



1

CUADERNOS DE LOS GRUPOS DE TRABAJO / ALA



APRENDIZAJES SITUADOS PROCESOS SOCIOTÉCNICOS Y TRADICIONES DE CONOCIMIENTO EN BRASIL Y ARGENTINA

ANA PADAWER
FABIO MURA
COMPILADORES



Asociación Latinoamericana de Antropología
Associação Latino Americana de Antropologia





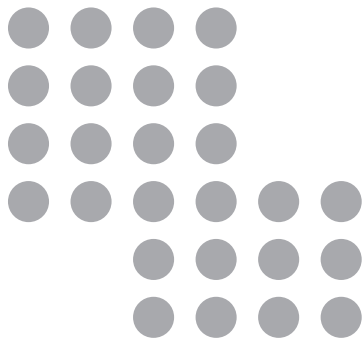


**APRENDIZAJES SITUADOS, PROCESOS SOCIOTÉCNICOS
Y TRADICIONES DE CONOCIMIENTO EN BRASIL Y ARGENTINA**



APRENDIZAJES SITUADOS PROCESOS SOCIOTÉCNICOS Y TRADICIONES DE CONOCIMIENTO EN BRASIL Y ARGENTINA

ANA PDAWER
FABIO MURA
COMPILADORES



Ana Padawer y Fabio Mura (Compiladores)

Aprendizajes situados, procesos sociotécnicos y tradiciones de conocimiento
en Brasil y Argentina

1ra. Edición en español. Asociación Latinoamericana de Antropología, 2024
138 p.

ISBN (Obra completa): 978-9915-9544-3-1

ISBN (Volumen): 978-9915-9544-4-8

Hecho el depósito legal que marca el Decreto 460 de 1995

Catalogación en la fuente – Asociación Latinoamericana de Antropología

© Asociación Latinoamericana de Antropología, 2024

1era Edición, 2024

Edición digital

Asociación Latinoamericana de Antropología

Fotografía de portada y portadilla: © María Lucila Rodríguez Celín

Diagramación: José Gregorio Vásquez C.

Corrección final: Asociación Latinoamericana de Antropología

Diseño de carátula: José Gregorio Vásquez C.

Copy Left: los contenidos de este libro pueden ser reproducidos en todo o en parte, siempre y cuando se cite la fuente y se haga con fines académicos y no comerciales.

Edición digital 2024

Elecciones controvertidas. Cuando los objetos exceden su apariencia

FABIO MURA¹
MYRIAM FERNANDA PERRET²
DARLLAN NEVES DA ROCHA³
ANA EMILIA CAO⁴

En el presente artículo se pretende enfocar los procesos de producción artesanal, yendo más allá de la mera relación entre los gestos técnicos y los materiales utilizados. La intención es entender cómo se realizan las elecciones técnicas y cómo se insertan en contextos que merecen toda la atención porque de sus características depende justamente el modo, el por qué y el tipo de objeto a producir. De esta manera, dependiendo del destino de uso y del destinatario del producto de la actividad artesanal, serán seleccionados los materiales y definidas formas y estéticas específicas. En estos procesos sociotécnicos, como se verá, materiales de diferentes procedencias, sean ellos de origen vegetal, animal o mineral, o de origen industrial, como el plástico, son asociados entre sí siguiendo tanto principios técnicos basados en características físicas, químicas y mecánicas, sea por estrategias volcadas a producir estéticas demandadas por gustos locales o, cuando comercializados, buscando atender o desafiar al imaginario del sentido común sobre lo que es entendido como artesanal y tradicional, algo que resulta ser generalmente esencialista y folklorizante, produciendo significativos efectos de poder.

Para desarrollar tal argumentación presentaremos tres contextos etnográficos, en Brasil y Argentina. En el primer ejemplo se tomará en cuenta la producción de muñecos cerámicos en la localidad de Alto do Moura, de la ciudad de Caruaru (PE), en Brasil, mostrando las estrategias de envejecimiento y valorización de las piezas destinadas a la comercialización. En el segundo, se enfocará la producción artesanal de mujeres indígenas del Chaco argentino, centrando la atención en la producción de cerámica con estrategias técnicas que llevan a la elección de antiplásticos diferentes (aserrín y hueso), según el destino de uso y comercialización de las vasijas producidas. También en el contexto chaqueño se considerará la cestería, destacando la asociación del plástico con las fibras de palma y las tensiones que esto produce en el acto de venta. En el tercer ejemplo, se sopesará, por un lado, la producción de trampas para la captura de crustáceos por parte de los Tabajara del estado de Paraíba (Brasil), y por otro la elaboración de artesanía étnica, volcada a mostrar etnicidad o destinada a la comercialización. En ambos los casos, se describirá el papel que juegan las fibras plásticas y las estrategias constructivas adoptadas por estos indígenas.

Después de presentar los ejemplos etnográficos, nos encaminaremos hacia las consideraciones analíticas finales.

1 Universidade Federal da Paraíba.
2 CONICET- Instituto de Investigaciones Geohistóricas.
3 PPGSA - Universidade Federal de Rio de Janeiro.
4 CONICET- Universidad Nacional del Nordeste.

Estética del envejecimiento en la producción artesanal del Alto do Moura

En la comunidad artesanal de Alto do Moura, en el noreste de Brasil (Caruaru/PE), la producción de muñecos de barro iniciada por el Maestro Vitalino (Vitalino Pereira dos Santos) se extendió a través de las técnicas y el estilo figurativo creado por el artista y artesano. La trayectoria del Maestro Vitalino consolidó el campo del Arte Popular en Brasil y, sobre todo, la continuidad del conocimiento de hacer muñecos de barro, a través de sus discípulos contemporáneos y sus descendientes que se encuentran en la quinta generación.

Decenas de familias viven de la producción y comercialización de piezas de barro en Alto do Moura, desarrollando técnicas y estilos diferentes a los figurativos, como el saber hacer de piezas decorativas y utilitarias (Rocha, 2014). Aquí me detendré en el análisis del caso específico de la familia Vitalino y la pintura de muñecos de barro, abordando ambigüedades entre tradición y modernidad en las técnicas, en la producción y en el uso de materiales. Los contextos de estas negociaciones entre artesanos, artistas y agentes externos a la comunidad nos permiten comprender las opciones técnicas sobre si pintar o no las piezas para obtener la autenticidad de la tradición.

Durante la investigación de campo que hemos desarrollado desde 2008, es unánime la referencia al Maestro Vitalino y su forma de hacer muñecas como lo tradicional, principalmente debido a su inserción en el campo artístico brasileño en la década de 1940 como un “artista genuinamente brasileño” (Waldeck, 1999). Sus obras fueron expuestas en la entonces capital brasileña, Rio de Janeiro, por invitación del artista Augusto Rodrigues que dos años después lo invitó a participar en la Exposición de Cerámica Popular de Pernambuco. En este contexto, se debatía la identidad nacional bajo una narrativa de un país mestizo y de diversidad cultural en el que Vitalino fue recibido como artista resultado de ese mestizaje, como ceramista e intérprete de pífano. Su presencia y obras ocasionaron debate en el campo artístico sobre si sus obras eran artesanía o arte, consolidándose como artista, aunque de Arte Popular (Rocha, 2020).

Sus piezas – producidas con barro, leña e instrumentos disponibles en la *caatinga*⁵ - reflejan situaciones y actividades cotidianas de su región. Son celebraciones, rituales, metáforas sociales y situaciones profesionales que son expuestas como obras de arte en los principales centros y galerías dedicadas al arte popular en Brasil y otros países. Entre las características de sus piezas, además de su firma, está el colorido. Aunque muchas de sus piezas están pintadas, muchas están en el “color del barro” que expresa la coloración marrón claro lograda a través de la quema de la pieza. Para ello, se requiere un dominio específico del fuego y del horno, para quemar la pieza de forma homogénea.

Producir piezas en el “color del barro” implica ser un buen *forneiro*⁶, que domina las técnicas de quema controlando el aumento gradual del calor en el horno hecho de ladrillo y barro. De lo contrario, la pieza de barro puede salir del horno con manchas oscuras que indican dónde no fue cocido el barro y por lo tanto donde es más frágil. Debido a este dominio técnico específico, muchos artesanos y artesanas recurren a pintar las piezas, algunos para corregir las manchas de la quema; otros pintan como características de sus propias obras que tienen la pintura como forma de expresión.

En una situación de campo en la Casa-Museo Maestro Vitalino⁷, mientras conversaba con Severino Vitalino, hijo del maestro Vitalino, un guía turístico ingresó al lugar con su grupo de turistas, contó que cierta vez

5 Bioma de transición entre el Bosque Atlántico y el Semiárido del noreste brasileiro.

6 *Forneiro*: término utilizado para designar a las personas con habilidades y conocimientos especializados en la cocción de piezas de barro. A menudo, el *forneiro* también construye hornos para la quema o cocción. No son necesariamente artesanos, alfareros o ceramistas. El “buen *forneiro*” es la persona que sabe quemar la pieza de forma homogénea, sin dejar partes crudas, cuidando que no se rompan durante la cocción, la cual se controla a través de la organización de las piezas en el horno y el control de la temperatura interna durante la quema.

7 Residencia donde Vitalino vivió en los últimos años de vida (1963) con su familia, en 1969 el edificio fue incorporado como patrimonio cultural del municipio de Caruaru (PE) convirtiéndose en un equipamiento turístico para la ciudad y el



Figura 1. Cazador de gato Maracajá. Pieza de Severino Vitalino. Fotografía de Darllan Rocha. Colección del autor. 26 de setembro de 2013

Vitalino estaba pintando sus piezas, cuando Zé Galego llegó a su casa llamándolo, porque un grupo se iba a la Feira de Caruaru. Así que Vitalino se levantó, recogió todas sus piezas, algunas sin pintar, y se apresuró para no perder el transporte. Ese día, se dio cuenta de que las piezas de barro aparente se vendían más que las que estaban pintadas. Desde entonces decidió dejar de pintar todas sus piezas.

Aunque Vitalino también pintaba muchas de sus obras, el “color del barro” se considera el más tradicional. “Para mí también es una tradición que el Maestro Vitalino no pintara todas las piezas, aunque también las llegó a pintar. Así que para mí la tradición está ligada a la familia” (Emanuela Vitalino, artesana, 2013). Esta cita de su nieta Emanuela ilustra la reivindicación de lo tradicional, continuada por las producciones de los hijos de Vitalino: Manuel y Severino. Tras la muerte del maestro, su hijo Manuel asumió la responsabilidad como guardián de la memoria velando por la casa-museo, participando en eventos y divulgaciones dirigidas a la memoria de Vitalino. Sus piezas fueron producidas en “color del barro”, reproduciendo las piezas del padre consolidando la difusión del estilo figurativo sin pintura como forma más tradicional.

Después de su salida de la casa-museo, su hermano menor Severino Vitalino tomó el lugar social, reproduciendo las obras y produciendo nuevos temas, pero siempre siguiendo el estilo figurativo que representa escenas cotidianas. Severino continuó sin pintar sus piezas, él mismo quemaba las piezas, luego pintaba de blanco con un pequeño punto negro solo los ojos de los muñecos. En reuniones en la asociación comunitaria o incluso en entrevistas se referían a él como conservador del estilo tradicional de los muñecos.

En 2019, pocos días antes de su fallecimiento, eligió a su hijo Emanuel Vitalino como guardián de la memoria al pedirle asumir la responsabilidad doméstica y de la casa-museo durante su estancia hospitalaria. Varios hijos producen muñecos de barro en el estilo tradicional, pero su elección se refiere más a aspectos relacionales que al dominio técnico. Años antes, durante el rodaje de una película etnográfica, Emanuel afirma que había aprendido a hacer muñecos de su madre, pero no lo hacía por razones económicas. Así, se había dedicado a la producción del estilo decorativo, las muñecas.

La nueva posición social le hizo recurrir a las técnicas de producción de muñecos que, aun sabiendo cómo se hacían, no practicaba. Comenzó con la producción de piezas clásicas creadas por Vitalino y producidas por su tío y su padre, pero sin dominar la técnica de la quema para lograr la coloración esperada. Algunas

estado de Pernambuco donde exhibe piezas producidas por la familia y otros materiales de diversos artistas que abordan el tema del maestro Vitalino y la comunidad artesanal.

piezas su esposa pintaba en color pastel, cercano al color del barro, y continuó pintando los ojos como lo hacía Severino, legitimándose en la comunidad como conervador de la tradición de muñecos en la familia Vitalino.

La legitimación del “color del barro” como tradicional siempre se activa en relación con los otros estilos producidos en la comunidad. Los utilitarios como ollas, jarras, tazas y otros modelos de uso doméstico, de actividad inmemorial en el lugar, practicado predominantemente por mujeres conocidas como *louceiras* o *loiceiras*.⁸ El próprio Vitalino era hijo de una *loiceira*, a quien le remitía su iniciación con el barro. Las piezas utilitarias son del color del barro u oscurecidas mediante la técnica de quema donde el horno se cierra después de la quema y se necesitan utilizar tipos específicos de leña para lograr el resultado.

Otro estilo es el decorativo, muñecas de varios tamaños y estilos se extienden, a partir de la década de 1980, a raíz de la producción en serie y la alta demanda de intermediarios de bienes en el mercado del arte y la cultura popular. El aumento del turismo cultural en el lugar también intensifica y consolida la producción de muñecas por el valor de las piezas que se venden como *souvenirs*. Las muñecas se pintan y utilizan otro tipo de materiales para adornarlas, como el hierro para hacer pendientes.

Emanuel Vitalino disminuyó la producción de este estilo decorativo y comenzó a dedicarse a la producción de muñecos, con estilo figurativo. Durante mis excursiones, siempre exhibe sus nuevas producciones, habla de las dificultades y de su percepción sobre la complejidad de hacer las piezas de Vitalino. Acompañándolo, mientras organizaba muñecas en cajas por encargo a un intermediario, noté en su estantería unas piezas diferenciadas por ser un tema creado por Vitalino, pintadas, pero con aspecto envejecido. Al preguntar sobre estas piezas, si eran recientes, informó que se trataba de una idea que tuvo a partir del contacto con un artista plástico de otra ciudad, que lo contactó para hacer algunas piezas más parecidas a las de Vitalino. Emanuel se resistió, afirmando la dificultad de hacer piezas idénticas a las suyas, pero después de insistir y enviar las fotos de las piezas originales, aceptó el desafío.

A partir de las imágenes, realizó la primera pieza “Lampião a caballo”, envió una foto por redes sociales, pero no continuaron la negociación debido al valor considerado alto a causa de la dificultad y el tiempo empleado en producir y la desconfianza al pedido de que no firme la pieza. A partir de esta situación, continúa produciendo otras piezas de Vitalino a partir de imágenes disponibles en Internet o fotografías que él mismo realiza en visitas a galerías que exhiben piezas de Vitalino, muchas adquiridas después de su exposición en Río de Janeiro y São Paulo. Estas piezas difieren de todas las demás producidas por Vitalino y sus hijos por la pintura. Después de la quema, su esposa Jucy Vitalino pinta respetando la coloración utilizada por Vitalino y luego cubre con alquitrán, una sustancia vegetal producida a partir del betún. Su aplicación oscurece la pieza dando la impresión de envejecida. Así, la pieza se acerca estéticamente más a los muñecos de Vitalino después de su envejecimiento.

Si vemos una pieza de las de Vitalino en el museo, será una pieza de hace veinte, treinta o unos cincuenta años. Entonces la tinta va a estar tipo envejecida. De ahí la idea de pasar alquitrán, hacer de este modo es por causa de eso. Es para acercarse lo más posible a las demás, incluso en materia de pintura. Cuando miras las piezas de Vitalino le da ese aspecto que es una pieza muy antigua. Y si no fuera a pintar con la pintura de hoy y dejarla como está sin poner el alquitrán se vería como sus piezas pero tiene ese tono más moderno. No iba a llegar cerca de lo que era la pieza de él (Emanuel Vitalino, artista y artesano, 2023)

8 Persona que vende o fabrica vajilla.



Figura 2. Lampião a caballo. A la izquierda, imagen de la obra producida por Vitalino (A); y a la derecha, dos fotografías de la obra producidas por Emanuel (B, C). Plancha elaborada por Emanuel Vitalino. Colección: Emanuel Vitalino. 2023.

La estética del envejecimiento de las piezas no quita el carácter tradicional en las relaciones comerciales, al contrario, valoriza la pieza y conserva cierta autenticidad porque fue producida por el nieto de Vitalino. La aplicación del alquitrán aparece como una alternativa opuesta al aspecto moderno que se produce por el brillo de la pintura a base de agua, siendo la segunda pintura un material nuevo en la búsqueda de legitimar la pieza como más tradicional en comparación con la solo pintada con pintura.

El alquitrán actualmente se utiliza en la producción de algunas muñecas, pero sin la intención de valorizar la pieza como copia de un modelo más antiguo. En este caso, se trata de un modelo más de muñeca que varía la coloración, como otros numerosos modelos decorativos. El uso de alquitrán en las muñecas, no retira la posición tradicional más prestigiosa a la pieza, pues la técnica de producción utilizada es figurativa. Sin embargo, el uso del alquitrán y su estética envejecida valoriza la pieza debido al tiempo y la energía gastados para su producción, mayor que para las piezas en color del barro.

La producción de estas piezas estéticamente envejecidas fue motivada para la comercialización, pero se convirtió en el proyecto personal de Emanuel Vitalino: realizar una exposición. La exposición de estas piezas estéticamente envejecidas en la casa-ateli⁹, despertó el interés de los turistas en comprar estas piezas. Algunas piezas fueron vendidas, otras no se comercializan. Afirma que ninguna reproducción suya es igual a la primera, pero después de la pintura queda muy cerca del original, por lo tanto, con mayor autenticidad.

9 Las residencias en la comunidad siguen un cierto patrón, compuesto por el frente como lugar de exhibición y producción; en el centro de la parcela se ubican las estancias domésticas como dormitorios, salón, baño y cocina; y al fondo, el patio es utilizado como lugar para la pequeña agricultura y cuenta con horno para quemar las piezas.

2. “Tradicional” y “natural” en la artesanía indígena chaqueña

Benedetti (2014), a partir del análisis bibliográfico, postula cambios de enfoque en torno a la problemática artesanal. Distingue abordajes de la artesanía como “objeto” de abordajes de la artesanía como “proceso”. El primero está vinculado al desarrollo de la antropología en Argentina (fines del siglo XIX) y a los estudios folklóricos (alcanzan su auge en los años 60). Acentuó la descripción de tipologías, usos, formas, decoraciones y técnicas, en desmedro de los productores, contextos de producción y cambios (Benedetti 2009, 2014). En cuanto al segundo, la autora lo relaciona con nuevos lineamientos teóricos en la antropología y sociología latinoamericana a partir de los aportes del marxismo (mediados de los 70). Considera relaciones, prácticas e instituciones evitando separar lo simbólico de lo material, en instancias de producción, circulación y consumo.

En la provincia de Chaco, la colonización implicó decisivas transformaciones en las formas de vida de los pueblos indígenas con fuertes repercusiones en la manufactura de tejidos, cestos y vasijas. La campaña militar del Chaco (1884), encabezada por el ministro de guerra y marina Benjamín Victorica, fue crucial para privarlos de los ríos donde pescaban y los lugares donde cazaban y recolectaban, iniciando así un proceso que los convertiría, en “obreros obligados a vender su fuerza de trabajo para subsistir” (Iñigo Carrera 1979, 1998). En este contexto, hacia fines del S XIX y principios S XX, numerosos indígenas comenzaron a ver la producción artesanal en términos de potencialidad mercantil (Gordillo, 2006).



Figura 3. Mapa de la provincia de Chaco dentro de la Región del Gran Chaco. Fuente: adaptado de Naumann (2006).

Los trabajos que se presentan a continuación abordan la alfarería y la cestería realizadas por mujeres de pueblos indígenas de la provincia del Chaco, destinadas principalmente al intercambio mercantil.

2.1 Hueso y aserrín

Desde el año 1968 se reúnen anualmente en la localidad de Quitilipi¹⁰ alrededor de doscientos artesanos y artesanas de pueblos Moqoit, Wichí y Qom¹¹ provenientes de distintas localidades de la provincia del Chaco. El motivo que los convoca es la celebración de la “Feria Artesanal Aborigen Chaqueña” (localmente conocida como “feria de Quitilipi”)¹². La actividad principal, además de la comercialización, es el concurso de artesanías que se desarrolla desde su primera edición.

El concurso perdura los tres días de duración del evento. Los feriantes participan con las mismas producciones que exhiben en sus stands de venta. El jurado se constituye generalmente por cuatro o cinco personas designadas por la comisión organizadora la cual está conformada principalmente por la Asociación Amigos del Museo de Quitilipi (AADMQ) – organizadora principal del evento- y por distintos departamentos dependientes del Instituto de Cultura del Chaco (Departamento de Artesanías y Cultura Popular, Departamento de Patrimonio Cultural y Departamento de Industrias Culturales). Cabe destacar que la participación indígena en el jurado suele ser excepcional. Con el transcurrir de los días el jurado recorre los puestos de los artesanos examinando los objetos¹³. El último día del evento, durante el acto de cierre, se da a conocer al público los resultados del concurso y se informan algunos detalles referidos a la premiación: qué premios se otorgan, a quiénes y qué cantidad de dinero representan.

Los objetos premiados en la feria son adquiridos por la asociación e integran el repertorio del Museo Artesanal René James Sotelo. Cada año se otorgan alrededor de veinte premios -incluyendo también menciones- que se ordenan jerárquica y categóricamente. Las categorías están vinculadas a distintas variables como: rubro artesanal (alfarería, cestería, talla, tejido, luthería, etc.), edad y trayectoria del artesano/a, grupo étnico, tamaño de la pieza, materiales y técnicas; mientras que la jerarquía se refleja en el monto de dinero que representa. Aunque cada edición del concurso presenta variaciones en relación a la cantidad y a las categorías de los premios, existen ciertas categorías que perduran en el tiempo. En relación a la alfarería, a principios de los '70, “alfarería tradicional” y “alfarería moderna” constituían dos categorías diferenciadas. Con el transcurrir de los años estos premios se unificaron bajo el título “Premio René James Sotelo a la Alfarería” (el cual constituye el beneficio económico más alto para este rubro). Si bien estas categorías desaparecieron de la denominación del premio, siguieron operando tácitamente como criterios de valoración. Ejemplo de ello, son las “Bases y condiciones” correspondientes al año 2020 que establecían que este premio “destaca los saberes en el manejo de la técnica tradicional...” ¿A qué alude la noción “tradicional”? ¿a qué saberes hace referencia? ¿Se trata de una forma particular de producción? ¿Se relaciona con los diseños y/o materiales utilizados? ¿“La técnica tradicional” involucra un solo *corpus* de saberes delimitado y homogéneo?

A continuación, nos focalizaremos en un aspecto vinculado a los materiales utilizados en la preparación del barro por su particular incidencia en estas instancias y/o dispositivos de valoración. Observamos que parte del sector artesanal coincide con gestores culturales en asociar la noción tradicional a la utilización de hueso en la preparación del barro, mientras que la utilización de aserrín se asocia a lo “no tradicional” o “no auténtico”. Sin embargo, a diferencia de coleccionistas o consumidores más “especializados”, el común de los compradores y/o turistas que asisten a la feria desconoce las ventajas y desventajas que representa

10 Localidad ubicada en el centro de la provincia del Chaco a una distancia de 145 km de Resistencia, ciudad capital.

11 En las últimas ediciones también se presentó una artesana autoidentificada como shimpi/vilela.

12 El evento se realiza generalmente en el mes de diciembre, con una duración de tres días consecutivos, en el predio Santa Pino Fernández, ubicado en las inmediaciones del Museo artesanal “René James Sotelo” (antigua estación del ferrocarril).

13 Generalmente, realizan una preselección que consiste en retirar determinados objetos de los stands y agruparlos en una sala del museo en donde realizan una evaluación de forma privada.

la elección de cada uno de estos materiales tanto en la instancia de producción como en la de consumo de los objetos.

Las artesanas¹⁴ no compran la arcilla, generalmente la extraen de zonas cercanas a lagunas debido a las características arcillosas de estos suelos. Una vez recogida la tierra, deben “prepararla”, proceso que involucra además de la limpieza, el agregado de elementos antiplásticos¹⁵ que equilibren su composición a fin de obtener una pasta adecuada que no se quiebre al momento de secarse o quemarse.

En la literatura que aborda la alfarería de los pueblos indígenas del Chaco¹⁶ se ha documentado la utilización de diversos elementos utilizados como antiplásticos: carbón, caracolas, chamota, huesos de animales y aserrín. En distintas instancias de nuestro trabajo de campo (2020 en adelante) hemos registrado principalmente la utilización de los dos últimos. El aserrín constituye generalmente un material de descarte para los aserraderos, las artesanas lo obtienen gratuitamente. Mientras que los huesos requieren ser recolectados de los campos donde hay animales de pastoreo (vacas o caballos) o comprados a sus propietarios. A diferencia del aserrín, el hueso requiere ser quemado y molido para ser agregado a la pasta. Se coloca un puñado de este polvo por kilo de arcilla.



Figura 4. Botijo realizado con polvo de hueso (A), tinaja realizada con aserrín (B). Piezas pertenecientes a la colección del Museo Artesanal René James Sotelo.

Tal como se puede apreciar en las imágenes (Figura 4), la elección del antiplástico no se distingue fácilmente a simple vista, es decir no impacta en la apariencia del objeto, mientras que sí impacta en distintos factores del proceso de manufactura; por ello, algunas artesanas trabajan con ambos materiales, optando entre ellos de acuerdo al destino y a la función que tendrán sus piezas. Cabe destacar que la mayoría de las artesanas

14 Se entrevistó a catorce alfareras pertenecientes al pueblo Moqoit, con excepción de una que pertenece al pueblo Qom. La mayoría de estas mujeres obtuvieron premios en ediciones anteriores. Durante las últimas décadas no se ha registrado la participación de alfareras wichí en la feria de Quitilipi, de modo que el premio a la alfarería se dirime únicamente entre alfareras qom y moqoit. No obstante, cabe aclarar que actualmente se han registrado a algunas artesanas wichí que practican la alfarería en la localidad de Misión Nueva Pompeya y El Sauzalito.

15 “Aditamento no plástico que se agrega a la pasta cerámica o que se encuentra naturalmente en la arcilla, y se aplica con la finalidad de restar excesiva plasticidad a la masa, desecando, otorgando resistencia y evitando el agrietamiento. Se pueden identificar una variedad de antiplásticos, entre ellos arena, mica, ceniza, concha finamente triturada, fragmentos de arcilla ya cocida, trocitos de madera y carbón. En el estudio de las pastas cerámicas, la adición de un determinado antiplástico puede ser indicador de asignación cronológica y cultural” (<https://www.tesauroregional.cl/terminos/3222>)

16 Ver Palavecino (1944), Tartaglia (1959), Cerrutti (1966), Martínez Crovetto (1967); Segundo (2016) y Vidal (2017, 2019).

que asiste a la feria ha dejado de producir con hueso inclinándose por la utilización de aserrín; muy pocas trabajan únicamente con polvo de huesos.

Artesanas moqoit de Colonia El Pastoril manifiestan haber dejado de utilizar este material debido a que no pueden pagar el precio económico que solicitan los dueños de los animales; a la vez que algunas artesanas de Colonia Aborigen Chaco se encuentran en una negociación permanente con sus vecinos no artesanos para obtener el permiso de ingreso a sus terrenos para recolectarlos. A la dificultad que representa el acceso al material, se suma la notoria diferencia en relación al tiempo y a la fuerza de trabajo que implica la elección de cada uno de estos materiales. Sumado a lo anterior, también se destacan otras dos cuestiones: por un lado, las ventajas que representa el aserrín a la hora de trasladar grandes cantidades de piezas, debido a que los objetos confeccionados con polvo de huesos son considerablemente más pesados y por ello difíciles de trasladar en transportes públicos o a pie, sobre todo cuando se trata de piezas de grandes dimensiones. Por otro lado, los objetos producidos con aserrín están generalmente orientados a una función principalmente decorativa, debido a que no son aptos para contener líquido, a diferencia de los producidos con hueso. Es por ello, que estos últimos suelen realizarse por encargo.

Consideramos importante destacar que los factores mencionados, los cuales determinan las elecciones que hacen las artesanas sobre los materiales, son en general ampliamente desconocidos y en algunos casos no considerados, por los distintos actores que ejercen o representan la demanda de la producción de estos objetos.

Por último, y posiblemente vinculado a lo anterior, también mencionar que estos factores no se reflejan finalmente en el precio que las artesanas establecen para la venta, es decir, no existe aparentemente una discriminación del precio de venta en función de los materiales utilizados. Tampoco se visibilizan en otras instancias valorativas, como la premiación del concurso en cuestión.

2.2 Plástico y palma

Entre los años 2018 y 2019, se realizaron cinco encuentros presenciales de aproximadamente 3 horas de duración titulados: “¿De qué hablamos cuando hablamos de autenticidad en la artesanía indígenas?” (3 encuentros en 2018) y “Tensiones y desafíos en la comercialización de artesanía indígena chaqueña” (2 encuentros en 2019). Fueron organizados por el Instituto de Cultura de la Provincia de Chaco y quien escribe (en ese momento becaria del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas).

El primer encuentro se realizó en Resistencia, capital de la provincia de Chaco, en agosto de 2018. Participaron miembros de organizaciones no gubernamentales y de agencias estatales con una prolongada trayectoria de trabajo con artesanas y artesanos indígenas de la provincia. Siguiendo a Benedetti (2014), de aquí en más los llamaremos agentes de fomento artesanal. También participaron artesanas del pueblo Qom nucleadas en una asociación civil chaqueña. Se exploró la noción de “autenticidad” a través del análisis de investigaciones vinculadas a la artesanía indígena en Argentina y, en menor medida, en Paraguay, en articulación con el proceso artesanal de Chaco. El segundo encuentro se realizó en septiembre de 2018 en Quitilipi. Se analizaron investigaciones sobre mercantilización de artesanía Mapuche y se reflexionó en torno a las acciones desarrolladas en Chaco. El tercer encuentro se realizó en noviembre de 2018 en Resistencia. Reunió a personas de las mencionadas ONG y agencias estatales y a artesanas de los pueblos Qom, Wichí y Moqoit. Se intercambiaron puntos de vista relativos a participantes del proceso artesanal; modos de circulación de la artesanía; tipos de relaciones que se entablan y tensiones que se generan en el proceso. El cuarto encuentro se realizó en abril de 2019 en Resistencia. Participaron los mencionados agentes de fomento artesanal. Se dividió el proceso artesanal en etapas, atendiendo en especial al aprovisionamiento de materiales e insumos. Se describió el entramado institucional y su accionar en esta instancia del proceso. Se clasificaron relaciones, se distinguieron ejes de tensión y se destacó la relevancia de ciertas emociones experimentadas por los trabajadores vinculados al proceso artesanal y los artesanos. El quinto y último encuentro se llevó a cabo en junio de 2019 en Juan José Castelli, localidad distante a aproximadamente 260

km de Resistencia, asiento de una de las instituciones que trabaja con artesanas desde hace muchos años y de una asociación de artesanas del pueblo Qom. Participaron agentes de fomento artesanal y artesanas de la mencionada agrupación. La conversación se enfocó en la descripción y análisis de elementos que componen las artesanías, en particular los materiales, y su asociación con aquello a lo que se suele llamar “tradicional”. A partir de objetos y experiencias concretas, se exploraron los malos entendidos y tensiones que se dan a lo largo del proceso artesanal y se vislumbraron las instituciones que se relacionan con mayor o menor frecuencia en el intercambio de artesanías.

En esta ocasión se atiende a lo trabajado en el quinto encuentro, en particular, a las conversaciones en torno a canastos hechos con palma y plástico. Lo conversado pone de manifiesto distintos modos de comprender “lo natural” y “lo tradicional”. Se entrelazan estas conversaciones con audiovisuales e imágenes de plataformas online (YouTube, Facebook) de asociaciones de artesanas del pueblo Qom de Chaco.¹⁷



Figura 5. Canastos de palma y plástico. Canastos de palma y plástico en la Bienal de Escultura del Chaco, julio de 2016 (A). Detalle del entrelazamiento o técnica tejido o *qaipaxatta* (B). Fuente: fotografía de Myriam F. Perret y Perret (2018).

Para colorear sus trabajos las artesanas, además de utilizar material vegetal, como la hoja o fibra adherida al cuerpo de la palma o *lagaxadai* (*Trithrinax schizophylla*) y la resina del algarrobo o *mapic* (*Prosopis alba*); utilizan plástico de botellas (de gaseosas, agua saborizada, agua mineral), plástico de bolsas de alimento balanceado para perros, lana industrial y tela de descarte (Perret 2019a, 2019b).

En el encuentro en cuestión una artesana orientó la atención de los presentes hacia dos objetos hechos uno con plástico y otro con palma. Señaló que ambos resultaban del “mismo trabajo”, puntualmente, el entramado era el mismo: *qaipaxatta* o tejido. Vemos esto en la figura 5. A la izquierda observamos canastos de palma y de palma recubierto con plástico ofrecidos en venta en la Bienal de Escultura del Chaco realizada en el mes de julio de 2016.¹⁸ A la derecha vemos una imagen del detalle del entramado en cuestión.

Importó destacar a las artesanas que los canastos de plástico, realizados con el entramado visible en la imagen anterior, no son sólo de plástico. En diversas ocasiones de venta, por ejemplo, en ferias, algunas personas se acercan y manifiestan confusión respecto de la composición de estos canastos. Sospechan que

17 Para proteger a las personas referidas en este documento usamos nombres ficticios. A continuación del nombre se indica entre paréntesis si la persona participó como artesana (a.) o como agente de fomento artesanal (AFA).

18 La Bienal de la Escultura del Chaco es un evento internacional que en sus inicios en 1988 convocó a 35 escultores argentinos y que actualmente atrae a escultores de distintos países (<https://www.bienaldelchaco.org/2022/la-bienal-de-esculturas-el-mundo-mira-al-chaco/>). El evento incluye, además de un espacio de exposición de las obras de los escultores, un espacio de exposición y ventas de artesanías.

no contienen hojas de palma. Sin embargo, con el plástico sólo se reemplazan las cintas exteriores, no las fibras deshilachadas que van al interior de los cordones (Perret y González 2021 y Perret 2018).



Figura 6. Representación de intercambio. Artesana explica a cliente que el cesto que tiene en sus manos está recubierto con plástico.
 Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=7vQXhII_SZM

En el audiovisual titulado “Cultura Qom ‘Artesanías de Palma’” (https://www.youtube.com/watch?v=7vQXhII_SZM) vemos a mujeres de la Asociación N´tetaxanaxaqui de Miraflores, localidad ubicada a aproximadamente 48 km de Juan José Castelli, primeramente, recolectando hojas de palma (*Trithrinax schizophylla*). A continuación, agrupan las hojas y las trasladan al lugar en que serán tratadas. En el minuto 3:02 vemos a dos mujeres deshilachando las hojas. Luego de secarse al sol (minuto 6:21), las fibras deshilachadas se colocan en el interior de los cordones mencionados en el párrafo anterior. En el minuto 5:34 apreciamos en detalle el entramado realizado con técnica *qaipaxatta* o tejido al que llaman “punto abierto”. A partir del minuto 6:27 divisamos el punto de venta de las artesanas y la representación de un intercambio. En el minuto 6:36 vemos a una artesana con un cesto recubierto de plástico que explica (6:40) que al interior de los cordones que forman el entramado se pone palma.

A pesar de la explicación algunas personas “no se convencen”, continúan dudando sobre la composición interior de los cestos. Ante la duda prefieren comprar objetos hechos enteramente con palma. Algunos también sospechan del mismo plástico utilizado para envolver las fibras vegetales. Se pone en duda su proveniencia. El material es asociado con la “basura” que se obtiene de “cualquier lado”, por ejemplo, de una “cuneta”, esto es, una zanja o canal que corre al lado de los caminos y donde se deposita, principalmente, agua de lluvia. Asimismo, algunas personas piensan que el plástico proviene de los recipientes de suero fisiológico encontrados en el hospital.

Al contrario, los materiales plásticos se higienizan y secan antes de ser usados. Esto interesa particularmente a la artesana ya que con las mismas manos prepara el alimento familiar. Asimismo, no da igual cualquier material. Algunas botellas son “duras” y otras “blanditas”. Esta última característica es apreciada. Otra cuestión aludida es que hay que saber manipular el plástico, de lo contrario, puede herir las manos. Notamos esto en lo atinente a la elaboración de las cintas o tiras plásticas con las que se recubre la fibra vegetal. Hay personas que “cortan bien” y personas que “cortan mal”. Para cortar bien hay que posicionar adecuadamente la botella y la vista no puede fallar.

Como en el caso de la fabricación de tiras plásticas, la recolección de hojas involucra cierta *expertice*, por ejemplo, en términos de velocidad. Teniendo en cuenta esto, algunas artesanas optan por comprar las

hojas en vez de ir ellas mismas a recolectar. En el audiovisual titulado “QOM - La Shepi Alpi”¹⁹, publicado el 22 de enero de 2016 en el muro de Facebook del colectivo de artesanas Qom Lashepi Alpi de Juan José Castelli, vemos a mujeres recolectando hojas de palma (*Trithrinax schizophylla*). En el minuto 3:20 vemos a un hombre que explica cuáles son las hojas que se extraen, dice: “[...] este queda [...] por eso le digo, los tiempos hay que manejar [...] y ahí ves, ya está saliendo este, ya viene saliendo el otro mirá”.



Figura 7. Recolección de palma. Un hombre explica cómo recolectar hojas de palma. Fuente: muro de facebook Qom Lashepi Alpi (<https://en-gb.facebook.com/QomLashepiAlpi.QLA/>).

La obtención de las hojas de palma es como una poda (Perret 2019c). Notamos que la persona que busca el material maneja conocimientos relativos al tiempo de regeneración vegetal. También el recurso a la combinación de palabras, manipulación de la planta y orientación de la mirada de la interesada para transmitir esos conocimientos.

En el encuentro algunas artesanas diferenciaron “lo comprado” de “lo gratis”. Respecto de los colores que se eligen para colorear los trabajos, se refirieron a la resina del algarrobo como material “natural”, diferenciándolo así de “lo comprado”. La resina, a diferencia de la anilina, es “natural” porque no hay que “comprar” sino “buscar”.

En contraste con lo planteado en el párrafo anterior, donde “lo natural” es aquello que “hay que buscar”, que no se necesita “comprar” y por lo tanto “es gratis”; un agente de fomento artesanal planteaba que “lo natural” “está en el monte”, más allá de las acciones de la artesana. Es decir, tenemos por un lado “lo natural” como condición relativa al accionar de la persona. Por otro lado, tenemos “lo natural” como algo en sí mismo.

Los AFA en cuestión establecen una equivalencia entre “tradicional” y “natural”. En términos de materiales, se trata de aquello que se encuentra en el monte. En términos de conocimientos, se atiene a “lo que se encuentra en el monte”, “lo que es natural”. No son tradicionales o naturales las anilinas, chapitas, lanitas, plásticos, las hebillas o las cintas de colores. Tampoco los objetos fabricados con dichos materiales como “agregados”, aunque se estén usando “los mismos puntos”, se esté haciendo “el mismo trabajo” y se estén entretejiendo “las mismas formas”. No se trata de lo que la persona hace sino de los materiales en sí mismos.

¹⁹ Disponible <https://www.facebook.com/QomLashepiAlpi.QLA/videos/701913923270850/>



Figura 8. Combinación de materiales. Canastos con manijas de cintas de colores. Fuente: muro de Facebook de Qom Lashepi Alpi (<https://en-gb.facebook.com/QomLashepiAlpi.QLA/>).

Podríamos pensar que la condición de gratis (“es gratis”) para la artesana es como la condición de natural (“es natural”) para los AFA. Sin embargo, veíamos que para la artesana algo “es gratis” porque resulta de un accionar (la búsqueda en vez de la compra), en cambio, para los AFA algo “es natural” porque es intrínsecamente así, esto es, no depende de ningún accionar, se encuentra en ese estado más allá de las acciones humanas. Entonces, si lo gratis es lo natural en términos de accionar, ¿cómo es esta relación para los AFA? Primeramente, para los AFA “lo gratis” no está sólo determinado por la erogación de dinero para adquirir el material. La misma actividad de búsqueda involucra erogación de dinero, por ejemplo, para financiar los traslados, y tiempo. Entonces, “lo natural” no “es gratis”. Por lo tanto, el que “lo natural” se pueda comprar (ya sea mediante la erogación directa de dinero o la erogación de tiempo y dinero para solventar la búsqueda de los materiales) no lo hace menos natural. Y al revés, que sea gratis (por ejemplo, las botellas de plástico resguardadas después del consumo) no vuelve “natural” a lo que se construye con ese material ya que el material no “es natural”, “no es algo que sale de una planta, no sale de la naturaleza”.

De todos modos, los canastos de plástico también se venden, es por esto que se ofrecen en las ferias. A diferencia de los canastos elaborados sólo con palma, los recubiertos con plástico presentan ventajas como ser que pueden limpiarse con un trapito húmedo. Es justamente por este motivo que Camila (a.) los utiliza en su casa como mobiliario, para almacenar papas o cebollas.

Indianidad, etnicidad y artesanía en el Litoral Sur de La Paraíba

El Litoral Sur del Estado Brasileño de Paraíba ha pasado desde la conquista europea por significativas transformaciones sociales, permitiendo la formación de una tradición de conocimiento local centrada en las actividades de grupos domésticos cuyas experiencias sociotécnicas están asociadas a los ambientes de manglares, a los altiplanos costeros y a la vegetación de selva atlántica que caracterizan la región (Mura et al. 2015, Marques 2015, Mura y Barbosa da Silva 2011).

A principios del siglo XVII, la corona portuguesa, organizó esta región como territorios destinados a reunir en aldeas o *aldear* a indígenas que allí estaban localizados, así como a otros que eran capturados durante las guerras de conquista de espacios del interior. Administrados por jesuitas, estos *aldeamentos* tenían como principal objetivo regimentar la mano de obra indígena. Con la expulsión de los ignacianos de las Américas, en la segunda mitad del siglo XVIII, se promueve una secularización de estos espacios, prohibiendo el uso de las lenguas nativas, favoreciendo alianzas matrimoniales entre indígenas, esclavos afrodescendientes y

los llamados “hombres libres pobres”, población de origen europea de bajos ingresos (Mura et al 2015). Tales políticas llevaron a una fragilización de la organización étnica de los grupos indígenas, así es que como consecuencia de la promulgación de la Ley de Tierras de 1850, se deshicieron los *aldeamentos*, los grupos domésticos indígenas primero fueron reconducidos a pequeños lotes, luego, entre fines del siglo XIX y mitad del siglo XX, fueron expulsados inclusive de estos lugares, siendo sometidos a un régimen de trabajo brazal, como campesinos asalariados, en los latifundios que se iban formando en la región (Mura et al 2015, Marques 2015).

En la segunda mitad del XX ese proceso empieza a invertirse. En un primer momento, se desarrolla una lucha campesina, siendo que entre las décadas de 1970 y los años 2000, se crean en el Litoral Sur 22 asentamientos rurales, como efecto de la reforma agraria promovida por el gobierno brasileño y del estado de la Paraíba, permitiendo reforzar la formación de comunidades locales, constituidas por los grupos domésticos emancipados de la dominación oligárquica que había prevalecido por más de un siglo. En un segundo momento, ya en los años 2000, algunas de estas comunidades locales pasan a reivindicar su identidad como afrodescendientes, siendo que varios grupos domésticos distribuidos por varios asentamientos rurales y espacios urbanos buscan invertir un proceso de diáspora que los había acometido, organizándose como una comunidad étnica indígena: los Tabajara (Mura et al. 2015 y Marques 2015).

El reconocimiento por parte del estado brasileño de estos movimientos étnicos, principalmente el indígena, ha tenido significativas implicancias sobre la organización de las comunidades locales, inclusive en el modo de producir objetos artesanales y su destino de uso. Con relación específicamente a los indígenas de la región noreste del país, esto es amplificado por la continua exigencia por parte del estado y del sentido común, de que se remarque una “indianidad”, es decir que presenten rasgos que puedan ser reconocidos desde afuera como siendo “típicamente” étnicos. Como destaca Pacheco de Oliveira (1998), a partir de los años de 1930 en el noreste brasileño, remarcar la “indianidad” es un elemento fundamental para que los indígenas puedan acceder a derechos fundamentales, principalmente a la tierra. Tal marca diacrítica no podría ser hecha en estos casos a través de fenotipos o por medio de una lengua diferenciada, ya que la mayoría de los indígenas del noreste resultaron de “mezclas” y fueron obligados a abandonar sus lenguas nativas. Por lo tanto, la marca diferencial debería proceder de procesos rituales y de estéticas producidas con vestimentas, adornos y un conjunto de objetos artesanales, expresión de una supuesta vida étnicamente diferenciada. La visión estereotipada del indígena como en armonía con la “naturaleza”, lleva así al sentido común a exigir también una supuesta “pureza” de los materiales utilizados para confeccionar los objetos, restringiéndolos a aquellos procedentes de los ambientes locales, de origen vegetal y/o animal.

Ocurre que, las expectativas del sentido común serían rápidamente frustradas con una mirada rápida a las actividades artesanales de los Tabajara, destinadas a la producción de objetos técnicos volcados a desarrollar las tradicionales actividades de pesca, agricultura, caza y recolección. Efectivamente, más allá de un imaginario étnico que en el litoral sur de la Paraíba es relativamente reciente, el modo de adquirir, organizar y transformar materiales por parte de los miembros de los grupos domésticos locales indígenas se inscribe en una tradición de conocimiento local que en sus elecciones técnicas no distingue *a priori* materiales de origen vegetal o animal de otros que hoy en día circulan por su territorio y que son de origen industrial, como aquellos plásticos, de goma, metálicos y vitreos, lo mismo puede decirse sobre el litoral norte del mismo estado en donde se encuentran los indígenas Potiguara, como bien fue descrito por Araújo (2019). Tales elecciones son hechas siguiendo los dictámenes de las experiencias prácticas sobre las propiedades de los materiales y sus posibilidades de unión para dar vida a un objeto, permitiendo que este sea cada vez más eficaz en su propósito de uso.

A modo de ejemplo, presentaremos aquí las características de los covos, nasas para la captura de camarones y pequeños peces en el ambiente de manglar, un objeto técnico de uso secular muy representativo de las actividades pesqueras de los actuales Tabajara, como así también de la mayor parte de los otros pescadores del litoral sur de la Paraíba.



Figura 9. (A, C) Covos construido con fibras vegetales. (B) Construcción del jiqui. Fotografías: Fabio Mura, (A) mayo 2010, (B) marzo 2018 y (C) julio 2023.

El covo es comúnmente construido con fibras vegetales, adquiriendo una forma casi cónica (Figura 9). Su estructura es desarrollada a través del atado o costura de estacas de fibra de la palmera de dendé, colocadas en vertical, utilizando generalmente cordones de algodón o de sisal. El extremo con el diámetro mayor es adonde entran los crustáceos y peces y en esta posición de entrada se coloca el *jiqui* (Figura 9 B), formado también por estacas de dendé, con extremos puntiagudos, cuya función es la de impedir que el animal al entrar en la nasa en búsqueda de la carnada que se coloca en su interior (generalmente mandioca), pueda escaparse, quedando así atrapado en el interior de la trampa.

Los covos son colocados en las *camboas*, entradas formadas por el río en los manglares durante las altas mareas. Ocurre que con las bajas mareas el covo puede apoyarse sobre el fondo del río, produciendo roces con materiales abrasivos, como los sedimentos formados por las conchas bivalves. Tal acción abrasiva unida también al desgaste por descomposición de los materiales utilizados para sujetar las partes rígidas de la nasa, lleva a la necesidad de un constante mantenimiento de las costuras y ataduras, exigiendo por lo tanto del pescador un tiempo específico dedicado a estas tareas complementarias.

La experiencia práctica del pescador, que generalmente (pero no exclusivamente) es también quien construye el covo para su propio uso, sea con los materiales, sea con los lugares en donde se realiza la pesca, lleva justamente a producir abanicos de posibles variaciones en la construcción de dicha trampa.

Una de dichas variaciones está relacionada con la llegada a los espacios geográficos del litoral sur de la Paraíba de materiales plásticos procedentes de producción industrial, hoy en día de fácil acceso. Se trata específicamente de la cinta utilizada para flejar pallets, fabricadas en poliéster (Figura 10), desechadas por los emprendimientos edilicios, muy presentes en la región, caracterizada hoy por una gran expansión inmobiliaria para atender a una creciente demanda turística.

Una vez desechadas, estas cintas dejan de tener su primera función, transformándose en una fuente constante de materia prima, con excelentes propiedades en términos de elasticidad, resistencia a la intemperie, a la corrosión, a la abrasión por atrito. Tales características y el relativamente fácil acceso al material permitieron en los últimos años el uso creciente de poliéster para confeccionar covos. Como ilustrado en la figura 10, la introducción del poliéster favoreció no sólo la sustitución de tejido y ataduras en cordones por este material plástico, sino que también la propia técnica de armado sufrió una variación, con la introducción propiamente de una trama horizontal a la urdiembre, constituida esta por las estacas verticales de dendé. El cambio de material, por lo tanto, no solo garantizó mayor durabilidad al covo, reduciendo tiempos

dedicados a su mantenimiento, sino que acertó también los tiempos de construcción en comparación con aquellos dedicados a confeccionar las nasas hechas solamente con fibras vegetales.



Figura 10. (A) Cinta de poliéster para la construcción de covos. (B, C) Covos construidos con fibras vegetales y de origen industrial. Fotografías: Fabio Mura, (A) junio 2023, (B) marzo 2018 y (C) mayo 2010.

Hay que considerar que no siempre el uso de materiales de origen industrial se revela, según afirman los Tabajara, la opción más eficaz. Por ejemplo, con relación a la confección del *jiqui*, a veces para acelerar su confección se utilizan rejas de alambre (Figura 10 C), cuyos extremos no suelen ser tan eficaces como las estacas puntiagudas, cuando el objetivo es evitar lo más posible el escape de los animales atrapados. En este sentido, mayor facilidad constructiva no siempre corresponde a mayor eficacia técnica respecto del destino de uso del objeto, asimismo los materiales de origen industrial no siempre son los más adecuados para la finalidad técnica deseada. A esto hay que agregar el hecho de que no en todas las regiones es posible conseguir con frecuencia el poliéster, de modo tal que este material no reemplaza totalmente el uso de cordones. Por ejemplo, en el litoral norte es común encontrar en las ferias, a la venta, covos confeccionados completamente con fibras vegetales (Figura 9).

Dirigiendo ahora nuestra mirada hacia las actividades artesanales volcadas a producir vestimentas y adornos corporales para uso ritual, así como objetos destinados a la venta como “artesanía étnica”, llama la atención la estética reproducida basada estrictamente en un imaginario de la “indianidad” que ha condicionado en el tiempo también la formación de un gusto étnico, por lo tanto, de una etnicidad específica. El recurso reciente a un arte plumario, a pinturas corporales, al uso de collares, aros y pulseras, abandonados hace por lo menos siglo y medio, por parte de los grupos domésticos Tabajara, ha permitido utilizar determinadas experiencias previas con materiales de origen heterogéneo, para dar vida a objetos inéditos. De esta forma,

en donde los materiales plásticos y metálicos, como en los covos presentados anteriormente (y en otros objetos destinados a actividades productivas y/o de uso doméstico), adquieren una posición funcional que los pone muchas veces a la vista, como en el caso de la artesanía étnica, la tanza de nylon pasa a desempeñar un importante papel garantizando resistencia y durabilidad en la unión de piezas, pero colocada siempre en segundo plano, detrás o a través de los elementos sujetos, estos últimos siendo obligatoriamente de origen vegetal o animal, como semillas, maderas, plumas de aves, huesos, dientes, etc. (Figura 11 A, B). Hay que considerar también que en la preparación de las tintas utilizadas para las pinturas corporales y para ciertas piezas, la búsqueda constante de pigmentos inclusive sintéticos para garantizar cada vez mayor poder de fijación y durabilidad tanto en la piel como en las maderas, son hoy práctica común en la producción de las mezclas utilizadas (cuyas composiciones suelen mantenerse en secreto) (Souza 2020), pero siempre con la intención de reproducir lo mejor posible las texturas y los matices de las tintas de origen vegetal como las extraídas del *urucú* (rojiza) y del *genipapo* (negra) (Figura 11 A, B, C).



Figura 11. (a) cinta de poliéster para la construcción de covos. (b, c) Covos construidos con fibras vegetales y de origen industrial. Fotografías: Fabio Mura, (a, b, c) febrero 2022.

Consideraciones analíticas sobre los procesos artesanales

Los ejemplos etnográficos que acabamos de presentar suscitan una serie de reflexiones que en este apartado final pretendemos tejer alrededor de la temática de la producción artesanal, considerando para que, como y para quienes se produce.

Como resalta Mura (2011), en los estudios sobre técnica, inclusive en una perspectiva antropológica, las actividades técnicas son generalmente enfocadas resaltando los actos de producción. En este aspecto, las relaciones entre humanos y materiales adquieren sentido como manifestación de habilidades que llevan a la construcción de algo o a su transformación. En su obra, Leroi-Gourhan busca comprender los hechos y tendencias técnicas justamente enfocando las acciones elementares sobre la materia (1988[1943]). Las actividades fabriles y sus transformaciones a lo largo del tiempo y del espacio dependerían fundamentalmente de las elecciones técnicas determinadas por el ejecutor de una determinada actividad de producción. Tales elecciones estarían condicionadas, por un lado, por las características inmanentes a las tendencias técnicas que llevarían a una progresiva mejoría de la eficacia de las acciones sobre la materia, siendo que, por otro, estas dependerían del ambiente técnico y nivel técnico de referencia para que el ejecutor pueda dar vida a su actividad (1992 [1945]). La tecnicidad dependería justamente de estos factores.

Las posiciones clásicas de Leroi-Gourhan alrededor de la tecnicidad, al paso que influenciaron el trabajo de diversos autores contemporáneos, también suscitaron críticas por parte de algunos de ellos. Lemonnier (1993), por ejemplo, considera las posiciones de Leroi-Gourhan como promoviendo, en alguna medida, un determinismo técnico, lo que no consideraría un cierto nivel de arbitrariedad en las elecciones técnicas. Para Lemonnier (1993) las elecciones técnicas deben ser entendidas a partir principalmente de sistemas simbólicos, sistemas estos que resonarían en las actividades prácticas (Lemonnier 2012).

Como fue destacado por Mura (2011), subordinar las elecciones técnicas a abstractos sistemas simbólicos, acaba por substituir un determinismo por otro, a saber, el cultural. Mura también destaca que atribuir a ciertos factores como lo simbólico, lo social, lo político como siendo externos a los procesos técnicos, condicionándolos, imposibilita entender el modo en que estos son, de hecho, constitutivos de estos procesos (Mura 2011, 2017, Mura & Padawer 2022). En este sentido, en lugar de considerar una actividad política como condicionante de las acciones humanas y sobre el despliegue de sus habilidades prácticas, pensar la política justamente como técnica, volcada a administrar aquello a producir o adquirir, o a determinar estrategias, sea de producción o de adquisición. Incorporar la técnica política en el juego de las relaciones e interacciones entre humanos y no humanos, significa redefinir el énfasis en los enfoques sobre las actividades técnicas, no sólo relativizando los actos de producción, sino dando significativa relevancia a las técnicas de uso (Mura 2011, 2017; Cambiano 1971). Como ya argumentaba Platón, la técnica política es la técnica de uso por excelencia, volcada a administrar las relaciones entre quienes producen y quienes son los destinatarios para hacer un determinado uso del resultado de estos actos de producción.

Considerando ahora las actividades artesanales, no podemos tener únicamente en cuenta las elecciones técnicas hechas por los artesanos y las artesanas, como derivando únicamente de las propiedades inmanentes de las relaciones entre humanos y materiales en determinados ambientes. Tampoco podemos pensar estas actividades como siendo condicionadas exclusivamente por factores simbólicos, culturales. Es necesario también complejizar el análisis e incorporar, en un campo socio-técnico más amplio, definido en un determinado contexto “*socio-ecologico-territorial*” (Mura 2011, 2019), las relaciones de fuerza entre quienes demandan y quienes fabrican, quienes adquieren los materiales y quienes adquieren los objetos.

Los ejemplos etnográficos presentados en el presente artículo, muestran que, dependiendo de las relaciones de fuerza, se canalizan flujos de materiales y se dibujan estrategias para la confección de una determinada pieza artesanal. Materiales como plástico y fibras vegetales son asociados de formas distintas dependiendo justamente del destino de uso que el objeto tendrá. Dependiendo de si tal pieza tendrá como destino de uso adornar una sala de una casa en un barrio burgués en un contexto urbano, o si la pieza estará destinada a un uso local de familiaridad del propio artesano que lo produjo, tendremos resultados diferentes en la

definición de las propiedades técnicas y estéticas que el objeto necesita tener. Los casos etnográficos aquí analizados nos permiten afirmar que no siempre es pertinente distinguir, como lo hacía Leroi-Gourhan (1971), entre una estética funcional y otra figurativa, asociando a la primera las características formales que volverían al objeto eficaz en desempeñar una determinada tarea, y a la segunda, un papel secundario, de carácter apenas decorativo, muchas veces considerado como negativo. El autor francés, utilizando como ejemplos armas blancas y vehículos automotores, argumentaba que muchas veces la eficacia de un puñal podía ser limitada por un detalle decorativo de su lámina o mango, siendo que los coches pueden perder propiedades aerodinámicas, por la modificación estética de la carrocería, punto de vista en cierta medida también compartido por Simondon (2007). En ambos los casos, Leroi-Gourhan, considera como objetivo principal de un puñal y de un coche, perforar y andar respectivamente. Por otro lado, el autor admite que, en algunos casos la decoración, por ejemplo, del mango de un alfanje, puede participar activamente en una batalla suscitando miedo en el enemigo y, por lo tanto, pudiendo condicionar el éxito de la lucha. Se trataría aquí de una función complementaria a la estética funcional y no tanto una mera estética figurativa. Pero los ejemplos que presentamos en este artículo van más allá de una complementariedad, permitiéndonos pensar en el acto de adornar, en la propia estética figurativa como siendo en muchos casos ella misma la estética funcional.

Otro aspecto importante que los ejemplos destacan son los efectos de las relaciones de poder en la definición tanto de la demanda por una determinada pieza artesanal como en la búsqueda de estrategias apropiadas para su producción y eventual comercialización. En la alfarería chaqueña, utilizar aserrín en lugar de hueso, como vimos, vuelve la pieza producida poco apropiada para contener líquidos, pero si su destino de uso en la comercialización es la decoración, esta elección técnica resulta ser válida y más económica. Hay que tener en cuenta también que el antiplástico no es visible, de modo tal que no altera la estética del objeto cuando comparado al que utiliza hueso. Una estrategia semejante la encontramos en la producción de muñecos de cerámica entre los artesanos de Alto de Moura, en donde el uso de alquitrán para dar el efecto envejecido y al mismo tiempo esconder imperfecciones, muestra la intención de valorizar la estética de la pieza cuya finalidad es su comercialización. Finalmente tenemos el caso de la artesanía étnica de los Tabajara en donde los materiales plásticos son fundamentales pero son disimulados por medio de fibras vegetales y animales, estas sí destacadas sea para marcar etnicidad, sea para valorizar la pieza cuando destinada a la venta.

En todos estos casos que tienen como principal destinatario de uso sujetos externos a las realidades locales, se evidencia el significativo poder ejercido en la definición de los procesos sociotécnicos por quienes compran y promocionan la producción artesanal reproduciendo una perspectiva esencialista-folklorizante, a través de estereotipos de lo que se piensa debería caracterizar productos de “cultura popular” e “indígena”. La asociación de las producciones artesanales con una supuesta naturaleza, entendida como compuesta por elementos de origen vegetal, animales y mineral pero no industrial, crea significativas barreras y resistencias a materiales como el plástico que, contrariamente, es muy apreciado por los grupos domésticos locales a los cuales pertenecen los artesanos y las artesanas que consideramos en el presente trabajo. La experiencia con el plástico es guiada a nivel local fundamentalmente por principios técnicos en términos de elasticidad, durabilidad, resistencia, peso e impermeabilidad, que en la artesanía se unen con otros materiales de modo que los objetos técnicos construidos correspondan justamente al mejor provecho que se le puede dar en su uso. Tales opciones llevan a producir una estética peculiar que no incomoda a los artesanos y artesanas e inclusive puede condicionarles el gusto en sentido positivo. El caso presentado de la cestería qom donde se asocia el plástico a la fibra de palma, colocándolo por fuera de las fibras vegetales, es ejemplar. Se intenta proteger con el plástico la propia fibra de palma de la acción de líquidos que podrían provenir de materiales o alimentos a ser contenidos por el objeto producido. Se recurre al plástico, por tanto, buscando ampliar el abanico de posibilidades del objeto técnico, esto es, almacenar y transportar cosas. Pero es justamente el hecho de que esta elección técnica sea la de no esconder o disimular el plástico, como ocurre entre los Tabajara, que representa un desafío al sentido común que tiende a rechazar tal opción inclusive estigmatizando el proceso artesanal. Se pasa a considerar el plástico como procedente de desechos, asociado a algo sucio, sin tener en cuenta, como mínimo, el modo en que en la tradición de conocimiento local se relacionan los materiales, inclusive con aquellos de origen industrial. Incluso, a nivel

local, el plástico muy presente en el cotidiano, siendo de fácil acceso y gratis, pasa a ser considerado por las productoras qom como “natural”, mientras que la palma, por exigir la mano de obra especializada de intermediarios que requieren compensación monetaria, acaba por ser “menos natural” que el plástico, en donde lo natural es entendido en relación al accionar humano (buscar o comprar) y no como el fruto de lo que no sería de origen industrial. En pocas palabras, en las experiencias prácticas de las artesanas qom la dicotomía natural/artificial no tiene ningún sentido técnico, algo que desafía claramente el imaginario sobre sus producciones como fue destacado en el presente artículo.

Finalizando, destacamos que las relaciones de poder y el imaginario del sentido común no pueden ser considerados como externos a los procesos técnicos artesanales, siendo en cambio constitutivos de estos. De hecho, los artesanos y las artesanas fundan sus elecciones técnicas teniendo en cuenta una multiplicidad de factores y no sólo aquellos asociados a los gestos necesarios para fabricar algo. Tales factores implican posibilidades de acceso y disponibilidad de materiales; destinos y usos que tendrán sus trabajos; potenciales ingresos económicos; esfuerzo físico; cantidad de tiempo involucrado en el hacer y erogación monetaria. Todos estos factores permiten la ejecución de cadenas operatorias, haciendo parte de procesos sociotécnicos más amplios, en donde las elecciones técnicas no pueden prescindir de estrategias y tomas de decisión que revelan la naturaleza de las técnicas políticas utilizadas para buscar alcanzar lo más posible los resultados deseados. Muchas veces para alcanzar estos resultados hay que tener en cuenta asimetrías relacionales, puntos de vistas diferentes y los efectos de poder que manifiestan, en donde las prácticas locales muestran vivacidad, creatividad y a veces desafían las lógicas esencialistas del imaginario que se tiene sobre ellas, manifestando significativas controversias.

Bibliografía

- Araújo, Marianna Queiroz de. 2017. *Ecología doméstica e transação de conhecimento entre grupos domésticos potiguara da aldeia Jaraguá de Monte-Mór, PB*. Tesis de maestría. UFPB.
- Asociación N´tetaxanaxaqui. 2023. “Cultura Qom ‘Artesanías de Palma’” [Video] https://www.youtube.com/watch?v=7vQXhII_SZM (20/4/2023)
- Asociación Qomlashepi Alpi. 2023. “QOM - La Shepi Alpi” [Video] <https://www.facebook.com/QomLashepiAlpi.QLA/videos/701913923270850/> (20/4/2023)
- Asociación Qomlashepi Alpi. 2023. QOM Lashepi Alpi. <https://en-gb.facebook.com/QomLashepiAlpi.QLA/> [Facebook] (20/4/2023).
- Benedetti, Cecilia. 2009. “El trabajo de nosotros”: producción artesanal indígena destinada a la comercialización en la comunidad chané de Campo Durán. Tesis de doctorado. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- _____. 2014. *La diversidad como recurso. Producción artesanal chané destinada a la comercialización e identidad*. Buenos Aires: Antropofagia.
- Cambiano, Giuseppe. 1971. *Platone e le tecniche*. Torino: Einaudi.
- Cerrutti, Raúl Oscar. 1966. *Manual de Artesanías Indígenas*. Santa Fe: Ediciones Colmegna.
- Gordillo, Gastón. 2006. *En el Gran Chaco: Antropologías e historias*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Iñigo Carrera, Nicolás. 1979. *La violencia como potencia económica: Chaco 1870-1940. El papel del Estado en un proceso de creación de condiciones para la constitución de un sistema productivo rural*. Buenos Aires: Cuadernos de CICSO.
- _____. 1998. Problema indígena en la Argentina. *Razón y Revolución*, nro. 4.
- Lemonnier, Pierre. 1988 [1943]. *El hombre y la materia (Evolución y técnica I)*. Madrid: Taurus.
- _____. 1992. *Medio y la Técnica (Evolución y técnica I)*. Madrid: Taurus.
- _____. 1993. “Introduction”. In P. Lemonnier (Editor) *Technological Choices. Transformation in material cultures since the Neolithic*. London and New York: Routledge.
- _____. 2012. *Mundane Objects: Materiality and non-verbal communication*. Walnut creek, California: Left coast Press.
- Leroi-Gourhan, André. 1971. *El gesto y la palabra*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca, Universidad Central de Venezuela.

- Marques, Amanda C. N. 2015. Fronteira étnica: Tabajara e comunidades negras no processo de territorialização do Litoral Sul paraibano. Tesis de doctorado, PPGG UFSE.
- Martínez Crovetto, Raúl. 1967. Contribución al estudio de la cerámica actual de los indios Mocovíes del Chaco (República Argentina). *Etnobiología* N° 1, Universidad Nacional del Nordeste.
- Mura, Fabio e Barbosa da Silva, Alexandra. 2011. “Organização doméstica, tradição de conhecimento e jogos identitários: algumas reflexões sobre os povos ditos tradicionais”. In *Raízes* (UFPB), v. 31, p. 96-117.
- Mura, Fabio y Padawer, Ana. 2022. “Procesos técnicos y tradiciones de conocimiento locales: miradas desde/hacia Brasil y Argentina”. Dossiê: Processos técnicos e tradições de conhecimento locais. *Espaço Ameríndio* (UFRGS), v. 16, n. 3, p. 31-58.
- Mura, Fabio. 2011. “De sujeitos e objetos: um ensaio crítico de Antropologia da técnica e da tecnologia”. In *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 17, n. 36, p. 95-125, jul./dez.
- _____. 2017. “A política como técnica de uso e como ato transformador: algumas reflexões a partir do caso dos Kaiowa de Mato Grosso do Sul”. In Sautchuk, C. *Transformações técnicas*. Brasília: ABA Publicações.
- _____. 2019. *À procura do “bom viver”*: território, tradição de conhecimento e ecologia doméstica entre os Kaiowa. Rio de Janeiro: ABA Publicações.
- Mura, Fabio. Palitot, Estevão M.; Marques, Amanda. C. N. 2015. *Relatório Tabajara: um estudo sobre a ocupação indígena no Litoral Sul da Paraíba*. João Pessoa: Editora da UFPB.
- Naumann, Martín. 2006. *Atlas del Gran Chaco Sudamericano*. Buenos Aires, Sociedad Alemana de Cooperación Técnica.
- Pacheco de Oliveira, João. 1998. “Uma etnologia dos ‘índios misturados’? Situação colonial, territorialização e fluxos culturais”. *Mana*, 4(1). p.47-77.
- Palavecino, Enrique. 1944. Alfarería chaqueña. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, 4: 231-235.
- Perret, Myriam Fernanda. 2018. Mujer y trabajo en la cestería qom de Fortín Lavalle-Chaco-Argentina. *Folia Histórica*.
- _____. 2019b. “Colores recolectados, tejidos y atrapados para vender”; XIII RAM –Reunião de Antropologia do Mercosul; Porto Alegre.
- _____. 2019a. “La artesanía indígena chaqueña y el mercado: los casos Qom y Wichí de Fortín Lavalle y El Sauzalito”. Tesis de doctorado. Programa de Postgrado en Antropología Social. Universidad Nacional de Misiones.
- _____. 2019c. Compasión y recolección: trama vital en la artesanía qom (Chaco, Argentina). *Simbiótica*, vol.6, n.1: 191-217.
- Perret, Myriam Fernanda y González, Graciela. 2021. “Tejer al pensar, pensar al tejer. El caso de los talleres de tejido-pensamiento en Resistencia, Chaco”. XL Encuentro de Geohistoria Regional.
- Rocha, Darllan Neves da. 2014. *A arte é para todos: patrimônio cultural, tradição de conhecimento, processos sociotécnicos e organização social do trabalho entre os artesãos do Alto Moura (Caruaru-PE)*. Dissertação de mestrado em Antropologia. Programa de Pós-Graduação em Antropologia. Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa.
- _____. 2020. *Mestres do Barro: patrimônio, turismo cultural e o kitsch no Alto do Moura*. 1ª ed. Salvador, Editora Segundo Selo.
- Segundo, Vicencio. 2016. *Historias de las Vasijas. Testimonio Oral de Vicencio Segundo*. Fontana: Colección Historias y relatos de los abuelos tobas. Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología, Gobierno del Chaco.
- Simondon, Gilbert. 2007. *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Souza, Juscelino Silva de. 2020. *Tabajara andou na mata: Um estudo sobre o papel dos processos técnicos no fortalecimento da identidade indígena no Litoral Sul da Paraíba*. Tesis de grado. UFPB.
- Tartaglia, Amparo. 1959. Cerámica de los actuales mocovíes. *Revista del Instituto de Antropología*. Tomo I. Universidad Nacional del Litoral, Facultad de Filosofía y Letras
- Vidal, Aixa. 2017. Territorios ancestrales y alfarería ausente. La cerámica del pueblo qom (Gran Chaco, Argentina). *Complutum*, 28(2): 359-377.

- _____. 2020. Del botijo a la lechuza. La cerámica qom en el último siglo. *Arqueología*, 26(1): 127-147.
- Waldeck, Guacira. 1999. Exibindo o Povo: Invenção ou documento? *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Arte e Cultura Popular*, nº 28. IPHAN: 83-99.