

# Notas sobre los criterios estéticos de algunos artefactos pilagás

*Notes on the Aesthetic Criteria of Some Pilagás Artifacts*

Natalia Reboledo Ruiz Diaz\*

Palabras clave:  
Pilagás  
Artefactos  
Etnografía de la cultura material

Resumen: En este artículo procuramos estudiar la apreciación estética de las producciones materiales pilagás que identificamos como “artefactos”. El análisis se desarrolla, principalmente, a partir de la revisión de algunos textos de carácter etnográfico producidos en diferentes momentos históricos. De esta manera, queremos sentar los precedentes de lo que se ha estudiado respecto de ciertos artefactos pilagás. A su vez, cotejamos dicha información con lo recabado en el terreno mediante el trabajo de campo etnográfico, instancia en la que surgieron los interrogantes que motivaron esta investigación. Entendemos, de esta forma, que en las muñecas, las bolsas, los tejidos, las vasijas y las artesanías de los pilagás subyacen intenciones propias de la acción social que parecen haber cambiado con el tiempo, principalmente con la ocupación colonizadora del Chaco.

Keywords:  
Pilagá  
Artifacts  
Ethnography of material culture

Abstract: In this article we try to study the aesthetic appreciation of Pilagás material productions that we identify as "artifacts". The analysis is developed, mainly, from the review of some ethnographic texts produced in different historical moments. In this way, we want to establish the precedents of what has been studied about some Pilagá artifacts. In turn, we compare this information with new data collected through ethnographic fieldwork, an instance in which the questions that motivated this research arose. Therefore, we understand that behind the dolls, bags, fabrics, vessels and handicrafts of the Pilagás underlie intentions of social action that seem to have changed over time, mainly with the occupation and colonization of the Chaco.

Recebido em 25 de junho de 2022. Aprovado em 21 de julho de 2022.

## Introducción

Este trabajo parte de una revisión bibliográfica de textos que abordan antropológicamente los criterios estéticos<sup>1</sup> de las producciones materiales pilagás, atendiendo a la vez a nuestras propias observaciones correspondientes al trabajo de campo realizado en los poblados de La Bomba, *Oñedié* y Campo del Cielo, ubicados en el departamento Patíño de la provincia de Formosa (Argentina), zona en la que residen actualmente la

mayoría de estos grupos. El idioma que hablan los pilagás forma parte de la familia lingüística guaycurú y está emparentado con la lengua de otros indígenas de la región, entre ellos, los tobas y los mocovíes. Los registros oficiales<sup>2</sup> señalan que en el 2010 la población pilagá constaba de 5137 personas y que en el país hay inscriptas veinticinco comunidades con personería jurídica (INDEC, 2012).

Antes del largo proceso de colonización del espacio chaqueño, los pilagás llevaban una forma de vida nómada a lo largo del río Pilcomayo. Su

\* Licenciada en Ciencias Antropológicas (Universidad de Buenos Aires). Becaria de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires (UCA) e integrante del Instituto de Investigaciones de la Facultad de Ciencias Sociales (IICS/UCA-CONICET). E-mail: nataliareboledo@gmail.com.

dispersión territorial limitaba en el Noroeste con Bajo Hondo, en el Sudeste con Fortín Yuncá, en el Norte con el Pilcomayo banda sur y, en el Sur, con el río Salado (DELL' ARCIPRETE, 1990/1, p. 61). Este espacio era ocupado de manera alternada; es decir, que estos grupos se asentaban temporalmente en distintos sitios teniendo en cuenta la distribución de los recursos para su subsistencia (ARENAS, 2003, p. 60). Así, su desplazamiento variaba según la época del año, dependiendo de la cambiante disponibilidad de los alimentos. A partir de las variaciones estacionales, se configuraba de esta forma el ciclo anual de estos grupos, el cual les permitía prepararse para afrontar cada periodo del año mediante diversas actividades de subsistencia y así, en cierto modo, asegurarse el abastecimiento de alimento. Las más notables de dichas actividades eran la caza, la pesca, la recolección y el resto de las tareas que se llevaban a cabo en el monte a fin de obtener recursos.

El complejo proceso de ocupación del Chaco por parte del frente colonizador, personificado en el Estado, el ejército, el ferrocarril, los enclaves de trabajo y los establecimientos religiosos, afectó profundamente la forma de vida itinerante de los grupos chaqueños y limitó sensiblemente sus prácticas de subsistencia. Entre los pilagás, actualmente la caza es eventual y la agricultura no pareciera ser una forma de sustento fundamental, ya que es practicada de manera ocasional e incipiente dentro de la unidad doméstica.

Las maneras en que estos grupos obtienen su sustento en la actualidad, por tanto, son variadas. Entre sus fuentes de ingreso se encuentran los trabajos temporarios que realizan principalmente los hombres de las comunidades, ya sea como cosecheros o hacheros<sup>3</sup>, así como también la asistencia social recibida por parte del Estado. Sin embargo, durante el trabajo de campo se destacó de manera recurrente una actividad que parece ser fundamental para el sustento hogareño: la elaboración de determinados objetos para su comercialización, conocidos como “artesanías”. Las mujeres son las que más se dedican a estas producciones materiales, basadas principalmente en la cestería y los tejidos, mientras que los varones se encargan por su parte de confeccionar objetos de madera. Podemos afirmar que, de la mano de la

cestería, las mujeres practican una de las actividades más lucrativas de las comunidades y contribuyen de manera fundamental con el sustento del hogar<sup>4</sup>, situación que resultó evidente en nuestro trabajo en la comunidad Campo del Cielo. No obstante, según lo expresado por mis interlocutores, pareciera que el proceso de comercialización de estas producciones artesanales encuentra obstáculos, principalmente vinculados con la falta de medios de transporte para su distribución masiva en lugares urbanos lejanos a la comunidad, como por ejemplo Buenos Aires.

A partir de las observaciones en el campo sobre la tarea artesanal de los pilagás surgieron algunos interrogantes iniciales vinculados a su relevancia en la cotidianeidad indígena y el trancado camino de la comercialización masiva. ¿Qué dinámicas sociales intervienen en esta actividad? ¿Cómo incide su protagonismo en las relaciones de género? ¿Qué variables dificultan la venta a gran escala? Poco a poco, la pregunta se orientó hacia la naturaleza de los objetos comercializados: ¿en qué momento y cómo comenzaron a producirse y a circular como artesanías? ¿Cómo se confeccionaban antes de ser insertados en un mercado en el que prevalecen los compradores externos a la comunidad? Y por otra parte, ¿cuáles eran los criterios estéticos que subyacían a su elaboración? ¿Acaso estos criterios cambiaron cuando los objetos pasaron a producirse para su venta? Indagar sobre un posible cambio en las valoraciones sobre la estética propia de estos objetos permite extender el análisis a aquellos otros artefactos cuya elaboración carecía de fines comerciales, tales como las muñecas de arcilla, las bolsas de cuerda, las vasijas y los tejidos. En este trabajo, por tanto, procuraremos estudiar estos materiales pilagás a partir de una revisión bibliográfica, pero antes es preciso realizar algunos comentarios sobre el modo de pensar estas producciones, atendiendo a una mirada antropológica.

## El arte en el análisis antropológico

“Artesanías”, “producciones artísticas”, “objetos de arte” o “mercancías” son términos que no parecen abarcar a todos los objetos pilagás que aquí pretendemos abordar. La búsqueda de una

expresión adecuada lleva a preguntarnos sobre algunas expresiones claves que circundan este tema, como la de “arte”, que al parecer presenta su complejidad al pretender encajar en el análisis antropológico, principalmente porque se trata de un concepto etnocéntrico<sup>5</sup>. ¿De qué noción de “arte” partimos para realizar este análisis teniendo en cuenta que aludimos a creaciones materiales de grupos indígenas? ¿Podemos pensar al “arte” como un ámbito concreto y separado de otras dimensiones de la vida social? Cuando hablamos de “artesanías”, ¿hablamos de arte? Rodrigo Montani, quien ha estudiado en profundidad las producciones materiales de los wichís y sus implicancias simbólicas (2008, 2018, 2017), sugiere pensar en una teoría antropológica del artefacto (2016) y para ello reflexiona sobre los conceptos de “arte” y “cultura” y su aplicabilidad en el análisis de la vida social, especialmente de la de grupos indígenas. Montani advierte: “al hablar del arte desde una perspectiva antropológica se corre el riesgo de hablar de manera o bien etnocéntrica o bien reduccionista o bien herética, y cualquiera de las tres alternativas genera dificultades” (MONTANI, 2016, p. 14). La discusión de las implicancias de utilizar la noción de “arte” en el estudio de la vida social tiene larga data. Nos limitaremos, aquí, a abordar algunas líneas de este debate que pueden ser enriquecedoras para nuestro análisis.

A fines del siglo XX, Alfred Gell abogó por la necesidad de una teoría antropológica del arte en la que aseguraba que “las ‘situaciones artísticas’ se definen como aquellas en las que el ‘índice’ material – la ‘cosa’ visible y física – suscita una operación”, que él mismo identificó como “la abducción de la agencia” (GELL, 2016, p. 44). Es decir, para este autor las cosas debían pensarse como “el resultado o instrumentos de la agencia social” (p. 47), utilizando una noción weberiana de “agencia social” que se entiende como la capacidad de actuar con una intención (o varias) teniendo en cuenta a un otro (MONTANI, 2016, p. 24). Siguiendo a Gell, ese otro puede no ser “humano”, ya que las cosas en sí mismas tienen la facultad de ejercer la agencia social (GELL, 2016, p. 49). Según el autor, tanto los seres humanos como las cosas (e incluso los animales) son agentes sociales que tienen la “capacidad de provocar que ocurran cosas a su alrededor” (p. 51); o, en otras

palabras, pueden abrigar intenciones que se orientan a “otro” que él llama “paciente”.

Otros autores disienten con este enfoque. Más recientemente, para el estudio de la agencia material en el caso amazónico, Carlos Fausto, siguiendo a Bruno Latour, apuesta a distinguir la agencia de la intención, quitándole así el carácter intencional a la agencia de las cosas (FAUSTO, 2020, p. 11). Para él, la agencia de un artefacto ritual sólo indica que tiene un efecto en su vecindad, pero esto no necesariamente implica que tenga una intención o que sea una fuente de la acción (p. 12). A su vez, Fausto afirma que el agente y el paciente de Gell son posiciones relacionales y cambiantes, no atributos esenciales de personas y cosas (2020, p. 11).

Por su parte, Montani (2016, p. 24) sostiene que en la teoría de Gell un artefacto es “artístico” cuando participa de una “situación artística”; es decir, de una situación en la que el artefacto hace posible la “abducción de agencia”. Sin embargo, de alguna manera, si se sigue este criterio cualquier artefacto podría ser un índice en base al cual se le concedería agencia a un actor social. En este sentido, Montani señala que si seguimos el enfoque gelliano todos los artefactos serían “artísticos”, por lo que la teoría de Gell más que una teoría del arte y la agencia sería una teoría del artefacto (MONTANI, 2016, p. 24). Montani define a los “artefactos” como “cristalizaciones” u “objetivaciones extrasomáticas de la acción social en la materia”, las cuales poseen intenciones orientadas hacia un otro y cumplen una función, por lo que cada uno de ellos “contiene eficacia, y posee un valor, significados y simbolismos asociados” (MONTANI, 2016 p. 19).

Siguiendo el postulado de Rodrigo Montani, en este trabajo queremos pensar las muñecas, las bolsas, las vasijas, los tejidos y las artesanías pilagás como “artefactos” para analizar si estos objetos, entre los pilagás, pueden ser considerados materialidades de la acción que detentan intenciones sociales. A su vez, si este fuera el caso, nos proponemos reflexionar sobre los posibles cambios a lo largo del tiempo de dichas intenciones, particularmente cuando los artefactos comienzan a circular en un mercado como artesanías. Esto quiere decir que no concebiremos al arte como apartado de la vida utilitaria, sino como un aspecto más que acompaña la elaboración de

elementos materiales de vida práctica como los mencionados (BIRÓ DE STERN, 1936, p. 135).

En este sentido, mediante el examen de algunos textos de índole etnográfica, el análisis se propone revisar los artefactos producidos por los pilagás en diferentes momentos históricos, las diversas valoraciones estéticas de estas producciones, y las dinámicas que subyacen su comercialización como “artesanías”.

### Artefactos ‘pensados’ para ‘pensar’

Nuestra revisión bibliográfica comienza con los cuadernos del misionero escocés John Arnott. En 1935 se inauguró Misión Pilagá, el único establecimiento anglicano instalado entre los pilagás, que era dirigido por el propio Arnott. El religioso anglicano se dedicó a registrar la vida social de los tobas, los wichís y los pilagás y sus observaciones adquieren un carácter etnográfico que denotan una mirada marcadamente antropológica (CÓRDOBA, 2020). Para la década del 1940, Arnott (1939) documentó algunos aspectos estéticos de artefactos de los tobas-pilagás<sup>6</sup> con los que había convivido. Sus observaciones sobre este tema nos permiten pensar en clave histórica los criterios estéticos de los pilagás que luego pudieron haber persistido o cambiado en los artefactos producidos para el comercio.

Arnott apuntaba a describir y analizar la estética en las muñecas de arcilla y de cera, las bolsas de cuerda, los tejidos y las vasijas. El anglicano aseguraba que la elaboración de estos objetos no respondía únicamente a fines prácticos, sino que también atendían al “placer en crear y contemplar la belleza” que tenían los creadores y usuarios indígenas. En el proceso de producción, ellos atendían a su “propio gusto”; es decir, respetaban cánones estéticos “de acuerdo a sus propios tipos”, los cuales variaban “según los diferentes grupos y distintos períodos” (ARNOTT, 1939, p. 128). Así, vemos cómo Arnott ya reconocía el dinamismo de las percepciones estéticas, las cuales pueden ir cambiando a lo largo del tiempo. Esto nos invita a su vez a reflexionar sobre la posible incidencia de los procesos históricos vinculados a la ocupación del

espacio chaqueño en sus criterios estéticos, lo que retomaremos más adelante.

Las muñecas<sup>7</sup> simbolizan al concepto de mujer, aseguraba Arnott, porque en ellas los artistas expresaban “una imagen mental en arcilla, y no sus sensaciones visuales”, ya que sabían “como nosotros” que en realidad la muñeca no era “igual a una mujer” (ARNOTT, 1939, p. 122). Es decir, pareciera que en estas muñecas no se buscaba que estéticamente sean similares al aspecto físico de las mujeres, sino que más bien se pretendía resaltar determinados rasgos que socialmente se consideraban virtuosos u honorables. Por eso el escocés, con gran perspicacia, anticipaba: “Únicamente las costumbres tobas pueden ayudarnos a interpretar estos símbolos” (1939, p. 122).



**Figura 1 – Muñeca femenina en barro crudo, vestida con un paño.**

Fuente: Colección A. Métraux, Museo del muelle Branly - Jacques Chirac, París.



**Figura 2 – Muñeca de 1897.**

Fuente: Colección C. Lindman, Carlotta, Museos Nacionales de la Cultura del Mundo, Gotemburgo.

De esta forma, notaba que algunas muñecas tenían unas perforaciones auriculares, dos discos de concha que podrían visualizarse como ojos humanos (figuras 1 y 2). Sin embargo, Arnott advertía que se trataba de tapaorejas, accesorios que utilizaban las mujeres pilagás pero que se encontraban en desuso, y ya en aquel entonces sólo las ancianas las poseían. Los taponos de las orejas eran unos de esos rasgos resaltados porque denotaban “valentía o nobleza”, atributos que los indígenas admiraban “en su clase” (ARNOTT, 1939, p. 126)<sup>8</sup>. Por tanto, el hecho de que esos taponos se encontraran en las muñecas parecía representar el ideario de mujer toba según el escultor que las elaboraba. Lo mismo observaba Arnott en la exaltación de los pechos en las muñecas chulupis, los cuales parecían simbolizar la fertilidad y las “cualidades” que se deseaban en “toda mujer aceptable” (ARNOTT, 1939, p. 126). Siguiendo al anglicano, parecía no haber un interés concreto por mantener un equilibrio entre las proporciones de las partes corporales:

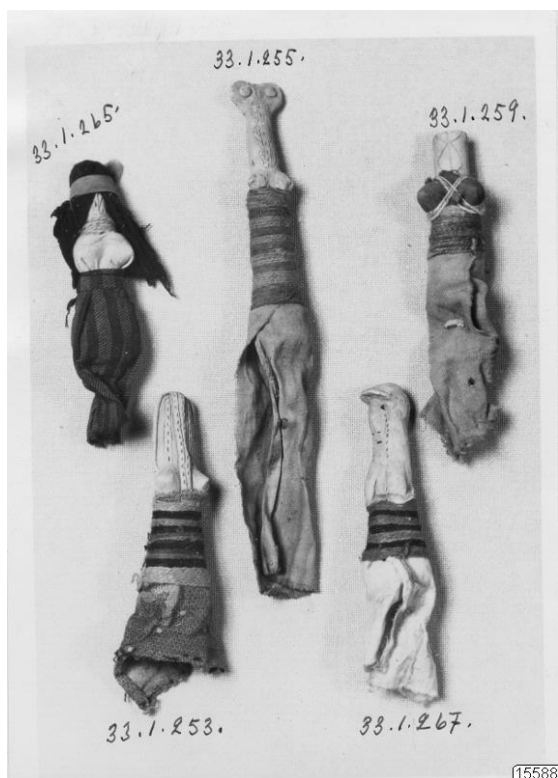
Para ellos, ciertos miembros del cuerpo denotan ciertas cualidades del total, convirtiéndose esos miembros en simbólicos en muchos casos y, lo más a menudo, exagerados en su reproducción. Las otras partes del cuerpo son simplificadas, u omitidas, aún mismo, como ocurre con el cuello, las piernas y los brazos (ARNOTT, 1939, p. 125).

Esto puede observarse en las muñecas de las figuras 3 y 4, en las que los pechos y los taponos de orejas de las mujeres se destacan por encima de cualquier otro rasgo corporal. Así, podemos observar que en estos artefactos no parece haber una intención de que sean visualmente similares a las mujeres reales, sino que más bien buscaban resaltar aquellos aspectos que socialmente se consideraban importantes en ellas, tales como la fertilidad, la posibilidad de engendrar, la valentía y/o la nobleza. Por esto, Arnott veía en estos artefactos “un aspecto del arte conceptual, no naturalístico” (1939, p.122).



**Figura 3 – Muñecas femeninas en barro crudo.**

Fuente: Colección A. Métraux, Museo del muelle Branly - Jacques Chirac, París.



**Figura 4 – Cinco muñecas de arcilla, 1933.**  
**Colección S. Rydén, recolectada en Sombrero Negro.**  
 Fuente: Carlotta, Museos Nacionales de la Cultura del Mundo, Gotemburgo.

Por otro lado, Ana Biró de Stern, quien durante la primera mitad del siglo XX se dedicó a estudiar el arte en los indígenas chaqueños, sostuvo que los dibujos de los cazadores eran de carácter “naturalista”; o, en otras palabras, que los indígenas querían imitar lo que observaban en el entorno porque tenían “su alma llena de las imágenes de los animales de su ambiente”, lo que se reflejaba “fielmente en su arte” (BIRÓ DE STERN, 1936, p. 136). No obstante, la misma autora también aseguraba que las figuras de los animales no eran representadas de manera completa<sup>9</sup>, sino que se limitaban a aquellas partes que para el dibujante eran más importantes, creando, de esta manera, “abreviaciones estéticas” (p. 140). También observó algo similar cuando estudió la utilización de acuarelas por parte de un indígena (BIRÓ DE STERN, 1944, p. 254) quien, “en vez de empeñarse en aplicar el color natural, se apartó por completo de la realidad, utilizando lo más arbitrariamente los colores, pintando ciervos verdes, pumas azules, etc.”. Sin embargo, Biró de Stern advertía que no debía

pensarse que para el artista era indiferente el color que utilizaría, ya que en más de una oportunidad el indígena comenzaba coloreando con uno, pero luego cambiaba de parecer y volvía a pintar la misma parte con otro color muy distinto al “color natural del objeto”, pero que era más acorde al gusto del artista (BIRÓ DE STERN, 1944a, p. 254). Esto parece concordar con el análisis de las muñecas realizado por Arnott, porque en ellas no se buscaba atender en detalle a todos los rasgos físicos de las mujeres, sino que como hemos visto se pretendía más bien resaltar aquellos que eran socialmente relevantes.

El misionero anglicano sostenía: “los indios del Chaco, verdaderamente, piensan su arte, más que verlo” (ARNOTT, 1939, p. 126). En este sentido, pareciera que en la estética de las muñecas no predominaban criterios que pretendieran reflejar de manera exacta la realidad material de lo observado. Las muñecas no intentaban inspirar a sus observadores desde cierta ‘perfección visual’, sino que más bien apelaban a destacar ciertos aspectos que dentro del grupo eran culturalmente significativos, y tal vez la intención que subyacía a estos artefactos era precisamente la de comunicar y fortalecer valores, significados y representaciones sociales. Por ello, siguiendo la frase de Arnott, pareciera que las muñecas eran ‘pensadas’ para ‘pensar’; es decir, que se ‘pensaban’ tanto en el proceso de elaboración como en su observación, momento en el que sólo podían ser interpretadas conociendo las pertinentes pautas culturales.

Los diseños de otros artefactos parecerían atender más a los aspectos visuales. Arnott describía las bolsas de cuerda que las mujeres confeccionaban para cargar las frutas, las cuales presentaban elaborados dibujos que demostraban un exhaustivo trabajo sobre los diseños, sin importar que estos artefactos tuvieran una vida de corta duración, ya que por su uso con las mismas frutas se humedecían y los arruinaban pronto. En cuanto a la tarea textil, elaboraban tejidos muy finos para ponchos y fajas, que denotaban una dedicación de varias horas de trabajo. Con menor tiempo laboral, podían confeccionar asimismo prendas abrigadas; pero, sin embargo, destinaban gran parte de su tiempo apuntando a sus diseños y a la calidad de los atuendos. Esto pareciera demostrar que las intenciones subyacentes a estos artefactos excedían

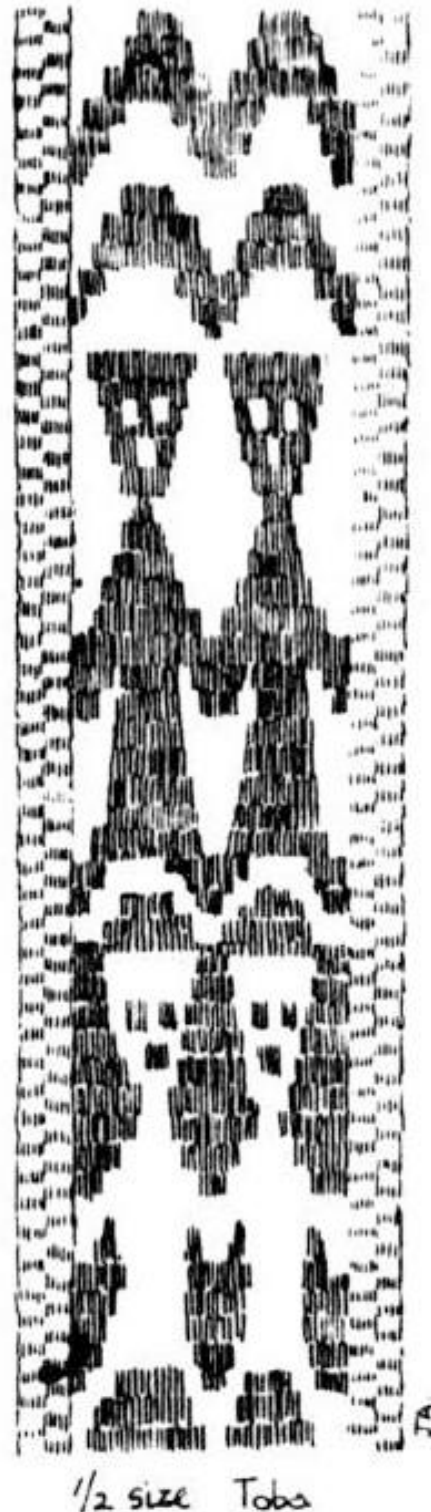
sus meras funciones prácticas. Lo mismo sucedía con las vasijas para agua<sup>10</sup>, que eran pulidas más allá de la impermeabilidad que se necesitaba para contener el líquido respondiendo a determinados criterios estéticos, ya que a los indígenas les otorgaba “cierto placer al contemplarlas” (ARNOTT, 1939, p. 128). Esto también era sostenido por Biró de Stern:

El deseo de poseer un objeto mejor decorado y así suscitar una sensación inmediata de curiosidad, la coquetería, etc. Ejercen fuerzas poderosas en favor de la actividad artística. Juega en esto un papel muy importante el exceso de energías y tiempo. (BIRÓ DE STERN, 1936, p. 135).

Arnott también aseguraba que muchos de los diseños de estos artefactos pilagás se veían restringidos por sus pautas culturales. El autor ejemplificaba esto con las vasijas contenedoras de agua, las cuales eran “fabricadas con una similitud como si fueran todas hechas por un mismo molde” (ARNOTT, 1939, p. 128). Al margen de esto, afirma Arnott, las “expresiones tradicionales” mantienen “un alto grado de individualidad”, de modo que lo que podríamos llamar creatividad era “avalada” dentro de ciertos cánones estéticos tradicionales. Esto sucedía por ejemplo con los tejidos, cuyos modelos demostraban tal originalidad que los mismos parecían “ser ilimitados” (ARNOTT, 1939, p. 128). En este sentido, cabría preguntarse si en los diseños de estos artefactos podían encontrarse intenciones de comunicar valores sociales, tal como sucedía con las muñecas. Si observamos la faja dibujada por Arnott (figura 5), advertimos en ella figuras humanas, pero el autor poco nos dice respecto de su significado.

Otro punto sobre el que podríamos indagar es si el diseño de estos artefactos respondía a “los sentimientos, deseos y orientaciones colectivas” de todo el grupo étnico, o más bien a las “formas peculiares cuya circulación es limitada a una gens o a un clan” (BIRÓ DE STERN, 1936, p.142). Es decir, si detrás de la variedad de diseños en las prendas y las vasijas había intenciones de representar segmentaciones internas dentro del grupo. Otra posibilidad es que, entre estos artefactos pilagás, puedan encontrarse algunos de uso especialmente

personal, que funcionen como sellos o marcas de identidad individualizada<sup>11</sup>.



**Figura 5 – Trozo de faja adornado con figuras humanas.**

Fuente: John Arnott. Arte simbólica y decorativa entre los indios del Chaco. *Revista Geográfica Americana*, 6 (70), 1939.

Arnott aseguraba que, para aquel entonces, la “expresión artística” denotaba una “mayor libertad” del creador en relación con las pautas culturales indígenas, pero también admitía que esta originalidad estaba sujeta “al intento de asegurar la venta de los trabajos a los visitantes de las misiones” (ARNOTT, 1939, p. 128). El autor ya observaba la inserción de los indígenas en el mercado regional formoseño a través de la elaboración de artesanías, y cómo la originalidad o las valoraciones estéticas en las producciones comenzaban a verse por tanto influenciadas por la demanda mercantil. A su vez, esto también nos permite visualizar el papel tanto de las misiones como de los enclaves de trabajo extractivo en los comienzos de la comercialización de determinados artefactos elaborados por los grupos chaqueños. De esta forma, Montani (2018) cree que al menos entre los wichís esta actividad comenzó en los ingenios azucareros, donde los viajeros y los primeros etnógrafos compraban estos artefactos como curiosidades. Además, en las misiones anglicanas, se fomentaba la generación de un mercado artesanal y los oficios orientados a esta actividad, como el de carpintero (MONTANI, 2018, p. 74). Incluso, el misionero anglicano Alfred Leake sostenía que en las misiones se organizaba un departamento que comprendía la construcción de edificios, un taller de carpintería y el empleo de algunas mujeres como sirvientas (LEAKE, 1931, p. 51-52).

Como hemos mencionado, en la actualidad la tarea artesanal adquirió un rol central en la cotidianeidad pilagá. Por lo tanto, cabe preguntarse si, en los criterios estéticos que atraviesan a las artesanías pilagás, persisten algunos de los aspectos e intenciones que originalmente caracterizaban a las muñecas, las vasijas, las bolsas y los tejidos. Principalmente, sería interesante revisar si las artesanías son ‘pensadas’ para ‘pensar’, como pretendía Arnott, o más bien para ser ‘vistas’. En este sentido nos preguntamos: ¿cómo se ‘piensan’ estos artefactos siendo que están destinados a personas externas a la comunidad que no comparten las mismas pautas culturales? ¿Qué sucede con los significados y las representaciones sociales comunicadas? Para responder a estas preguntas, es preciso indagar en las intenciones que subyacen a las creaciones denominadas “artesanías”, ya que parecen

ser distintas a la de los artefactos hasta ahora estudiados. Para ello, retomaremos trabajos publicados en el siglo XXI, los cuales pondremos en diálogo con nuestras propias observaciones de campo.

### Artefactos ‘pensados’... ¿para ‘ver’?

La elaboración de artesanías basadas en la cestería es realizada por las mujeres pilagás de alrededor de 40 años. Los materiales que utilizan para confeccionarlas son obtenidos en excursiones grupales al monte: algunos de ellos son el carandillo (*Trithrinax biflabellata*), la palma (*Copernicia alba*) y la paja brava (*Panicum prionitis*). Con estos materiales las mujeres fabrican varios artefactos, tales como paneras, canastos, porta macetas, posavasos y platos. Hoy las mujeres dedican bastante tiempo a las artesanías, ya que no sólo las elaboran sino que se instruyen para confeccionarlas mediante talleres dictados en sus comunidades y, además, se ocupan de su venta. Estos artefactos no sólo son vendidos en la ciudad<sup>12</sup>, sino que también son distribuidos en Buenos Aires. En este sentido, esta práctica genera un nexo con la ciudad, espacio del cual estos grupos dependen como consecuencia del proceso de ocupación del Chaco mencionado anteriormente.

Marina Matarrese propuso analizar las valoraciones estéticas de los pilagás vinculadas con la producción de artesanías atendiendo a las tensiones, las contradicciones y los sentidos sobre lo estético que se construyeron a partir de las influencias de otros grupos indígenas y de la sociedad envolvente (MATARRESE, 2012, p. 93). Según la autora, las apreciaciones que los pilagás tienen sobre la estética de estos objetos y sobre la habilidad de la artesana que las confecciona se encuentran en tensión, y se superponen con las apreciaciones sobre lo estético que transmiten las políticas gubernamentales y otros actores indigenistas que actúan como intermediarios en la comercialización de estos artefactos.

Las apreciaciones que las artesanas pilagás tienen sobre la estética de sus producciones, y que a su vez inciden en su valía, se basan a su vez en la calidad de la materia prima, en la complejidad de la técnica y en la elaboración de una pieza homogénea (MATARRESE, 2012, p. 105). Se considera a una



producción artesanal “linda” cuando posee algún grado de innovación. El carácter innovador puede encontrarse tanto en el diseño del objeto tanto como en la materia prima utilizada, ya que las artesanas incluso tiñen el material para obtener una diversidad de colores. A su vez, la autora sostiene que estas innovaciones en las artesanías

[...] lejos de ser asumidas como propias o “auténticas”, muchas veces son destacadas en su calidad de “copia” de otra mujer de la comunidad que pudo viajar a una feria y trajo nuevas ideas, de otras artesanas que comercializan sus artesanías en las ciudades cercanas o bien de aquellas con quienes han establecido relaciones sociales de intercambio. (MATARRESE, 2012, p. 104).

Según Matarrese, las artesanas pilagás valoran la habilidad de “copiar” e incluso lo consideran un aspecto creativo. Tampoco entienden como una “pérdida” la inclusión de nuevos diseños u objetos, ni como una “disrupción de la condición étnica”, lo que discrepa de las concepciones de “autenticidad” promovidas a partir de determinadas iniciativas estatales. A su vez, parece que no siempre las apreciaciones estéticas de estas artesanas se corresponden con las de las personas compradoras. Así, por ejemplo, los compradores optan por aquellas producciones realizadas con carandillo de tonalidad clara, aunque este color indica que la producción es más vieja que aquellas con el carandillo de color verdoso (MATARRESE, 2012, p. 105). Por otro lado, las artesanas se oponían a asignarles diferentes precios a las artesanías basándose en estas valoraciones estéticas, pues ello implicaba generar diferencias entre ellas mismas (MATARRESE, 2012, p. 105).

Al mismo tiempo, Matarrese (2013, p. 128) asegura que en torno de la producción artesanal se construyen solidaridades de género y se refuerzan vínculos parentales entre abuelas, madres e hijas. Las mujeres ancianas son quienes mejor conocen el monte y las técnicas de recolección y de trenzado del carandillo. En la medida en que estos conocimientos son compartidos con las jóvenes, se van consolidando los vínculos entre las mujeres de diferentes generaciones, algo que también fue observado en otros grupos de la región

(MONTANI, 2008, p. 174). Esto difiere de lo registrado por Arnott, quien aseguraba:

Se hace ostentación de habilidad a causa de la competencia, aunque siempre se reconoce, entre los mismos indios, las buenas y malas tejedoras. La conformidad, aunque todavía se impone, va haciendo lugar a la individualidad, y aunque el arte chaqueño es aún característico, la labor individual está rompiendo con las tradiciones. (1939, p.128).

Tal vez, entonces, con el paso del tiempo, esta tarea se fue configurando de manera colectiva entre las mujeres pilagás sin dejar lugar a una la dinámica laboral individualista.

La mayor demanda de la labor de las artesanas indígenas pasaba por el pedido de vías de comercialización que sean perdurables y no estuvieran atadas a la intermitencia del Estado ni a criterios estéticos difíciles de cumplir como los de las ONG (MATARRESE, 2012, p. 106). Durante mi estadía, en más de una ocasión los hombres nos consultaron sobre las eventuales maneras de “dar salida” a estos productos. Esto nos da la pauta de que actualmente los mismos pilagás fomentan esa práctica, y buscan por su propia parte maneras nuevas de ampliar la distribución de las artesanías, lo cual refuerza por otra parte la idea de que su elaboración es una fuente de ingresos significativa para la unidad doméstica. En varias ocasiones, principalmente los hombres, nos han pedido ayuda ya sea para averiguar por un distribuidor para las artesanías en Buenos Aires, como para “dar llegada” a las mismas.

Si pensamos entonces a las artesanías como artefactos, pareciera que las intenciones que las subyacen se orientan fundamentalmente a su venta y a obtener ingresos para el hogar. Siguiendo lo expuesto por Matarrese, podemos asegurar que en la actualidad estas intenciones no suprimen la creatividad de las artesanas. Sin embargo, hemos visto cómo, ante la necesidad de vender estos artefactos, se imponen entre las artesanas indígenas las percepciones de lo estético de la sociedad envolvente. En este sentido, podríamos sugerir que estos artefactos son ‘pensados’ para ‘verse’ más que para ‘pensarse’, puesto que difícilmente en ellos se representen valores que sólo puedan ser

interpretados por pautas culturales pilagás, precisamente porque su circulación ya no se limita a la comunidad.

## Consideraciones finales

A partir de lo expuesto, pareciera que el término “artefacto” resulta adecuado para el análisis antropológico de las producciones materiales pilagás. Recordemos que, en tanto expresiones materiales de la acción social, estos artefactos poseen intenciones orientadas hacia los demás. Pero, en la actualidad, la intención de la acción social que se materializa a través de las artesanías pilagás dista bastante de aquella propia de las muñecas estudiadas por Arnott. Mientras que aquellas muñecas eran ‘pensadas’ para ‘pensar’ (ya que, al resaltar determinados aspectos socialmente valorados, comunicaban significados y representaciones sociales que sólo podían ser interpretados a partir de las pautas culturales en las que el artista se encontraba inserto), las artesanías contemporáneas parecen en cambio ser ‘pensadas’ para ser ‘vistas’; más aún, parecen ser pensadas para ser vendidas, lo que las diferencia en principio de las intenciones de los artefactos elaborados para consumo interno de la comunidad como las vasijas de agua, los tejidos y las muñecas. Su elaboración, por tanto, debe contemplar los criterios estéticos de los potenciales compradores; es decir, deben ser proliferas y estéticamente atractivas para ser vendidas en un mercado externo a la comunidad. Esto, actualmente, se presenta a las artesanas casi como un deber.

Como hemos visto, el proceso histórico de colonización del Chaco puso en muchos casos en jaque a las formas tradicionales de subsistencia de estos grupos. Hoy, por tanto, entre las variadas maneras de sustento de cada unidad doméstica, la venta de estos artefactos es una fuente de ingreso fundamental. No es de extrañar, entonces, que estos artefactos sean actualmente producidos de manera casi seriada.

Las muñecas ya no son mencionadas como parte de esos artefactos que hoy son comercializados. Tampoco los pilagás hablaron de ellas durante mi trabajo de campo, como sí sucedió con las artesanías basadas en la cestería y los tallados en madera, que

incluso nos ofrecieron en más de una oportunidad. Pareciera, entonces, que estas muñecas no se corresponden con los criterios estéticos del mercado actual. Si pensamos en que eran elaboradas para ‘pensarse’, y seguimos la idea de Arnott de que sólo las pautas culturales de los pilagás pueden ayudarnos a interpretar lo simbolizado en las muñecas (1939, p. 122), bien puede ser que las mismas hayan perdido su sentido circulando por fuera de la comunidad. Pensemos, por ejemplo, cómo serían interpretadas las perforaciones auriculares: tal vez también perderían su sentido y pocas personas las interpretarían a la luz de un marco de ideas culturales de referencia. Sumado a esto, bien puede suceder que visualmente las muñecas no se correspondan con los actuales criterios estéticos dominantes fuera de la comunidad referidos a lo que debe constituir una “artesanía”, y que por eso sea difícil su venta. Sin embargo, a la vez, no ha cambiado la intención primaria de ese artefacto; es decir, no parece que las muñecas hayan pasado a ser elaboradas para su venta cambiando las valoraciones estéticas hacia el consumidor externo a la comunidad. No pasaron de ser ‘pensadas’ para ‘pensar’ a ser ‘pensadas’ para ‘verlas’: simplemente están ausentes en el mercado artesanal. Cabría preguntarse, entonces, si su ausencia puede vincularse con cambios en las valoraciones estéticas de los mismos pilagás, como resultado de una mayor interacción con la sociedad envolvente.

En estas circunstancias, nuestro trabajo dispara varios interrogantes referidos a los artefactos revisados. Desde los inicios del mercado artesanal en las misiones y enclaves de trabajo, ¿se intentó comercializar en algún momento estas muñecas antiguas? ¿Qué piensan actualmente los pilagás de ellas? En relación con los tejidos y las vasijas, ¿son diferentes los usos para el consumo interno de la comunidad de los elaborados para la venta? ¿Cómo circulan al interior del grupo? ¿Acaso se prestan, se regalan o se venden? También sería interesante pensar en las “metáforas de género” (MONTANI, 2008) que puedan expresar esos artefactos. No perdamos de vista, de hecho, cómo a través de las muñecas se comunicaban y reforzaban representaciones sobre los géneros. Además, hay que tener en cuenta el hecho de que las muñecas eran elaboradas principalmente por mujeres. Ni,

tampoco, la posibilidad de un cambio en las representaciones del “ser mujer”, al ser ellas quienes actualmente se ocupan de una de las actividades más lucrativas de la comunidad. Interrogantes, en su conjunto, que demuestran la necesidad de orientar etnográficamente las futuras investigaciones sobre los artefactos pilagás.

## Notas

1 En este trabajo, utilizaremos las expresiones “criterios estéticos” y “valoraciones estéticas” para referirnos a los “valores” aplicables a la percepción y apreciación de los efectos que la forma (definido en un sentido amplio que incluye la forma propiamente dicha, la textura, el peso, el color, el sabor, el olor, etc.) tiene sobre los sentidos” (MONTANI, 2016, p. 39). Abordamos las valoraciones estéticas en tanto nos interesa su “movilización” en la interacción social (GELL, 2016, p. 34).

2 El Registro Nacional de Comunidades Indígenas (RENCI) e Instituto Nacional de Asuntos Indígenas (INAI) según Datos Abiertos de la Justicia Argentina, 2020.

3 Trabajan cosechando en los terrenos de los criollos o cortando leña. Además, se dedican al posteo: cortan y cantean árboles para elaborar postes.

4 Esto también ha sido observado entre los grupos wichí aledaños, para quienes la venta de bolsos y tejidos elaborados por las mujeres es una actividad primordial en el ingreso de dinero, lo que ubica a las mujeres en un lugar central en la economía familiar (MONTANI, 2008, p. 170).

5 Tal como sostiene Rodrigo Montani, el arte parece ser el “fruto de un recorte léxico e institucional de un tiempo y un lugar bien circunscripto: la Europa post-renacentista; y por lo tanto es un concepto etnocéntrico y su valor comparativo es al menos discutible” (MONTANI, 2016, p. 14).

6 Existe una extensa bibliografía, que incluye a los misioneros anglicanos, y a los antropólogos Alfred Métraux (1937) y Robert Lehmann Nitsche (1923; 1924-1925), que llama “tobas” a todos los grupos de la familia lingüística guaycurú que residen en el Oeste de Formosa, sin distinguir a los “tobas” de los “tobas sureños”, quienes hoy serían los pilagás (CÓRDOBA, 2017, p. 95). Esto sucedía particularmente con los tobas del Oeste formoseño (tobas-pilagás o tobas de Sombrero Negro), quienes tienen vínculos de parentesco con los pilagás. Esta afinidad parental fue reportada tanto por Arnott, quien aseguraba que estos grupos estaban estrechamente vinculados “en sangre e idioma”

(ARNOTT, 1936, p. 68), como por el propio Métraux (1937). Al parecer, estos grupos conformaban una suerte de “familia” (BRAUNSTEIN, 1983, p. 61), pero en la actualidad se autodefinen como grupos diferentes.

7 Susana Colazo ha asegurado que, entre los pilagás, las mujeres elaboraban las muñecas de barro para sus hijas y los hombres realizaban las muñecas de hueso (COLAZO, 1970, p. 424). Según la autora, al momento de su investigación, los ancianos recordaban estas muñecas, pero sostenían que ya no se hacían (p. 414).

8 También se ha documentado que estas perforaciones de los lóbulos de las orejas eran consideradas una protección mágica que evitaba que algún espíritu maligno penetrara por sus orejas (KARSTEN, 1926, p. 103; KARSTEN, 1932, p. 187; SUSNIK, 1995, p. 16-17).

9 No por falta de habilidad; de hecho, Biró de Stern planteaba que todas las figuras atestiguaban un “conocimiento profundo y una observación perfecta” del entorno natural (1936, p. 136).

10 Biró de Stern analizó algunas piezas arqueológicas de tios encontrados en la localidad chaqueña de Basail, cuyas decoraciones detentaban, en palabras de la autora, “extraordinaria destreza y buen gusto” (BIRÓ DE STERN, 1944b, p. 158).

11 Algo que parece suceder, por ejemplo, con las bolsas wichí a través de las cuales las mujeres nombran a sus hombres (MONTANI, 2008, p. 175).

12 Montani indica que las mujeres wichí no realizan solas las ventas en el pueblo a los comerciantes o al “equipo pastoral”, sino que van en compañía de otras mujeres (MONTANI, 2008, p. 164).

## Referencias

ARENAS, Pastor. **Etnografía y Alimentación entre los Toba-Nachilamole#ek y Wichí-Lhuku'tas del Chaco Central (Argentina)**. Buenos Aires: Dunken, 2003.

ARNOTT, John. Arte simbólica y decorativa entre los indios del Chaco. **Revista Geográfica Americana**, n. 6 (70), p. 122-128, 1939.

ARNOTT, John. Misión Pilagá. The society's youngest Mission. **The South American Missionary Society Magazine**, n. 80, p. 68-70, 1936.

BIRÓ DE STERN, Ana. La acuarela como medio de expresión del indio del Chaco (Un experimento sobre la sensibilidad artística del indio). **Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología**, n. 4, p. 253-258, 1944a.

BIRÓ DE STERN, Ana. Hallazgos de alfarería decorada en el territorio del Chaco. **Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología**, n. 4, p. 157-161, 1944b.

BIRÓ DE STERN, Ana. Sobre el arte de los primitivos. **Revista Geográfica Americana**, n. 28, 135-142, 1936.

BRAUNSTEIN, José. Algunos rasgos de la organización social de los indígenas del Gran Chaco. **Serie Trabajos de Etnología** 2. Facultad de Filosofía y Letras, 1983.

COLAZO, Susana. Las “muñecas” del Chaco. **RUNA**, Archivo Para Las Ciencias Del Hombre, n. 12(1-2), <https://doi.org/10.34096/runa.v12i1-2.4503>. 1970

CÓRDOBA, Lorena. **Un escocés en el Chaco**. John Arnott, misionero y etnógrafo. Colección “Scripta Autochtona”, 25. Centro de Investigaciones Históricas y Antropológicas. Instituto de Misionología – ILAMIS. Adveniat. Cochabamba: Itinerarios, 2020.

CÓRDOBA, Lorena. Crónica de un final anunciado: la breve historia de Misión Pilagá. *En*: CERIANI CERNADAS, César (Ed.). **Los evangelios chaqueños**. Misiones y estrategias indígenas en el Siglo XX. Buenos Aires: Rumbo sur, 2017. p. 91-113.

DATOS ABIERTOS DE LA JUSTICIA ARGENTINA. 24 de noviembre de 2020. **Listado**

**de comunidades indígenas** – 2020. Ministerio de Justicia y Derechos Humanos. <http://datos.jus.gob.ar/dataset/32967733-0d1b-4246-a8ef-e9b84ad33b1f/archivo/242438be-dc3f-4077-9de3-1b918f6167a3>

DELL' ARCIPRETE, Ana. Lugares de los pilagá. **Hacia una nueva carta étnica del Gran Chaco**, p. 58-85, 1990/1.

FAUSTO, Carlos. **Art Effects: Image, Agency, and Ritual in Amazonia**. Lincoln: University of Nebraska Press, 2020.

GELL, Alfred. **Arte y agencia: Una teoría antropológica**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: SB, 2016.

INDEC. **Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas 2010**. Resultados definitivos, Serie B nº 2. - 1a ed., 2012.

KARSTEN, Rafael. **The Civilization of South American Indians: Whit Special References to Magic and Religion**. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1926.

KARSTEN, Rafael. **Indian Tribes of the Argentine and Bolivian Chaco**, *Ethnological Studies* vol 4, no.1. Societas Scientiarum Fennica, *Commentationes Humanarum Litterarum*. Helsingfors, 1932.

LEAKE, Willian Alfred. The Toba Mission Staff Notes. November, 1930 to January. **The South American Missionary Society Magazine**, n. 64, p. 51-53, 1931.

LEHMANN NITSCHKE, Robert. La astronomía de los tobos (primera parte). **Revista del Museo de La Plata**, n. 27, p. 267-285, 1923.

LEHMANN NITSCHKE, Robert. La astronomía de los tobos (segunda parte). **Revista del Museo de La Plata**, n. 28, p.181-209, 1924/25.

MATARRESE, Marina. Antropología y Estética: el caso de la cestería pilagá (Gran Chaco, Argentina). **PROA Revista De Antropología E Arte**, 1(4), p. 123-136, 2013.

MATARRESE, Marina. Dimensiones estéticas de la política artesanal en Formosa: el caso de los pilagá. **Claroscuro**. Revistas del Centro de Estudios sobre Diversidad Cultural, n. 11, p. 90 -107, 2012.

MÉTRAUX, Alfred. Etudes d' Ethnographie Toba-Pilagá (Gran Chaco). **Anthropos**, n. 32, 171-194, 378-401, 1937.

MONTANI, Rodrigo. Imágenes indígenas del bosque chaqueño: Animales y plantas en el universo visual wichí. **Caravelle**, n. 110, p. 65-86, 2018.

MONTANI, Rodrigo. **El mundo de las cosas entre los wichís del Gran Chaco**: Un ensayo etnolingüístico. Colección "Scripta Autochtona", 17. Centro de Investigaciones Históricas y Antropológicas. Instituto de Misionología – ILAMIS. Adveniat. Cochabamba: Itinerarios, 2017.

MONTANI, Rodrigo. Arte y cultura: Hacia una teoría antropológica del arte(facto). **Revista de Antropología del Museo de Entre Ríos**, n.1 (2), p. 13-45, 2016.

MONTANI, Rodrigo. Metáforas sólidas del género: mujeres y tejido entre los wichí. *En*: HIRSCH, Silvia

(Ed.). **Mujeres indígenas en la Argentina**: Cuerpo, trabajo y poder. Buenos Aires: Biblos, 2008. p. 153-177.

SUSNIK, Branislava. **Interpretación etnocultural de la complejidad sudamericana Antigua 2**. El hombre, persona y agente ergológico. Asunción: Museo Etnográfico Andrés Barbero, 1995.