

Cestería pilagá y regímenes de diseño: Etnografía crítica de autoría, valor y territorio

Basketry and Design Regimes: Critical Ethnography of Authorship, Value, and Territory

Resumen. Este artículo analiza, desde una perspectiva interseccional, las transformaciones recientes en la producción y circulación de la cestería pilagá elaborada por mujeres indígenas de Formosa, Argentina. A través de un abordaje etnográfico de largo aliento, examina cómo estas mujeres negocian su agencia estética, técnica y económica en un escenario de relaciones desiguales con el mercado contemporáneo del diseño. Se reflexiona acerca de cómo diversos discursos —desde el esencialismo ecológico hasta la actual estetización neoliberal— han redefinido el valor simbólico y económico de sus artesanías, desplazando o invisibilizando los saberes técnicos, territoriales y comunitarios involucrados. Particularmente, se analiza cómo el campo del diseño opera como un régimen estético que establece jerarquías simbólicas entre lo artesanal y lo diseñado, generando condiciones desiguales de negociación y atribución de autoría. Finalmente, el artículo analiza la producción artesanal indígena como un sistema complejo de reproducción ampliada de la vida, atravesado por desigualdades estructurales de género, etnicidad y clase, contribuyendo así al debate sobre cómo se valora, circula y se atribuye la autoría en el campo del diseño.
Palabras clave: diseño, cestería indígena, antropología, interseccionalidad, mujeres pilagá

Abstract. This article analyzes, from an intersectional perspective, the recent transformations in the production and circulation of pilagá basketry crafted by Indigenous women from Formosa, Argentina. Based on long-term ethnographic fieldwork, it examines how these women negotiate their aesthetic, technical, and economic agency within a scenario marked by unequal relations with the contemporary design market. The article reflects on how different discourse ranging —from ecological essentialism to current neoliberal aestheticization— have redefined the symbolic and economic value of their crafts, often displacing or rendering invisible the technical, territorial, and communal knowledge involved. It analyzes how design operates as an aesthetic regime that establishes symbolic hierarchies between the artisanal and the designed, creating unequal conditions for negotiating authorship and circulation. Finally, it analyzes indigenous artisanal production as a complex system of the expanded reproduction of life, shaped by structural inequalities of gender, ethnicity, and class, and opens a discussion on how value, circulation, and authorship are defined in the design field.

Keywords: design, indigenous basketry, anthropology, intersectionality, pilagá women

Fecha de recepción: 24/07/2025
Fecha de aceptación: 04/11/2025
Cómo citar: Matarrese, M. (2025). Cestería pilagá y regímenes de diseño: Etnografía crítica de autoría, valor y territorio. *RChD: creación y pensamiento*, 10(19), 1-16. <https://doi.org/10.5354/0719-837X.2025.79986>

RChD: *creación y pensamiento*
Universidad de Chile
2025, 10(19).
<http://rchd.uchile.cl>

Introducción

En el contexto latinoamericano de las últimas décadas —desde los años noventa hasta la actualidad—, las producciones artesanales indígenas han sido crecientemente interpeladas por discursos y prácticas provenientes del campo del diseño contemporáneo. Esta articulación responde a transformaciones estructurales que reconfiguran los circuitos de valor, circulación y legitimación estética en las economías neoliberales, reactivando relaciones históricas de desigualdad entre lo indígena y lo urbano-occidental hegemónico. En este marco, el artículo propone una mirada crítica sobre las transformaciones en la producción y circulación de la cestería elaborada por mujeres pilagá en la provincia de Formosa, Argentina, enfocándose especialmente en las condiciones desiguales que median su inserción en el mercado del diseño.

Una versión preliminar de esta problemática fue abordada en un trabajo anterior (Matarrese, 2022), donde se analizó cómo estas artesanías fueron resignificadas como *objetos de diseño* en una operación que simultáneamente jerarquiza y despoja.

El diseño opera aquí como un régimen estético-económico (Foster, 2002; Escobar, 2010) que selecciona, estetiza y legitima ciertos atributos —formales, materiales o simbólicos—, mientras descontextualiza la práctica, la estabiliza como signo circulable y reubica su valor desde el trabajo corporal, los tiempos del monte y la autoría situada hacia repertorios curatoriales de *auténticidad* y *pureza*. Es decir, actúa como un dispositivo de traducción y reubicación de valor por el cual prácticas y objetos indígenas se convierten en signos estabilizados para circuitos de consumo cultural, neutralizando conflictos y difuminando autorías y condiciones materiales. En la tradición latinoamericana, esta operación se entiende como parte de la refuncionalización mercantil de *lo popular* (García Canclini, 2004) y de la construcción de mercancías culturales híbridas donde el *origen* deviene recurso de legitimación (García Canclini, 1990). En el plano representacional, se acopla a regímenes de imagen del *indio hiperreal*, figura producida para satisfacer expectativas no indígenas (Ramos, 1994), turísticas o curatoriales. En Argentina, además, se inscribe en políticas de alteridad que administran la diferencia indígena como identidad exhibible más que como relación política (Briones, 2005), reordenando modalidades productivas artesanales en clave de localidad vendible (Rotman, 2003), diversidad como recurso (Benedetti, 2014) y cultura como recurso expedito para gestión, mercado o branding territorial (Yúdice, 2002).

Desde esta perspectiva, el artículo examina las condiciones de producción, autoría y circulación de las piezas, así como los discursos que las acompañan. Se adoptan herramientas analíticas de la interseccionalidad (Crenshaw, 1991; Hernández Castillo, 2008) para abordar las dimensiones de género, etnicidad y clase que atraviesan las trayectorias de las mujeres artesanas, y se propone entender la cestería no como una práctica aislada, sino como parte de sistemas ampliados de reproducción de la vida (Rivera Cusicanqui, 2010; Svampa y Viale, 2020).

1. Se siguieron los lineamientos éticos del CONICET (Lineamientos para el Comportamiento Ético en las Ciencias Sociales y Humanidades). Se aplicó consentimiento informado como proceso continuo (verbal y/o escrito), explicando fines del estudio, alcances de publicación y derecho a retirar o editar testimonios. Para las citas textuales se solicitó autorización específica; se ofreció anonimato y se utilizaron seudónimos cuando fue preferido (los nombres mencionados remiten a nombres de pila cambiados, salvo autorización expresa). Se realizaron devoluciones de materiales (transcripciones, fotografías) y lectura comentada de fragmentos con interlocutoras clave. Se evitaron referencias a datos sensibles —por ejemplo, ubicaciones precisas de carandillares— a fin de no incrementar riesgos sobre personas ni territorios. La autora reconoce su posición institucional y las asimetrías que conlleva; se trabajó con reflexividad, priorizando el no daño y el reconocimiento de autoría.

La investigación se sustenta en una metodología cualitativa con enfoque etnográfico, desarrollada desde 2008 en comunidades pilagá como Laqtasatanyie (Km 14) y Ayo La Bomba. A través de entrevistas abiertas, observación participante y análisis documental, se reconstruyen los modos en que las mujeres tejen —literal y metafóricamente— estrategias frente a las transformaciones en curso, incluyendo la apropiación de sus saberes por parte de marcas de diseño, curadores y circuitos museales. En ese entramado, se analiza cómo estas mujeres negocian, resisten o reformulan las lógicas impuestas por el campo del diseño desde sus propios marcos materiales, simbólicos y afectivos.

El artículo se estructura en tres ejes: primero, se da cuenta del contexto actual de producción; luego, se analiza el campo del diseño como régimen de autoría y estetización en relación con la artesanía; finalmente, se recuperan voces de artesanas que problematizan la forma en que sus saberes son traducidos y revalorizados en circuitos externos. El trabajo busca contribuir a los debates sobre epistemologías del diseño y autoría, proponiendo una mirada que reconozca las prácticas artesanales indígenas como formas resistentes, relacionales y situadas de producción de vida.

Metodología

La investigación que sustenta este artículo se enmarca en una estrategia metodológica cualitativa con enfoque etnográfico, orientada por una perspectiva crítica, situada y feminista. Desde el año 2008 se ha desarrollado un trabajo de campo de largo aliento con el pueblo pilagá, centrado inicialmente en conflictos territoriales y, desde 2011, en la producción artesanal y las trayectorias de las mujeres artesanas. El trabajo se realizó principalmente en dos comunidades de la provincia de Formosa: Laqtasatanyie (Km 14) y Ayo La Bomba, ambas con condiciones sociales, políticas y territoriales diferenciadas, lo que permitió observar contrastes y continuidades en las prácticas artesanales. Este enfoque no solo describe el cómo se hizo el trabajo, sino que además responde al objetivo crítico del artículo: comprender cómo se configuran autoría, valor y circulación.³

El *corpus* empírico se compone de entrevistas abiertas y en profundidad, observación participante, registros audiovisuales, materiales institucionales, catálogos de exhibiciones, gacetillas curatoriales, publicaciones estatales y comunicaciones en redes sociales sobre las artesanas y sus productos. También se analizaron documentos del Archivo del Instituto de Investigaciones sobre Lenguaje, Sociedad y Territorio (INILSYT-CONICET/UNAF), y se trabajó con la organización Trama Pilagá, clave en el proceso de intermediación entre artesanas y distintos actores del campo del diseño y el comercio¹.

Desde esta perspectiva, la etnografía se entiende como una práctica relacional y situada de producción de conocimiento, que implica una presencia prolongada en el campo y se construye en diálogo con interlocutores marcados por historias y posicionamientos desiguales (Peirano, 2000; Achilli, 2005; Rockwell, 2009). Más que una técnica de observación, el trabajo etnográfico supone la creación de un espacio compartido —por momentos conflictivo, por momentos afectivo— donde los sentidos emergen a partir del

encuentro y la negociación. Esta forma de implicación se basa en vínculos de confianza, escucha y compromiso, y requiere reconocer las tensiones propias del trabajo con comunidades indígenas atravesadas por procesos históricos de expropiación simbólica y material.

En este marco, el trabajo de campo se concibe como una instancia de interlocución situada, donde las voces de las artesanas participan activamente en la producción del conocimiento como agentes epistémicas. La reflexividad, en este sentido, constituye una dimensión metodológica central, orientada a revisar los marcos desde los que se interpreta y representa la práctica artesanal indígena en el contexto contemporáneo.

De este modo, la metodología adoptada no solo permite acceder a los procesos materiales y simbólicos que configuran la práctica cestera pilagá, sino que también habilita una lectura crítica sobre las formas de mediación, traducción y apropiación que operan en su circulación en el campo del diseño. El proceso etnográfico, así concebido, es parte constitutiva de la problematización de los regímenes de autoría, valor y legitimidad que se analizan a lo largo del artículo.

Cestería pilagá, tejiendo el contexto actual

La cestería pilagá o *noonek* se teje entre muchas otras cosas. En el sopor de la tarde, cuando el calor reverbera sobre la tierra seca y los perros famélicos dormitan a la sombra, las mujeres tejen. A veces lo hacen después de recorrer largas distancias para hacer trámites, cobrar una pensión o comprar mercadería; otras, luego de alimentar a los chanchos, prender fuego para el mate, atender la salud de un hijo, al regreso de las niñas y niños de la escuela, o después de juntar leña para cocinar o agua para el baño. Tejen mientras esperan, mientras conversan, mientras preparan la comida. La elaboración de la artesanía ocupa un lugar permanente, aunque no exclusivo, en sus vidas: se entrelaza con ellas, acompaña trayectorias disímiles marcadas por la pobreza estructural (Kessler, 2014); entendida no solo como insuficiencia de ingresos, sino como una forma persistente de exclusión que afecta el acceso a derechos básicos —como el agua potable, la vivienda digna, la alimentación adecuada o el trabajo formal— y que se transmite intergeneracionalmente (Cravino et al., 2018). En el caso de las comunidades indígenas de Formosa, esta pobreza es parte del orden social establecido, reproducido por la ausencia de políticas públicas efectivas y por la persistente desigualdad étnico-territorial (INDEC, 2010; APCD, 2020).

En este contexto, la cestería es una práctica relacional que organiza el tiempo, da sentido a los gestos y sostiene, silenciosamente, buena parte de la magra y precaria economía doméstica. Cada pieza lleva el ritmo de esas vidas entrelazadas, con las complicaciones propias de las necesidades básicas insatisfechas (INDEC, 2010), tejidas también ellas en la densidad de lo cotidiano.

Esta producción artesanal, realizada en carandillo o *qatalaguá* (*Trithrinax biflabbellata*), tiene un fin exclusivamente comercial. Está a cargo de las mujeres, con la colaboración de las jóvenes y niñas del grupo familiar.

Se desarrolla dentro del ámbito doméstico y se alterna con otras tareas diarias como la preparación de la comida, el cuidado de los niños, y, en menor medida, la recolección de materia prima, leña menor y frutos. Una vez recolectadas las hojas, la elaboración de las piezas es individual: las canastas no circulan entre las artesanas durante su confección, y cada una mantiene la autoría de su producción. Las mujeres suelen tener varias piezas comenzadas en simultáneo, que retoman según la disponibilidad de hojas, el estado físico (algunas piezas demandan mayor esfuerzo corporal), la urgencia de los pedidos y las condiciones del entorno doméstico. Este conocimiento técnico y corporal ha sido analizado en trabajos previos (Matarrese, 2016, 2023), donde se destaca su transmisión intergeneracional en el ámbito familiar. La mayoría de las mujeres adultas sabe tejer y, ante picos de demanda —frecuentes desde mediados de la década de 2010—, las jóvenes también se incorporan activamente.

Desde 2018 se identifica un crecimiento sostenido en la demanda de estas artesanías, en parte impulsado por su incorporación a circuitos comerciales vinculados al diseño. Esta presión extractiva sobre el monte refleja una lógica de valorización sin límites que, como advierten Svampa y Viale (2020), forma parte del colapso ecológico en curso, incluso cuando se disfraza de consumo ético o producción sustentable. Esta intensificación generó una presión notable sobre los carandillares de la provincia, provocando una escasez progresiva de hojas aptas para el tejido. Las hojas requeridas deben ser largas (mínimo un metro), verdosas, sin roturas ni desfibraciones, y se extraen del centro de la palma, lo que requiere técnicas precisas para evitar lastimaduras. Como resultado, las mujeres comenzaron a recorrer mayores distancias para conseguir materia prima, y quienes residen en comunidades periurbanas optaron por comprar las hojas, reemplazando las lógicas previas de reciprocidad familiar (Henry, 1951; Sahlins, 1983; Gordillo, 2006) por intercambios monetarios.

5

En este proceso también se incorporaron varones —históricamente ajenos a esta actividad— en la recolección de hojas, especialmente a través del uso de motocicletas para acceder a zonas del monte menos explotadas. Cabe recordar que el monte, entendido por los pilagá como espacio de aprovisionamiento, ha sido tradicionalmente transitado de forma diferenciada por género: los hombres se internaban en zonas profundas para cazar (actividad hoy más esporádica), mientras las mujeres recolectaban fibras, alimentos o leña menor en áreas más próximas. El agotamiento de los carandillares cercanos, producto del auge de la cestería, forzó una reconfiguración del trabajo artesanal, que requiere ahora más tiempo, movilidad y medios técnicos. Esto ha incrementado su centralidad en las economías domésticas.

La creciente demanda del mercado —que exige piezas estandarizadas, en cantidad y con rapidez— ha introducido lógicas productivas ajenas al ritmo artesanal. Como lo expresa Soledad (entrevista, julio 2022), artesana de la comunidad Ayo La Bomba:

Antes tejíamos más despacio, sin tanto apuro. Ahora cuando viene pedido grande, ya tenés que hacer muchas, muchas piezas iguales, rápido,

y no podés ir al monte siempre, porque está lejos. A veces tenemos que comprar hoja, y eso antes no se hacía.

Esta cita da cuenta de transformaciones concretas en los ritmos y condiciones del trabajo artesanal. Se observan, por un lado, formas de cooperación doméstica ampliada —con mujeres del grupo familiar o extendido trabajando en simultáneo para cumplir con los encargos—, y, por otro, la aparición de intermediarios o comercializadores que incorporan nuevos criterios de producción. Esta tercerización parcial de tareas, antes circunscritas al universo femenino, responde tanto a la mayor demanda como a la escasez de carandillo en las zonas próximas, lo que obliga a contar con transporte motorizado y reorganizar los tiempos y roles del proceso productivo (Figura 1).



Figura 1

Delia en el espacio doméstico de tejido en la comunidad pilagá Laqtasatanyie

Nota: Las prácticas artesanales se desarrollan entre tareas de cuidado, alimentación, crianza y organización de la vida familiar. El fuego encendido, la silla dispuesta, los animales domésticos y los objetos cotidianos dan cuenta de un entramado relacional en el que el tejido se entrelaza con la vida. Fotografía de Marina Matarrese, Comunidad Laqtasatanyie, julio 2024.

A esta reconfiguración se suma una paradoja: la exigencia de estandarización en un universo que se define precisamente por la singularidad de cada pieza. La pretensión de uniformidad en series *iguales y rápidas* entra en fricción con los gestos, tiempos y decisiones técnicas que configuran el tejido artesanal. Como se verá más adelante, muchos de los encargos en cantidad provienen de actores externos que, además de imponer condiciones formales y temporales, inician negociaciones que difícilmente reconocen el trabajo invertido en cada pieza. Sin embargo, frente a economías domésticas urgidas —como la necesidad de garantizar la comida diaria—, muchas mujeres aceptan rebajas de precio, aun sabiendo que ello implica una desvalorización simbólica y económica del hacer artesanal.

La comercialización de la cestería se constituye, desde hace al menos una década, como una fuente principal de ingreso para los hogares pilagá, en particular para las mujeres. Así, el tejido *noonek* configura un espacio complejo de producción, reproducción y agencia, donde se entrelazan memorias territoriales, saberes técnicos, vínculos comunitarios y tensiones con un mercado cada vez más homogeneizante, hiperproductivo y extractivo.

En este proceso, el hacer artesanal no solo sostiene economías precarias, sino que también se vuelve un campo de disputa por el sentido, la autoría y la visibilidad de los saberes indígenas.

Estas disputas no ocurren en el vacío: se intensifican en el marco del campo del diseño contemporáneo, donde la cestería pilagá ha sido recientemente revalorizada. Sin embargo, dicha valorización no ocurre en términos neutros, antes bien forma parte de un régimen estético y epistémico que traduce, reencuadra y muchas veces despoja.

A continuación, se analizan los modos en que el diseño funciona como sistema de clasificación, regulación y apropiación simbólica, tensionando la agencia creativa de las mujeres pilagá y redefiniendo las condiciones de circulación de sus piezas en clave extractiva.

Diseño y romantización de lo artesanal

Como ha señalado Turok (1988), en muchos procesos de articulación entre diseño y artesanía se activa una narrativa de *rescate* que, lejos de habilitar un intercambio simétrico, termina subordinando los saberes locales a marcos de validación externos orientados al consumo. El ingreso de la cestería pilagá al campo del diseño contemporáneo no supuso simplemente la apertura de nuevos mercados ni una ampliación neutral de su visibilidad pública. Más bien, implicó una compleja serie de traducciones, desplazamientos y resignificaciones que transformaron profundamente los significados atribuidos a estas piezas. Desde mediados de la década de 2010, y con mayor intensidad entre 2018 y 2023, ferias especializadas, muestras museográficas, tiendas de diseño de interiores y *boutiques* comenzaron a comercializar y exhibir cestas bajo etiquetas que celebraban la *autenticidad* y la *pureza ancestral* de su manufactura (Matarrese, 2016, 2022, 2023). A primera vista, esta incorporación podría interpretarse como una justa revalorización de un trabajo históricamente invisibilizado; sin embargo, en términos críticos,

revela algo más profundo: un régimen estético-colonial que opera sobre la artesanía indígena, desplazando sus sentidos políticos, territoriales y afectivos para reinscribirla en una lógica mercantil que desdibuja las condiciones en que es producida (Rotman, 2003; Escobar, 2010; Cardini, 2012; Benedetti, 2014).

Este régimen no es inocente ni neutral; en diálogo con Otto y Smith (2013) puede entenderse como una forma de conocimiento situada que estructura relaciones sociales, define jerarquías de saber y produce exclusiones. Yaneva (2009), en esa misma línea, propone analizar cómo los objetos diseñados condensan decisiones políticas y trayectorias materiales específicas, más que expresiones neutras de creatividad. En efecto, estas disciplinas construyen modos de conocimiento, formas de producción y autorías, al tiempo que reconfiguran saberes situados en meros insumos estéticos. La entrada de la cestería pilagá en estos espacios ha implicado su estetización como *natural* o *ancestral*, borrando deliberadamente las trayectorias vitales de las mujeres tejedoras, sus memorias comunitarias, y las condiciones ecológicas en que desarrollan su trabajo. El objeto artesanal, descontextualizado y aislado de sus condiciones de vida, se transforma en una mercancía apta para el consumo ético, la decoración de interiores y el colecciónismo *boutique*. Esta operación no solo estetiza lo artesanal, sino que silencia su dimensión política y relacional.

En las ferias y muestras las canastas aparecen pulcramente organizadas sobre telas blancas o mesas de exhibición; suelen acompañarlas etiquetas genéricas como *artesanía pilagá*, *colección exclusiva* o *diseño con identidad*.⁸ Estas denominaciones, lejos de ofrecer reconocimiento pleno, muchas veces funcionan como dispositivos que borran autorías concretas en favor de una identidad cultural generalizada. Soledad (entrevista, julio 2022), artesana de la comunidad Ayo La Bomba, lo expresa con precisión y amargura: “La comunidad somos muchas. Cada una tiene su mano. El tejido no es igual. A mí me gusta hacer más apretado, otras hacen más grande... pero cuando muestran en los catálogos, dicen ‘comunidad La Bomba’ y ya está”.

Esta invisibilización del nombre propio y del gesto particular de cada mujer tejedora no es accidental. Como señalan Escobar (2004) y Giunta (2020), en el campo del arte y del diseño moderno-occidental la figura del autor tradicionalmente se asocia a sujetos individuales, creativos, masculinos; mientras que la producción indígena —sobre todo femenina— se asimila a lo anónimo, tradicional y repetitivo. De este modo, los curadores, diseñadores o gestores culturales se autoadjudican la tarea de seleccionar y legitimar las piezas que circulan, estableciendo qué formas y diseños merecen visibilidad y cuáles no.

El efecto de esta dinámica excede lo simbólico, ya que impacta directamente sobre el valor económico y la legitimidad estética de las piezas. En muchos casos, una canasta presentada bajo la firma o curaduría de un diseñador externo adquiere inmediatamente mayor valor en el mercado que aquella exhibida bajo el nombre propio de su verdadera autora indígena. Las mujeres artesanas experimentan constantemente con las formas, técnicas y colores; sin embargo, el mercado regula esta creatividad imponiendo una estética

Figura 2

Plato de sitio elaborado por Soledad, con diversas técnicas (espiral y llana), uno de los pedidos requeridos por el mercado

Nota: Fotografía de Marina Matarrese, Comunidad Ayo La Bomba, julio 2024.



particular (Figura 2), muchas veces contradictoria. Delia (entrevista, julio 2022), artesana de la comunidad Laqtasatanyie, explica esta paradoja con claridad: “A veces quieren que cambiemos algo, pero después dicen que no, que no parece pilagá. ¿Entonces para qué lo piden?”.

Este tipo de demanda refleja una censura estética disfrazada de búsqueda de autenticidad, en la que la innovación y experimentación indígenas quedan subordinadas a expectativas externas de cómo debería ser lo *auténticamente indígena* (Ramos, 1994). La creatividad, entonces, es promovida solo dentro de estrechos límites que reproducen estereotipos culturales y expectativas mercantiles, restringiendo así la posibilidad de innovación situada y libre de condicionamientos coloniales.

9

Además, este régimen estético ejerce una fuerte presión sobre las condiciones materiales de producción. Las exigencias curatoriales para obtener piezas homogéneas, monocromas o de determinada estética implican necesariamente mayores esfuerzos físicos y ecológicos para las tejedoras. Delia (entrevista, julio 2022) comenta: “Nos piden canastas con colores claros, pero eso depende del monte... y a veces no hay hoja buena. No es como dicen ellos, que siempre hay. Es difícil”.

Lo que ciertos discursos proyectuales celebran como *autenticidad u originalidad* esconde, en muchos casos, condiciones de precariedad y desgaste: escasez de materias primas, fatiga física, deterioro ecológico y presiones del mercado. Esta realidad es transformada por la lógica mercantil en una *estética de la precariedad*, un fetichismo que oculta la desigualdad estructural y las difíciles condiciones laborales en las que las piezas se producen (Barthes, 1972; Foster, 2002).

En este contexto, el diseño actúa como un dispositivo epistémico y político: establece qué se legitima como valioso y qué se descarta como residual o tradicional. En tal sentido, el diseño no solo proyecta formas,

sino que instituye regímenes de visibilidad y valor, definiendo qué saberes son reconocidos como legítimos y cuáles quedan fuera del campo del diseño (Foster, 2002; Escobar, 2004). Esta operación es inseparable de desigualdades interseccionales de género, etnidad y clase, articuladas en los regímenes de representación cultural (Hernández Castillo, 2008). Frente a esta lógica, las mujeres pilagá no son agentes pasivas; sus prácticas implican formas activas de negociación y resistencia cotidiana por estas imposiciones. Al reclamar su derecho a innovar, al defender su estilo propio, al cuestionar las condiciones que impone el mercado, ponen en evidencia la profunda politicidad y agencia de su hacer cotidiano.

Es precisamente desde esta agencia situada que emerge la posibilidad de disputar los términos del régimen que busca domesticar, estetizar y apropiarse de la cestería pilagá. La artesanía no es solo objeto decorativo, sino conocimiento encarnado, saber situado y forma de resistencia cotidiana. Al problematizar las condiciones en las que se produce, al narrar sus historias en primera persona, y al reivindicar autorías concretas, las tejedoras cuestionan no solo las representaciones externas, sino la lógica misma del diseño contemporáneo como dispositivo colonial.

El desafío consiste, finalmente, en imaginar otros entramados socio-materiales y políticos del diseño, que no subsuman los saberes indígenas a lógicas mercantiles y estéticas dominantes, sino que permitan reconocer plenamente la complejidad afectiva, política y material que sostiene cada canasta. No se trata simplemente de estetizar la diferencia cultural, sino de transformar el régimen que la invisibiliza para construir un campo del diseño más justo y situado, que respete plenamente la vida, la autoría y el conocimiento de quienes tejen desde los márgenes.

Así, lo artesanal se convierte en signo antes que en práctica, en imagen antes que en vínculo. Esta romantización no solo impone una forma de mirar, sino también una forma de desautorizar. Frente a ese proceso, las mujeres pilagá no solo tejen objetos: tejen interrupciones, desvíos y resistencias. En esas tensiones entre lo que se espera, lo que se paga y lo que se decide hacer, se juega una politicidad profunda del hacer. En el siguiente apartado, nos detendremos en esas formas situadas de negociación, donde la autoría se disputa, el saber se encarna y la mediación se vuelve campo de agencia.

Nombrar y silenciar: Narrativas en disputa desde las voces pilagá

¿Qué sucede cuando el hacer artesanal entra en diálogo —o en fricción— con los regímenes de autoría y legitimidad que operan en el campo del diseño? ¿Qué se pierde, qué se traduce y qué se resiste en ese tránsito? En este eje, nos detenemos en las formas concretas en que las mujeres pilagá negocian esos cruces: decisiones formales, rechazos a imposiciones estéticas, silencios estratégicos, reapropiaciones críticas. Lejos de operar como meras depositarias de un saber ancestral, estas artesanas actúan como mediadoras activas, inscribiendo sus prácticas en un campo de tensiones donde el cuerpo, el territorio y la memoria se vuelven lenguajes materiales. Las mujeres pilagá no solo producen objetos, sino también

historias, memorias, vínculos afectivos y políticos con sus territorios. Sin embargo, cuando sus cestas ingresan a los circuitos del diseño o a programas institucionales de promoción cultural, estas no siempre circulan con ellas. Lo que suele ponerse en escena son las piezas — traducidas a un lenguaje estético neutralizante—, mientras que sus trayectorias vitales, condiciones materiales y modos de habitar el mundo quedan desplazados, instrumentalizados o reducidos a estereotipos funcionales al mercado.

Delia (entrevista, julio 2022), confronta claramente esta lógica: “Dicen que somos artesanas del monte, pero no saben cómo vivimos. No saben si tenemos comida, si estamos enfermas, si la hoja alcanza. Solo quieren las canastas”. En su voz emerge la tensión profunda entre representación y borramiento, lo que Spivak (2003) conceptualizó como la imposibilidad del subalterno de hablar en marcos epistémicos que lo nombran para silenciarlo. Esta operación, presente en múltiples dispositivos de legitimación cultural, convierte a las tejedoras en emblemas sin escucha, en signos sin interlocución real. En otros casos, se construye una imagen de la mujer indígena como *guardiana de saberes ancestrales* (Ramos, 1994; Ulloa, 2005); es valorizada como capital simbólico por instituciones y consumidores, pero esta figura raramente da cuenta del entramado complejo y precario que sostiene la producción cotidiana. El mercado del diseño, como afirma Vargas (2013), tiende a seleccionar de manera estratégica qué voces escuchar, qué aspectos destacar y cuáles silenciar. Lo que se exhibe es una versión estetizada, higienizada de lo indígena, que raramente devuelve justicia simbólica o económica a las artesanas.

11

Estos gestos de diversos actores, comerciantes privados, estatales, tercer sector, que en su visibilización son aparentemente positivos, reproducen una lógica colonial: hablar sobre ellas sin hablar con ellas. Es decir, nombra sin decir, visibiliza sin escuchar, estetiza sin transformar las relaciones materiales que condicionan su producción. Frente a esto, las mujeres pilagá buscan espacios donde puedan ejercer una apropiación situada de sus relatos, conscientes de que cada canasta es una condensación de afectos, memorias y decisiones políticas cotidianas.

En este sentido, la cestería no puede entenderse únicamente desde el objeto terminado, sino en el marco de lo que Cabnal (2010) denomina *territorios-cuerpo*, espacios de reproducción ampliada de la vida que sostienen relaciones intergeneracionales, prácticas de cuidado mutuo y resistencias sutiles frente a las exigencias externas del mercado. Delia (entrevista, julio 2022) lo sintetiza con claridad: “No es solo hacer la canasta. Es pensar si la vendo, si la guardo, si la regalo, si la muestro. Cada pieza tiene su historia... y esa historia es la que no aparece”.

Esa *historia que no aparece* no es secundaria, sino central para comprender la dimensión política del hacer artesanal indígena. Cuando se omiten esas historias, se ejerce una violencia epistémica que despoja a las tejedoras no solo de su autoría, sino también de su capacidad para decidir los sentidos y destinos de su producción. En contraste, cuando estas narrativas se reponen desde sus voces, emergen historias de vida atravesadas por

estrategias situadas de agencia, contradicción y resistencia, que exceden por completo las representaciones folclorizadas o mercantiles.

En este sentido, es imprescindible desmontar las narrativas oficiales que silencian estas complejidades. Siguiendo a Rivera Cusicanqui (2010), es necesario asumir que toda representación implica relaciones de poder y que, por lo tanto, el desafío no consiste simplemente en representar *mejor* lo indígena, sino en abrir espacios para voces situadas, complejas y conflictivas que disputan activamente esos marcos de interpretación.

Las propias artesanas pilagá son plenamente conscientes de esta disputa. Delia (entrevista, julio 2024), nuevamente, expresa con claridad la tensión entre reconocimiento y apropiación: “A veces dicen que hacemos esto porque lo aprendimos de nuestras abuelas. Y sí, es cierto. Pero también tejemos porque no hay trabajo. Porque tenemos que comer. Porque es lo que hay. Eso no lo dicen”.

Este *no decir* es precisamente lo que permite sostener narrativas romantizadas sobre lo indígena, presentadas como identidades estáticas o símbolos culturales fácilmente digeribles por consumidores urbanos o internacionales. Pero la resistencia cotidiana frente a estas apropiaciones implica, precisamente, insistir en narrarse desde el presente, desde la precariedad, desde el cuidado comunitario y desde la agencia situada.

La agencia de estas mujeres no reside en ajustarse a las expectativas del mercado ético o del diseño social, sino en desbordarlas, negociarlas críticamente o resistirlas desde sus propias prácticas. Cuando Soledad (entrevista, julio 2022) afirma con determinación: “Nosotras no copiamos del diseñador. A veces vienen y nos dicen que hagamos una canasta así o así. Pero yo tejo como sé. Si quieren algo distinto, que lo hagan ellos”, está poniendo en juego una clara intervención política sobre la circulación y valorización de sus saberes. Su afirmación no es anecdótica: es una defensa contundente del conocimiento técnico indígena como epistemología situada, no como recurso decorativo. Esta resistencia sutil es, quizás, una de las formas más potentes de impugnar el extractivismo simbólico: no permitir que el valor mercantil de la canasta eclipse la voz situada de quien la teje.

Finalmente, estas voces interpelan radicalmente al diseño contemporáneo. Frente al extractivismo simbólico que estetiza sus saberes, las artesanas pilagá nos invitan a pensar otros entramados posibles del diseño, donde la práctica artesanal indígena no sea meramente integrada como mercancía estética, sino plenamente reconocida como epistemología compleja, situada y política, capaz de desestabilizar los regímenes coloniales de representación y abrir caminos para formas más justas de reconocimiento y redistribución.

Conclusiones

A lo largo de este artículo se ha propuesto una mirada crítica sobre las transformaciones en la producción y circulación de la cestería pilagá, con foco en las trayectorias de las mujeres artesanas del centro

formoseño. Lejos de entender esta práctica como una mera expresión cultural o como una actividad económica aislada, se la abordó como un sistema complejo de reproducción ampliada de la vida, atravesado por condiciones estructurales de desigualdad, disputas simbólicas y estrategias de agencia cotidiana.

En primer lugar, se reconstruyó el modo en que distintas etapas históricas —desde el esencialismo estatal hasta la estetización neoliberal contemporánea— han redefinido el lugar de la artesanía indígena, oscilando entre la invisibilización, el estímulo a la reproducción de modelos tradicionales y su reapropiación como objeto de diseño. Esta secuencia evidenció cómo el campo del diseño opera como un régimen estético y epistémico que jerarquiza formas de producción, autorías y saberes, a menudo subordinando los conocimientos técnicos, territoriales y comunitarios al imperativo de la forma, la pureza o la autenticidad.

En segundo lugar, se analizó cómo las mujeres pilagá, lejos de encarnar pasivamente estos dispositivos, despliegan formas situadas de negociación, resistencia y apropiación, articulando saberes intergeneracionales, vínculos afectivos y decisiones estratégicas frente a la demanda creciente y las condiciones cambiantes del mercado. Las voces de Soledad y Delia revelaron los márgenes y posibilidades de esa agencia en un escenario donde la presión extractiva sobre el monte, la monetarización de vínculos y la estetización de su trabajo tensan, pero no anulan, las formas comunitarias de hacer, enseñar y significar el tejido.

13

Las prácticas de las mujeres pilagá evidencian formas complejas de agencia que no se limitan a la adaptación al mercado o a la reproducción de expectativas externas. Lejos de operar como meras ejecutoras de un saber *ancestral* apropiado por otros, estas artesanas despliegan formas activas de desobediencia simbólica, que cuestionan las jerarquías impuestas entre diseño y artesanía, y visibilizan la politicidad del hacer artesanal. Como demuestra el testimonio de Delia, la cestería no puede ser leída aisladamente de las condiciones materiales, afectivas y comunitarias en las que se inscribe. La afirmación de una autoría situada, el rechazo a ciertas imposiciones estéticas y la continuidad del tejido como práctica vital constituyen formas de resistencia frente al extractivismo simbólico. En este sentido, sus voces, decisiones y saberes desafían las lógicas que intentan estetizar y mercantilizar su trabajo bajo marcos ajenos, abriendo la posibilidad de imaginar otras relaciones posibles en el campo del diseño. Esto implica cuestionar los marcos que seleccionan lo visible, lo legible, lo vendible y abrirse a una escucha distinta, una que no traduzca, sino que acompañe. Una que no coleccione signos, sino que sostenga relaciones. Desde esta perspectiva, el diseño no puede seguir siendo una operación proyectual vertical, sino una práctica de cohabitación sensible con los mundos que lo exceden. En este sentido, como plantea Ingold (2013), el hacer artesanal no es una técnica de ejecución ni un saber codificable, sino una forma de atención extendida, un devenir con la materia, un pensamiento que ocurre en la continuidad entre el cuerpo y el entorno. La cestería pilagá, tejida con hojas de palma, memoria y escucha, es una práctica de inscripción territorial, de afectación mutua entre manos, fibras y paisaje. En estas

comunidades, tejer no es fabricar objetos; es cuidar del monte, honrar la memoria de las madres, afirmar la dignidad del gesto que no se apura.

Las mujeres pilagá no solo tejen canastos: tejen vínculos, ritmos, modos de estar en el mundo. En cada vuelta del hilo, en cada trenza que se cierra, se conjugan tiempo, territorio y saber. El hilo no es una metáfora: es continuidad viva. La forma no se impone: emerge de la relación. El saber no se representa: se encarna. Lo que se produce no es solo un objeto con valor de uso o de cambio, sino una forma relacional de habitar lo común.

Tal vez, lo que se juega aquí no sea únicamente el lugar de la artesanía en el campo del diseño, sino la posibilidad misma de repensar la estética como forma de conocimiento y la política como forma de cuidado. Frente a un mercado crecientemente homogeneizante y extractivo, las voces y prácticas de las tejedoras pilagá devuelven la pregunta de por qué se considera innovación, quién legitima el valor, y qué saberes son silenciados en ese proceso. Reponer la politicidad del hacer artesanal implica disputar esas condiciones de legitimidad, pero también abrir la imaginación a otras formas de creación, aquellas que nacen del entrelazamiento, del ritmo respirado, del cuidado mutuo entre técnica y mundo.

Desde allí, este artículo invita a repensar el diseño no como campo cerrado de innovación, sino como territorio en disputa, y a reconocer en las prácticas artesanales indígenas una potencia crítica que no reside en su exotismo, sino en su capacidad de reconfigurar los sentidos mismos de la autoría, la técnica y el valor. En sus manos, hay saber. Y ese saber, más que apropiado, debe ser escuchado.

14

Financiamiento

Proyecto PIP/ CONICET 2022-2024 (112202101 00145CO).

Conflicto de interés

La autora no tiene conflictos de interés que declarar.

Declaración de autoría

Marina Matarrese: conceptualización, investigación, metodología, redacción – borrador original, redacción – revisión y edición.

ORCID iD

Marina Matarrese  <https://orcid.org/0000-0001-7923-2135>

Referencias

- Achilli, E. (2005). *Investigar en Antropología Social. Los desafíos de transmitir un oficio*. Laborde Editor.
- Asociación para la Promoción de la Cultura y el Desarrollo [APCD]. (2020). *Los pueblos indígenas: una realidad urgente*. <https://apcd.org.ar/>
- Barthes, R. (1972). *Mitologías*. Siglo xxi Editores.
- Benedetti, C. M. (2014). *La diversidad como recurso: Producción artesanal chané destinada a la comercialización e identidad*. Antropofagia. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/187010>
- Briones, C. (2005). Formaciones de alteridad: Contextos globales, procesos nacionales y provinciales. En C. Briones (Ed.), *Cartografías argentinas: Políticas indigenistas y formaciones provinciales de alteridad* (pp. 11-43). Antropofagia.
- Cabnal, L. (2010). *Acercamiento a la construcción de la propuesta de pensamiento epistémico de las mujeres indígenas feministas comunitarias de Abya Yala*. Red de Sanadoras Ancestrales del Feminismo Comunitario.
- Cardini, L. A. (2012). Producción artesanal indígena: Saberes y prácticas de los Qom en la ciudad de Rosario. *Horizontes Antropológicos*, 18(38), 101-132. <https://www.redalyc.org/pdf/4019/401976675005.pdf>
- Cravino, M. C. (Comp.). (2018). *La ciudad (re)negada: aproximaciones al estudio de asentamientos populares en nueve ciudades argentinas*. Ediciones UNGS.
- Crenshaw, K. (1991). Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. *Stanford Law Review*, 43(6), 1241-1299. <https://doi.org/10.2307/1229039>
- Escobar, A. (2010). *Territorios de diferencia: lugar, movimiento, vida, redes*. Envión Editores.
- Escobar, T. (2004). *El arte fuera de sí*. CAV – Museo del Barro.
- Foster, H. (2002). *Design and crime (and other diatribes)*. Verso.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- García Canclini, N. (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados: Mapas de la interculturalidad*. Gedisa.
- Giunta, A. (2020). *Contra el canon: El arte latinoamericano en un mundo sin centro*. Siglo xxi Editores.
- Gordillo, G. (2006). The crucible of citizenship: ID-paper fetishism in the Argentinean Chaco. *American Ethnologist*, 33(2), 162-176. <https://doi.org/10.1525/ae.2006.33.2.162>
- Henry, J. (1951). The Economics of Pilagá Food Distribution. *American Anthropologist*, 53(2), 187-219. <https://www.jstor.org/stable/663874>
- Hernández Castillo, R. A. (2008). *Etnografías e historias de resistencia: mujeres indígenas, procesos organizativos y nuevas identidades políticas*. CIESAS.
- Instituto Nacional de Estadística y Censos [INDEC]. (2010). *Encuesta Complementaria de Pueblos Indígenas (ECPI) 2004-2005*. Instituto Nacional de Estadística y Censos. https://www.indec.gob.ar/micro_sitios/webcenso/ECPI/ECPI%20-%20Antecedentes.pdf
- Ingold, T. (2013). *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. Routledge.
- Kessler, G. (2014). *Controversias sobre la desigualdad: Argentina 2003-2013*. Fondo de Cultura Económica.
- Lemonnier, P. (1992). *Elements for an Anthropology of Technology*. Museum of Anthropology, University of Michigan. <https://doi.org/10.3998/mpub.11396246>
- Matarrese, M. (2016). Cestería pilagá: Una aproximación desde la estética y el cuerpo. *Cuaderno del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, (58), 219-229. http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesedc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=561&id_articulo=11748
- Matarrese, M. (2022). Reflexiones acerca de la articulación entre el diseño y la artesanía pilagá (Argentina). *Revista Chilena de Diseño RChD: Creación y Pensamiento*, 7(12), 23-34. <https://doi.org/10.5354/0719-837X.2022.67633>
- Matarrese, M. (2023, en prensa). La cestería está de moda: Diseño participativo y cómo incorporar tendencias de diseño para la inserción artesanal en el mercado. En M. M. González. (Coord.), *Diseño, artesanía y antropología. Posibles intersecciones entre los objetos y el estudio de la cultura*. UNAM (ENES).
- Otto, T., & Smith, R. C. (2013). Design anthropology: A distinct style of knowing. In W. Gunn, T. Otto, & R. C. Smith (Eds.), *Design anthropology: Theory and practice* (pp. 1-29). Bloomsbury.
- Peirano, M. G. S. (2000). A Antropología como Ciéncia Social no Brasil. *Etnográfica*, 4(2), 219-232. <https://doi.org/10.4000/etnografica.2760>
- Ramos, A. (1994). The Hyperreal Indian. *Critique of Anthropology*, 14(2), 1-19. https://www.academia.edu/20627690/The_Hyperreal_Indian
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón.
- Rockwell, E. (2009). *La experiencia etnográfica: historia y cultura en los procesos educativos*. Paidós.
- Rotman, M. B. (2003). Modalidades productivas artesanales: ¿Expresiones de lo local en un mundo globalizado? *Campos: Revista de Antropología*, 3, 135-145. <https://doi.org/10.5380/cam.v3io.1592>
- Sahlins, M. (1983). *Cultura y razón práctica. Contra el utilitarismo en la teoría antropológica*. Gedisa.

- Spivak, G. C. (2003). ¿Puede hablar el subalterno? *Revista Colombiana de Antropología*, 39, 297-364. <https://doi.org/10.22380/2539472X.1244>
- Svampa, M., & Viale, E. (2020). *El colapso ecológico ya llegó: Una brújula para salir del (mal)desarrollo*. Siglo XXI Editores.
- Turok, M. (1988). *Cómo acercarse a la artesanía*. Plaza y Valdés.
- Ulloa, A. (2005). *La construcción del nativo ecológico: Naturaleza, conocimiento y poder en el Amazonas colombiano*. ICANH.
- Vargas, P. B. (2013). *Diseñadores y emprendedores: Una etnografía sobre la producción y el consumo de diseño en Buenos Aires*. Ediciones Al Margen.
- Yaneva, A. (2009). *Made by the Office for Metropolitan Architecture: An ethnography of design*. o1o Publishers.
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura: Usos de la cultura en la era global*. Gedisa.