámicos. Estas expresiones son pasibles de ser estudiadas no sólo como parte de la esfera cultural de la vida aborígen sino considerando su vínculo interétnico, territorial y laboral, entre otros. Es pues, desde esta concepción de expresión estética que es relevante relacionar la esfera artesanal con la corporal, y puntualmente con los procesos de incorporación de técnicas y saberes que atraviesan las diversas fases de realización de las artesanías. Es decir, desde los recorridos territoriales en busca de la materia prima, hasta la disposición corporal que facilita o bien permite el tejido.

Cestería, diseño y valoraciones en disputa

La cestería o *noonek*³ es elaborada por las pilagá, con una fibra vegetal denominada carandillo o *qatalaguá* (*Trithrinax biflabellata*). Esta cestería es realizada por la mayoría de las mujeres y son las artesanías pilagá mayormente comercializadas y con las que los pilagá son relacionados más directamente por los no-aborígenes. Las piezas cesteriles, que tienen una débil integración funcional como elemento de uso cotidiano, se comienzan por la base y a partir de allí se levanta la pieza sin molde, utilizando viejas técnicas como la *coiled* o *espiralée* y la llana. Para estas técnicas se requiere que las hojas de carandillo se separen longitudinalmente para obtener “cintas” de un centímetro o dos de ancho con las que efectuar el trenzado. En la llana se entrelazan dos elementos activos –urdimbre y trama– que están formados por el mismo material y tamaño. La espiral, única técnica cestería que se diferencia de otras aplicadas en el textil, consiste en una puntada vertical que se ajusta a un elemento pasivo que actúa de base y está dispuesto en forma horizontal. Para la realización de la pieza utilizando la técnica de espiral se necesitan hojas secas y fibras frescas que, a manera de hilo, permitan “coser” la pieza (Arenas 2003; Perez de Micou 2003; Pitla ‘lasepi lo’ onanagak. Cestería Pilagá 2004).

Este material es obtenido por las mujeres durante sus recorridos por el monte⁴, mediante machete y “palo gancho” –es un palo largo con una cuña en uno de los extremos, con el que las mujeres enganchan las hojas más altas y erectas–. Con respecto al carandillo, es decir la materia prima de la cestería, las mujeres destacan como estéticamente positivo que sean hojas largas y en buen estado. De allí que las hojas más requeridas sean las del centro de la palma que cumplen con esta doble condición. Asimismo otra cualidad positiva es que la hoja aún esté fresca, es decir de un color beige oscuro y con un tinte verdoso, dado que indica que es una artesanía realizada recientemente y que conserva el perfume característico de esta hoja (*qatalagua laioté*).

En cuanto a las piezas, las valoraciones estéticas se realizan principalmente con respecto a tres variables: la complejidad, el grado de innovación y la prolijidad de las mismas (Matarrese, 2013). En primer lugar, con respecto a la complejidad de cada pieza, las mujeres valoran positivamente las elaboraciones cesteriles más pequeñas y realizadas con aguja de coser mediante la técnica de espiral. Se refieren a estas piezas como *wayalok*, es decir

que son difíciles, trabajosas y que les requiere más tiempo de elaboración. En cambio, las piezas de mayor tamaño pueden ser elaboradas con la técnica de llana, utilizando fibras más gruesas (algunas cuchas para mascotas o canastas) son valorizadas como *pasa'em* (rápidas y fáciles).

En segundo lugar, las pilagá consideran que la artesanía *onaik* o “linda” es aquella que tiene algún grado de innovación, ya sea con respecto a los diseños de los canastos, o a la transformación de la materia prima. Por ejemplo, las mujeres destacan los canastos con formas más cuadradas o con diversos tipos de guardas. También señalan el teñido de la palma de carandillo, “para que no sea siempre el mismo”, su pintura o forrado con “el descartable”. Esta última técnica consiste en revestir la palma con cintas realizadas en base a botellas y etiquetas de gaseosas recicladas, otorgándole a la producción cestería un novedoso colorido. Por último, la valoración estética de las mujeres es con respecto al tejido, si éste es *nalotat* (parejo) o *choia pegat* (desparejo) y por consiguiente si la pieza una vez finalizada puede apoyarse de manera estable o no.

Cabe destacar que estas valoraciones estéticas no están exentas de tensiones entre sus valoraciones, la de sus compradores directos y de los principales intermediarios en la comercialización —el Estado provincial y las ONGs de la zona (Spadafora y Matarrese, 2010; Matarrese, 2012). Las mujeres frecuentemente remarcan que sus “preferencias” estéticas no coinciden con las de algunos turistas que, en vez de adquirir las piezas cuyas hojas de carandillo aún conservan un color verduzco y su perfume característico, prefieren aquellas más claras que revelan que es una artesanía *doisek* o vieja. Asimismo destacan, también a diferencia de sus propias valoraciones, que muchas veces logran vender con mejores precios las piezas grandes, a pesar de que su elaboración es más fácil y por lo tanto más rápida que las piezas pequeñas. Más aún, insisten en que muchos no-aborígenes o *qoselek* compran artesanías que ellas consideran deshilachadas o desprolijas.

Con respecto a las valoraciones de dos de los principales intermediarios que intervienen en la comercialización artesanal (el Estado provincial y las Ongs locales) y las artesanas también hay disensos. Por un lado discrepan con las valoraciones de quienes llevan adelante las políticas artesanales en la provincia y que prefieren que las piezas cesteras conserven sus cualidades “genuinas” en contraposición con las valoraciones de las artesanas pilagá que, como se dijo, valoran positivamente que las piezas tengan algún grado de innovación. Por el otro, también subrayan su discordancia con respecto a las valoraciones impartidas desde los “talleres de capacitación” en cestería organizados por las Ongs de la zona. Estos talleres, consisten en encuentros de mujeres artesanas en los que un “técnico” transmite algunas pautas, es decir determinadas valoraciones estéticas, tendientes a lograr la “mejor” comercialización de algunas de las piezas. Estos “estándares de calidad” apuntan a obtener artesanías que estén diseñadas y respondan al “gusto” de los consumidores de las grandes ciudades en las que éstas se comercializan. Por ejemplo, a través de la incorporación de cierres y broches en carteras y canastas, de la elaboración de artesanías con medidas más precisas (en el caso de los porta termos y macetas) y de la realización de adornos de menor tamaño. El principal desacuerdo con respecto a las iniciativas de las Ongs radica en el traslado de las valoraciones estéticas al precio de venta de la artesanía. Las mujeres

prefieren diferenciar los precios de las piezas en función de su tamaño, dado que no incentiva la jerarquización interna de las artesanas y es una clasificación menos conflictiva para realizar entre pares.

A través de la puesta en relieve de las valoraciones estética de las artesanas y de las tensiones con respecto a las valoraciones de los compradores directos e intermediarios se dio cuenta de la complejidad de la que se reviste el campo de análisis de la estética, permeado por posicionamientos políticos, identitarios y de género en una actividad en la que el manejo del cuerpo en tanto instrumento modelador y modelado es el gran protagonista y parte inescindible del proceso creativo y estético.

Cuerpo modelado

Las pilagá suelen vestir blusas holgadas y polleras largas realizadas con telas de colores brillantes y estampadas. El pelo largo y lacio, que es objeto de cuidados como el delicado peinado y recogido para protegerlo del abrasador sol formoseño, es una característica en torno a la que se generan valoraciones positivas. Estas mujeres tienen a su cargo múltiples actividades. Son las responsables de la recolección de los frutos silvestres y de la materia prima artesanal, buscan agua y leña menor para su casa, cocinan, lavan la ropa, cuidan a sus bebés y niños pequeños y elaboran artesanías. De estas muchas actividades femeninas que tiene lugar dentro del ámbito doméstico, la realización de las artesanías, ya sea para el trueque o la venta, tiene la característica de ser una de las fuentes de ingreso de estas unidades. Esta actividad complementa el dinero obtenido mediante trabajos estacionales (principalmente masculinos), pensiones de los gobiernos nacional y provincial, así como diversos planes sociales.

Para llevar adelante las muchas tareas cotidianas, las mujeres adultas cuentan con la colaboración de las jóvenes y también de las niñas del grupo familiar. En efecto, las pequeñas desde la primera infancia cooperan en los diversos quehaceres de la vida doméstica. De este modo y mediante la observación y la imitación, las pequeñas van adquiriendo determinado saber técnico que no se transmite de manera verbal sino principalmente a través de lo que Tim Ingold denominó como “educación de la atención” (2001, p. 54). Esto da cuenta de la relevancia de las prácticas corporales, que siguiendo la metodología dialéctica propuesta por Silvia Citro pueden ser leídas como “acciones corporizadas significantes que involucran *disposiciones o hábitos* (a la manera de una memoria cultural corporizada), los cuales, no obstante, pueden operar activa y creativamente en la redefinición de las condiciones actuantes de la existencia intersubjetiva” (2010, p. 55).

En esta clave, las mujeres que con una frecuencia sostenida van al monte (*víaq*) en busca de materia prima, que elaboran artesanías como una de sus actividades diarias, que cuentan con piezas para la venta constituyendo una fuente de ingreso económico del hogar y que tienen cierta habilidad técnica se definen a sí mismas como artesanas (*yawo onanae*).

En general realizan su actividad artesanal en compañía de otras mujeres, poniendo de manifiesto articulaciones generacionales –abuelas, madres e hijas– dentro de una misma familia extensa.



Figura 1. Las mujeres con las que se trabajó, solicitaron esta foto grupal y en la que estuviera la anciana del grupo y en la que tuvieran visibilidad las artesanías. **Fuente.** Marina Matarrese, 2010.

Tal como se señaló, es a través de la incorporación de habilidades corporales que no son explicitadas de manera verbal que se adquieren las competencias artesanales en relación tanto con la transmisión de saberes (de las más ancianas a las más jóvenes) técnicos con respecto a la elaboración, como con respecto a la recolección de la materia prima. En efecto, inclusive en el propio proceso de aprendizaje de quien escribe, las propuestas eran acompañar a las mujeres expertas durante las diversas fases que involucran el procesamiento artesanal.

Del dominio minucioso del cuerpo recorriendo el territorio depende la obtención de la materia prima artesanal. La habilidad corporal se expone para orientarse, transitar y desplazarse por territorios no siempre propios en los que hay múltiples peligros (animales y seres humanos)⁵. Más aún, las sendas que permiten penetrar en determinados lugares del monte fueron inscritas entre la dura y espinosa vegetación por los propios cuerpos de mujeres a punta de machete y muchas veces también ese monte ha quedado inscripto en su cuerpo.

El carandillo es obtenido principalmente por la generación intermedia en compañía de las más jóvenes y luego es repartido a las ancianas, que permanecen en el hogar cuidando a los más pequeños. Esta división de tareas está muchas veces determinada por las exigencias corporales que demandan estos recorridos, la fuerza que requiere manejar el “palo gancho” de manera tal de poder inclinar la palma, la agudeza de la visión y la firmeza en el caminar necesarios para regresar ileso al hogar. Cada recorrido se realiza desde, pero a la vez modifica las trayectorias corporales (Aschieri, 2012) de las mujeres, entendidas

como las apropiaciones del conjunto de prácticas corporales pero a su vez también las representaciones del cuerpo y el movimiento vivenciadas a largo de su vida. Con respecto a los recorridos, los cuerpos de las mujeres “salidoras” están marcados por esas vivencias y muchas veces también estas verbalizadas a modo de anécdotas y advertencias que circulan, a la par de los mates.

Durante el procesamiento y realización de las cesterías, que tiene lugar generalmente por la tarde, la disposición corporal es sedentaria y el trabajo que se requiere es el minucioso diseño y tejido de las piezas. Es contrastiva la aparente quietud que conlleva esta actividad que las mujeres realizan sentadas en diversas reposeras o sillas –según dispongan– con el incansable y muchas veces imperceptible movimiento de sus manos que por momentos parecen, a un desatento observador, cobrar autonomía. En efecto, mientras las mujeres, generalmente en pequeños grupos realizan sus piezas, los niños circulan, los mates hacen lo propio, las interrupciones y charlas son múltiples pero sus manos no descansan. Durante horas el cuerpo estará dedicado al trabajo minucioso del diseño de la pieza del que dependerá la obtención de una “linda” artesanía y de la valoración de su hacedora como una “buena” artesana.



Figura 1. Dos artesanas tejiendo por la tarde de manera alternada con sus otros quehaceres femeninos, tales como el cuidado de los niños. **Fuente.** Marina Matarrese, 2010.

La valoración de una mujer como “buena” artesana se realiza en torno al dominio de la práctica del tejido, que requiere de muchos años y de un alto grado de continuidad en esta práctica, que siempre se puede seguir mejorando. Asimismo esta valoración está íntimamente relacionada con otras dos características por un lado, ser una mujer “guapa”, es decir haber incorporado los conocimientos como para transitar por el monte y para identificar los lugares en los que obtener la materia prima. Por el otro, ser “fuerte”, es decir tener una

disposición corporal, en general robusta, que demuestre tanto agilidad como disponibilidad de fuerza y sobre todo que no sea muy susceptible de padecer enfermedades.

En síntesis, se analizaron las acciones corporizantes y corporizadas significantes en la elaboración artesanal destacando las valoraciones estéticas en torno a determinadas habilidades relacionadas con las técnicas y habilidades corporales, como un aspecto ineludible y revelador en el marco de un análisis más amplio acerca de la estética y las artesanías pilagá.

Conclusiones

A través del análisis de la actividad artesanal se puso en relieve la relevancia de la de la dimensión estética de la cestería pilagá, que entendida desde la propuesta de Sharman (1997) en tanto concepto transcultural y a su vez socialmente construido y culturalmente variable permitió dar cuenta de ciertos procesos sociales relacionados con las solidaridades de género, las reciprocidades y las disputas políticas de los que está teñida la producción cesteril. Asimismo conforme se avanzó en la investigación etnográfica la dimensión corporal cobró significación como un aspecto ineludible del análisis estético propuesto que atravesó las diversas etapas de la producción artesanal. Prácticas corporales que en su capacidad de actuar en y sobre el mundo, hacen carne una memoria cultural pero también transforman y re definen, en su capacidad intersubjetiva, las condiciones actuantes. De allí que se destacaran las trayectorias corporales que singularizan diversos modos de vinculación con el monte, determinados miedos y experiencias particulares que impactan en la producción artesanal, del mismo modo que se destacaron las disputas y desacuerdos estéticos con respecto a las artesanías como espacios de vital resignificación y negociación.

Notas

1. Los pilagá, autodenominados *pitelagalek* o en un sentido más amplio *qomlek*, pertenecen a la familia lingüística guaycurú. Este grupo étnico tiene una población de 4.465 personas en el total de país, de las cuales 3.948 habitan en 20 asentamientos emplazados en el centro de la provincia de Formosa, Argentina (Fuente: población por pertenencia y/o descendencia en primera generación del pueblo pilagá en el total del país. Instituto Nacional de Estadística y Censos (INDEC). Encuesta Complementaria de Pueblos Indígenas (ECPI) 2004-2005. Complementaria del Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas 2001. No obstante, según cálculos de ONG, organizaciones indigenistas y líderes pilagá, estos datos serían un 25% más altos, con lo cual sumarían aproximadamente 6.000).

2. Realizar una genealogía del campo de la estética en antropología excede los intereses de este trabajo (ver García y Spadafora, 2010; Matarrese, 2013).

3. Para los términos pilagá que recogí en el campo utilizo el sistema ortográfico consensuado por los pilagá en 1996. Este alfabeto se acordó durante reuniones en las que participaron representantes pilagá (maestros de enseñanza modalidad aborigen –MEMAS– y ancianos). Para esas actividades se contó con financiamiento del INAI y asesoramiento antropológico de José Braunstein y Ana Dell'Arciprete (ver *in extenso* www.lenguapilagá.org).
4. La región del Gran Chaco es una planicie deprimida caracterizada por bosques espinosos que contienen especies de maderas duras. El suelo es seco y los bosques son densos, secos, espinosos y dificultosos para transitar. Los pilagá se refieren a ellos utilizando el término “monte” y las mujeres lo recorren a través de senderos realizados con machete. Estos les sirven para ubicarse espacialmente y recolectar las distintas especies con fines artesanales, alimentarios y medicinales.
5. Para un análisis más extenso acerca de las complejidades territoriales y del monte para los pilagá ver Matarrese, 2011.

Referencias Bibliográficas

- Arenas, P. (2003). *Etnografía y Alimentación entre los Toba-Nachilamole#ek y Wichi-Lhuku'tas del Chaco Central (Argentina)*. Buenos Aires: Ed. Pastor Arenas.
- Ascheri, P. (2012) Entre Buda y Rodin. Traducciones culturales en los cuerpos de la danza *butoh* argentina. En Citro, S. y P. Ascheri. (comps) *Cuerpos en Movimiento. Antropología de y desde las danzas*. (p. 265-290). Buenos Aires: Editorial Biblios.
- Citro, S. (2010). La Antropología del cuerpo y los cuerpos en-el-mundo. Indicios para una genealogía (in)disciplinar. En Citro, S (comp.) *Cuerpos Plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. (p.17-52). Buenos Aires: Editorial Biblio.
- Coote, J. (1992). 'Marvels of Everyday Vision': The Anthropology of Aesthetics and the Cattle Keeping Nilotes. En Coote J. y A. Shelton (comps). *Anthropology, Art and Aesthetics (Oxford Studies in the anthropology of cultural forms)*. (p. 245-73). Oxford: Clarendon Press.
- Eagleton, T. (2006). *La estética como ideología*. Madrid: Trotta.
- Encuesta Complementaria de Pueblos Indígenas (ECPI) 2004-2005. Complementaria del *Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas 2001*. Instituto Nacional de Estadística y Censo (INDEC). Disponible en: www.indec.gov.ar. Ministerio de Economía y Producción.
- García, M. A. y A. M. Spadafora (2010). *Antropología de las políticas de integración estética entre aborígenes y blancos. Prácticas musicales y representaciones abstractas y figurativas de los pilagá e ishir del Gran Chaco*. Proyecto PIP-CONICET N° 01415. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Manuscrito no publicado.
- Ingold, T. (2001). El Forrajero óptimo y el hombre económico. En: P. Descola y G. Pálsson (comps.) *Naturaleza y Sociedad. Perspectivas antropológicas*. (p. 37-60). México: Siglo XXI.
- Maquet, J. (1999). *La experiencia estética*. Madrid: Celeste Ediciones.

- Matarrese, M. (2013). Antropología y Estética: el caso de la cestería pilagá. *PROA- Revista de Antropología y Arte*. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do IFCH-UNICAMP. Brasil. Disponible en: http://www.revistaproa.com.br/04/?page_id=354
- (2012). Notas acerca de las dimensiones estéticas de la política artesanal de la Provincia de Formosa: el caso de los pilagá. *Revista Claroscuro N° 11, 90-107*. Revista del Centro de Estudios sobre Diversidad Cultural, Universidad Nacional de Rosario.
- (2011). *Disputas y negociaciones en torno al territorio pilagá (provincia de Formosa)*. Tesis Doctoral. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. Manuscrito no publicado.
- Myers, F. (2005). 'Primitivism', anthropology, and the category of 'primitive art'. En: C. Tilly, S. Kuechler, M. Rowlands, W. Keane y P. Spyer (comps.) *Handbook of Material Culture*. (p. 267-284). London: Sage Press.
- Morphy, H. Morphy, H. (1992). From Dull to Brilliant: the Aesthetics of Spiritual Power among the Yolngu. En: Coote, J. and A. Shelton (comps.) *Anthropology, Art, and Aesthetics*. (p. 181-208). Oxford: Oxford University Press.
- (1991). *Ancestral connections: Art and an aboriginal system of knowledge*. Chicago: University of Chicago Press.
- Perez De Micou, C. (2003). Pautas descriptivas para el análisis de cestería arqueológica. *Programa de estudio, valoración y preservación de textiles argentinos. La tecnología cestería como tecnología textil*. Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano. Consultado el 23/08/2010. Disponible en: http://www.inapl.gov.ar/invest/patrim_textil_02.html.
- Pitla 'Lasepi Lo' Onanagak. Cestería Pilagá. (2004). *Artesanías en la Argentina. Desarrollo Sustentable y Fomento de la Diversidad Cultural*. Federación de Comunidades Pilagá. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación.
- Sharman, R. (1997). The Anthropology of Aesthetics: A cross-cultural approach. *Journal of the anthropological society of Oxford*, 28 (2), 177-192.
- Spadafora, A. M. y M. Matarrese (2010). Artesanía aborigen: cestería y diseños figurativos entre los pilagá –Formosa, Argentina. *Revista Espacio*.

Summary: This article is part of the studies on aesthetic and anthropology. In this work the pilagá basketry production is approached from two different but complementary areas. On one hand, we analyze how the female body is one of the instruments of this basketry production, as it is exposed, articulated and molded during the process of making handicrafts. Also this body is also subject and is exposed to appreciative dilemmas concerning what is supposed to be a woman artisan and what their qualities are. On the other hand, the article explores the production and basketry patterns and designs that the market demand as authentic, focusing in various ways on the aesthetic criteria and meanings of craft regarding their production. From this network of practices and meanings, it becomes possible the reflection about aesthetics and the linkages with bodies and objects in pilagá basketry and to make, after this study, some contributions to the question of aesthetics and design from an integrative approach of different crossing processes.

Keywords: asthetics - body - diseño - pilagá basketry - women.

Resumo: O artigo se inscreve nos estudos sobre estética e antropologia. Este trabalho em particular aborda a produção cestaria pilagá, a partir de duas esferas diferentes, mas complementares. Por um lado, se analisa como o corpo das mulheres é um dos instrumentos dessa produção de cestaria, já que se expõe, se articula e é moldada durante o processo de confecção do artesanato. Além disso, este corpo também é sujeito e está exposto a dilemas valorativos relativos a aquilo que se supõe que é uma mulher artesã e quais são suas qualidades. Por outro lado, indaga sobre a produção cestariil e as pautas e desenhos que o mercado demanda como verdadeiras, incidindo de diferentes modos sobre os critérios estéticos e as significações das artesãs em relação a sua produção. A partir deste tecido de práticas e sentidos, é possível refletir sobre a estética, as vinculações com os corpos e objetos na cestaria pilagá e fazer aportes ao problema da estética e o design desde uma mirada integradora de diferentes processos que a atravessam.

Palavras chave: cestaria pilagá - corpo - design - estética - mulheres.
