



Estudios Avanzados

ISSN: 0718-5022

ISSN: 0718-5014

manuel.loyola@usach.cl

Universidad de Santiago de Chile

Chile

Perret, Myriam Fernanda
Aprendizaje tejido en Chaco, Argentina
Estudios Avanzados, núm. 34, 2021, Enero-Junio, pp. 26-36
Universidad de Santiago de Chile
Santiago, Chile

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=435570559003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto



Aprendizaje tejido en Chaco, Argentina

Weaved Learning in Chaco, Argentina

Myriam Fernanda Perret

Myriam Fernanda Perret

Universidad Nacional de Misiones y Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas,
Resistencia, Argentina, ORCID 0000-0002-8896-6795, myfperret@gmail.com

Recibido: 01/06/20 · Aceptado: 06/01/21 · Publicado: 27/06/21

Resumen

Se analizará el proceso de aprendizaje que atañe a tejedoras de tres colectivos de los pueblos wichi y qom, en las localidades de El Sauzalito, Misión Nueva Pompeya y Fortín Lavalle, y su relación con agentes de fomento artesanal y con tejedoras de las ciudades de Resistencia y Corrientes, en Argentina, aplicando el método etnográfico. La recolección de la información, en alternancia con periodos de sistematización y reflexión sobre el material reunido, transcurrió entre agosto de 2012 y agosto de 2018. Varios elementos participan en la fabricación de un tejido para vender. En la mezcla, la tejedora se involucra al punto de encontrarse en parte en ese tejido que hizo. Mirada, pensamiento, movimiento y sentir se destacan en este hacer, que a la vez que hace tejido hace a la tejedora. Y el propio paso a paso del tejer tiene una cualidad normativa que adelanta el tipo de forma a desarrollar, aunque no sin combinarse con una búsqueda, con un deseo.

Palabras clave: aprendizaje, tejido, Chaco, entramado, mercantilización.

Abstract

The learning process to be analyzed here involves weavers from three groups from *Wichi* and *Qom* people of El Sauzalito, Misión Nueva Pompeya and Fortín Lavalle in relation to artisanal development agents and weavers from the cities of Resistencia and Corrientes, Argentina, with ethnographic method. The collection of information, in alternation with periods of systematization and reflection on the material collected, took place between August 2012 and August 2018. There are several elements that participate in the manufacture of a fabric to sell. In the mixture, the weaver is involved to the point of finding herself partly in the fabric she made. Gaze, thought, movement and feeling stand out in this doing that at the same time that makes weaving makes weavers. And the same step by step of weaving has a normative quality that anticipates the type of form that will develop, although not without combining it with a search, a desire for form.

Keywords: learning, fabric, Chaco, framework, commodification.

Introducción

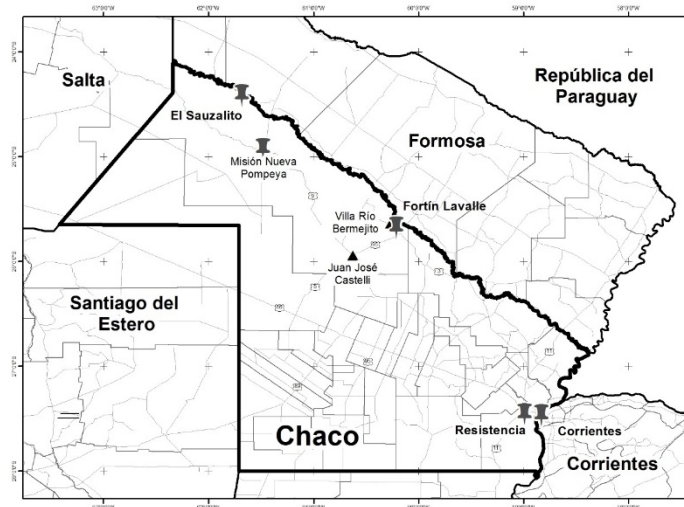
Tejedoras de tres colectivos de los pueblos wichi y gom desarrollan un proceso de aprendizaje de y en el tejido en las localidades de El Sauzalito, Misión Nueva Pompeya y Fortín Lavalle, proceso analizado en relación con agentes de fomento artesanal y tejedoras no-indígenas de las ciudades de Resistencia y Corrientes, Argentina, atendiendo al lugar de la mirada, del pensamiento, los movimientos y el sentir (Figura 1).

Las tejedoras de los colectivos del pueblo *wichi*, o *wichí* (familia lingüística *Mataco-Mataguaya*), trabajan

mayormente con *chaguar* o *chitsaj* (*Bromelia hieronymi*) y plantas tintóreas que recolectan en el monte. Las tejedoras del colectivo *gom* (familia lingüística *Guaycurú*), en tanto, trabajan principalmente con palma o *lagaxadai* (*Trithrinax schizophylla*), también obtenida mediante recolección. Otros materiales utilizados son el plástico de botellas recicladas, de bolsas de alimento balanceado para animales, lana industrial, tela de descarte y anilinas.

Figura 1. Localización de El Sauzalito, Misión Nueva Pompeya, Fortín Lavalle, Resistencia y Castelli

Figure 1. Location of El Sauzalito, Misión Nueva Pompeya, Fortín Lavalle, Resistencia and Castelli



Fuente: elaboración propia. Source: own elaboration.

Estas mujeres crean tejidos o artesanías destinadas mayoritariamente al intercambio mercantil, relacionándose con Agentes de Fomento Artesanal (AFA), en este caso, agencias estatales y una ONG (Benedetti, 2014). Los AFA potencian la intercambiabilidad de artesanías mediante, al menos, la organización del trabajo en términos de cantidades, calidades y tiempos de producción. La artesanía así gestionada se acopia periódicamente y luego se envía a los centros de consumo —por ejemplo, a la ciudad de Resistencia—, donde se vende. El dinero recaudado con las ventas se utiliza para hacer nuevos acopios.

A partir de estas vinculaciones se organizaron las llamadas Mesas de Diseño Colaborativo (MDC), encuentros que apuntaban a mejorar el potencial mercantil de las artesanías —si bien van más allá de eso— y que reunieron a tejedoras de los colectivos de Misión Nueva Pompeya y Fortín Lavalle, y a las de Resistencia

y Corrientes. Ellas trabajan con materiales diversos, como por ejemplo *chaguar*, palma, madera, tela y lana.

A continuación, luego de presentar la metodología aplicada en este trabajo, nos introduciremos en la propuesta de autores que destacan la importancia de las fuerzas que intervienen en los procesos creativos o de generación de formas, y de las conexiones que se establecen entre las personas y sus oficios. Las dos partes que siguen describen los procesos de aprendizaje anclados en los tres colectivos de artesanas-tejedoras, en relación con diversos agentes de fomento artesanal y con tejedoras de Resistencia y Corrientes.

Metodología

El artículo se basa en mi propia tesis doctoral; utiliza el método etnográfico, obteniendo información mediante observación participante, entrevista etnográfica y documentos informales y oficiales. El registro de la información se efectuó principalmente por escrito, aunque en ciertas ocasiones se recurrió a la grabación, fotografía y videos. La recolección de antecedentes, en alternancia con periodos de sistematización y reflexión sobre el material reunido, transcurrió entre agosto de 2012 y agosto de 2018.¹

¹ En todo momento se explicó a las personas con quienes se trabajó que la autora se encontraba llevando a cabo la presente investigación. En cuanto a la recolección de información, algunas de las actividades realizadas fueron: participar en salidas de recolección de materiales para el tejido; participar en reuniones entre artesanas/tejedoras y técnicos; observar a artesanas trabajando junto con sus familias y realizar entrevistas. Mediante acciones de

Los nombres de las personas que contribuyeron a esta investigación son ficticios. Acompañando el nombre se indica si se trata de Agentes de Fomento Artesanal (AFA), personas del pueblo wichí (w.), personas del pueblo Qom (q.), tejedoras no pertenecientes a estos pueblos (te) y no-indígenas (n-i).

Para escribir las palabras en *qom l'aqtaqa* hacemos uso del alfabeto de Buckwalter y Litwiller de Buckwalter (2013), a menos que se trate de palabras escritas de otro modo en la fuente original, lo cual se respeta. Para escribir las palabras en wichí usamos el vocabulario de Montani (2007), con la misma salvedad recién señalada para el otro caso.

sistematización y reflexión vinculé lo vivido con aportes bibliográficos, lo cual renovaba las inquietudes que se traducían en nuevas preguntas de investigación.

Fuerzas, movimientos y sentimientos

La separación entre cultura y naturaleza y modelo hilemórfico (Ingold 2002 y 2013) contribuyen a que pensemos la materia como si recibiéramos pasivamente la forma ideada por la mente. Aunque Ingold (2002) apunta algo diferente: la forma surge del despliegue gradual del campo de fuerzas establecidas a través del compromiso activo y sensible entre el tejedor y el material. Dicho autor concibe el hacer como un proceso de crecimiento (suavizando la distinción entre organismo y artefacto), y esto lo lleva a ubicar al hacedor como un participante en un “mundo de materiales activos” (traducción propia) (Ingold, 2013: 21). El hacedor trabaja con los materiales y “une fuerzas” con ellos, juntándolos, separándolos, sintetizándolos, destilándolos y “anticipando lo que pueda emerger”. Lejos de imponer diseños en un mundo listo para recibirlos, el hacedor interviene en procesos que ya están ocurriendo y que “dan lugar a las formas del mundo viviente que vemos a nuestro alrededor [...] agregando su propio ímpetu a las fuerzas y energías en juego” (Ingold, 2013: 21).

El compromiso activo y sensible entre el hacedor y el material los mezcla inevitablemente. A partir de la experimentación y el estudio de la confección de canastos en las proximidades de Aberdeen, en Escocia, Ingold afirma que las diferencias entre esos utensilios reflejaban, de manera única, estados de ánimo, temperamento y estatura de su hacedora o hacedor. Esos canastos, dice el autor, fueron “orgullosamente llevados a casa” por los hacedores (Ingold, 2013: 24); dadas las características del proceso de generación

de forma, los canastos resultaron conectados a las personas. De modo similar, Santos Granero (2013) y Arnold y Espejo (2013) analizan procesos artesanales en términos de distinción e interacción entre sujeto y objeto. Santos Granero indica que el artesanado en la Amazonia involucra un proceso doble de objetivación/ subjetivación: al transformar la materia por medio de sus afectos, habilidades e intencionalidad, “el hacedor produce un objeto que es simultáneamente un sujeto: un objeto subjetivado que actúa como sujeto objetivado”. Por su parte, Arnold y Espejo estudian los textiles andinos como objetos y sujetos a partir de la “relación íntima” entre las tejedoras y sus tejidos. Una relación, en tanto “interacción socio-tecnológica” entre cuerpos y materiales, que se produce de modo tal que artefacto y tejedora quedan identificados el uno con la otra (Arnold y Espejo, 2013: 27-8).

Las mezclas entre tejedoras y tejidos tienen que ver con los movimientos que se ejecutan en el proceso, y aquellos se encuentran ligados a los sentimientos. En este sentido, Weil detalla respecto del trabajo como obrera en una fábrica:

Hay dos factores en esta esclavitud: la velocidad y las órdenes. La velocidad: para “llegar” hay que repetir movimiento tras movimiento con una cadencia que, al ser más rápida que el pensamiento, prohíbe dejar curso libre no solo al pensamiento, sino incluso a los sueños. Al ponerse uno ante la máquina, le es preciso matar el alma ocho horas diarias, el pensamiento, los sentimientos, todo. Ya estés irritado, triste o

disgustado... trágate; debes hundir en el fondo de ti mismo la irritación, la tristeza o el disgusto: frenarían la cadencia. Y lo mismo ocurre con la alegría. Las órdenes: desde que fichas al entrar hasta que fichas al salir, puedes recibir cualquier orden. Y siempre hay que callar y obedecer. [...] En cuanto a tus propios accesos de irritación o mal humor, tienes que tragártelos, no pueden traducirse ni en palabras ni en gestos, ya que los gestos vienen determinados a cada instante por el trabajo. Esta situación hace que el pensamiento se reseque, se retire, como la carne se retira ante el bisturí. No se puede ser “consciente”. (Weil, 1951: 23)

La velocidad y las órdenes en el trabajo de la empresa moldean los movimientos y gestos de quienes en ella

trabajan. Los sentimientos no dejan de experimentarse, aunque son reprimidos continuamente. De no contenerse, llevarían a movimientos y gestos inconvenientes en términos del modo de trabajo requerido en la fábrica.

En síntesis, los autores antes mencionados hacen hincapié en las fuerzas que intervienen en los procesos de creación o de generación de formas, colocando al hacedor o hacedora como una o uno más en el entramado o campo de fuerzas. Además, hablan de las conexiones entre personas y trabajos que se mezclan en movimientos y sentimientos. Para profundizar en esta idea, a continuación, revisaremos estas cuestiones en los tejidos con hojas de *chaguar* y palma.

Aprender a tejer con artesanas del pueblo wichí

Las mujeres habitualmente tejen en compañía. Mujeres, hombres, niños, vegetales y animales suelen estar presentes en estos espacios de factura: es un tejido-trabajo que se acompaña con mates y conversaciones.

Abuelas, madres e hijas transmiten conocimientos vinculados al tejido. Para esto resulta fundamental el mirar, la observación del trabajo de algunas personas. Explicaba Macarena (w.):

No es que uno te enseña, así viene el aprendizaje. Miro a una mujer haciendo, no es una mujer que enseña, para enseñar no hay nadie. Solo mirando a abuela y mama uno piensa cómo puede aprender. Voy a buscar la forma para ver cómo puedo aprender. Viene de la mente, uno piensa y después se imagina, como uno ve una película para buscar la sabiduría, qué puedo hacer, cómo puedo para aprender algo. Los aborígenes no les enseñan a los hijos si no les interesa. Si uno visita a su amiga y la visitante vio que ella trabaja, piensa en mirar las cosas que ella hace y después ella también le gusta. Después viene otra vez. No hay uno que viene a decir yo quiero ayudar para que hagas esto. Ella hace sola no más, después aprende sola. No es como ahora que vienen la gente que quiere ayudar. Antes no había mujeres que piensa para ayudar a otro, no es como ahora que vienen a decir para reunir. Si aprendo sigo mi pensamiento. Si hice bien las cosas viene otro pensamiento y así viene la sabiduría. Por ejemplo, el tejido de red aprendí, ahora voy a intentar otra cosa, quiero hacer una yica² para llevar las cosas del monte para poner ahí. Yica era una herramienta.

Con esas palabras en mente, se conoce a las personas de quienes se aprende al mirar. No es cualquier tipo de

mirada, sino una que se produce acompañada de interés, de modo tal que una persona a la que no le interesa aprender una determinada cuestión no podrá hacerlo, por más que mire a otros realizándola. Al mirar con interés se piensa e imagina cómo se podría hacer el trabajo, lo cual la lleva a “buscar la forma”, es decir, el qué y el cómo de tal trabajo. Mirar con interés, pensar, imaginar, buscar la forma y hacer. Y después hacer otra cosa. Eso favorece el aprendizaje que lleva a la sabiduría. A diferencia del aprendizaje donde alguien viene a “ayudar” y enseña a otros, más allá de su interés, aquí es fundamental la búsqueda por aprender.

Mirar, pensar, imaginar y tejer también se pusieron en juego durante las Mesas de Diseño Corporativo (MDC) desarrolladas en noviembre de 2016. El encuentro tuvo una duración de dos días a lo largo de los cuales mujeres con experiencia de trabajo en materiales como madera, tela, metal y fibras vegetales, conversaron y tejieron con fibras de *chaguar*. Si bien el idioma hablado marcaba las posibilidades del vínculo, el tejido abrió el espacio hacia un tipo de comunicación que requiere: mirada atenta y experiencia con el material.

Las discusiones y los tejidos se fueron aglomerando en torno a collares y animales. Respecto a los animales, Blanca (w.) enseñó a Carmen (te n-i) a hacer un pajarito. La conversación/tejido se dio más o menos así:

Sentada al lado de Blanca, Carmen miraba con atención las fibras de *chaguar* de color marrón rojizo que la artesana manipulaba. De vez en cuando Carmen tocaba la fibra y hacía preguntas, Blanca contestaba. Carmen tomaba notas en su cuaderno. En un momento Blanca entregó a Carmen un poco de fibra que había colocado de una determinada manera y le dijo que era para hacer un pajarito. Carmen dejó el cuaderno, tomó las fibras y entendió lo que pretendían ser

2 Bolso elaborado con *chaguar*.

porque notó, a partir de la orientación de Blanca, lo que sería la cabecita del ave. A continuación, Blanca entregó a Carmen una aguja de metal enhebrada con fibra de color marrón-rojizo y le indicó cómo tenía que proceder para ir armando el cuerpo del animal. Carmen comenzó a coser. Las dos mujeres se miraban cada tanto como preguntando-respondiendo sobre el estado del tejido. Sonreían frecuentemente. A veces Blanca tomaba entre sus manos el trabajo y le daba algunas puntadas con la aguja, orientando de este modo a Carmen que miraba atentamente. Blanca le dio el acabado final al ave y se la entregó a Carmen que sonrió mirando a la avecilla. Quienes las miráramos tejer también sonreíamos.

En el relato anterior notamos el interés por aprender, la importancia de la mirada atenta y del tejer para aprender. De hecho, esto último marca dos momentos bastante claros: el antes y el después del hacer. Antes de tejer, quien busca aprender pregunta y toma notas. Y para aprender, deja de anotar y se pone a tejer. Quien enseña a tejer el pajarito entrega un material dispuesto de manera sugerente, marcando los puntos clave (la cabecita) para que quien está aprendiendo descubra hacia dónde se dirige la factura. La orientación acompaña de modo constante el hacer; un hacer o un momento agradable, que se expresa en sonrisas, miradas, emoción, complicidad.

El interés por aprender puede venir por el lado de lo que se quiere lograr con un determinado trabajo. Eva (w.) decía:

EVA: No es que enseña, sino que mira no más y ahí uno tiene entusiasmo. A los diez años yo hice yica. Cuando fue a cosechar vendieron, cambiaron por ropa, me entusiasmó.

INVESTIGADORA: ¿Por qué se entusiasmó?

EVA: Porque compraron un trabajo.

El entusiasmo que genera la posibilidad de venta de los trabajos también impulsa el aprendizaje. Graciela (w.) contaba que sus hijas trabajan con ella y miran cómo hacer los tejidos. A ellas les gusta tejer “cuando hay salida, por ahí vende, con eso ya está”. Amalia (w.) comenta sobre la relación entre entusiasmo y aprendizaje:

Joven hoy en día no se entusiasman con la artesanía [...]. Ya como que no conoce lo que era la cultura nuestra, como que está perdiendo [...]. Jóvenes escucha su música, tiene su estilo, ni sabe cómo buscar o valor del monte [...]. Algunas chicas que ya no saben cómo hacer la *yica* [...]. Salvo que hay algunas chicas que la madre le gusta tejer y aprende de la madre [...]. Hay madres que no teje y la hija ya no tiene qué mirar, como que no tiene qué mirar y no aprende.

Si bien las personas más jóvenes suelen entusiasmarse con cuestiones que no las llevan a conocer sobre el tejido, las excepciones se presentan cuando algunas “chicas” tienen madres que tejen porque les agrada tejer. En otras palabras: el aprendizaje se relaciona con tener o no tener a quién mirar “tejer por gusto”.

Algunos de los motivos por los cuales una mujer no teje apuntan a porque consiguió algún otro trabajo (como docente, enfermera, empleada doméstica o barrendera, por nombrar algunos ejemplos) y/o porque está estudiando en una institución educativa. Emilce (w.) comentó una vez que es importante que la joven aprenda a tejer

porque antes cuando no teníamos pensión, marido no tenía trabajo, hacíamos la artesanía y cambiábamos ropa. Yo les dije a mis chicos: si ustedes no saben hacer *yica* sus hijos no van a tener ropa, cuando ella estudia no necesita hacer *yica* porque se puede comprar.

Por su parte, Samanta (w.) detalla que sus hijas saben hacer hilo y tejer *yicas* pero no tejen porque estudian en el Centro de Investigación y Formación para la Modalidad Aborigen. Tales alternativas, junto al entusiasmo que genera la posibilidad de vender los trabajos, indican que la elaboración del tejido se conecta con el intercambio. Así, se opta por estudiar en una institución educativa en vez de hacer *yica*, pues lo primero posibilitaría la obtención de bienes necesarios para la vida —en este caso ropa— con mayor eficacia. Mas el camino del estudio, en los términos empleados en este párrafo, no siempre resulta la opción elegida. Algunas veces se invierten las posibilidades mencionadas y se prioriza, efectivamente, el tejido.

Conexiones

Los trabajos que realizan las mujeres son todos diferentes, aunque para comercializar, por ejemplo, los agrupan en categorías. Tales categorías se construyen al tomar determinados rasgos del tejido —por ejemplo, la forma o el tamaño— como parámetros. Algunos

elementos del tejido que distinguen los trabajos hechos por una persona de los de otra son el grosor del hilo, los colores, los ojos o puntos y el dibujo.

A partir de esos detalles es posible reconocer a la tejedora a través de su tejido, siempre que una esté

familiarizada con el modo de trabajar de dicha tejedora, es decir, siempre que se conozcan otros tejidos hechos por la misma persona. Al observar y tocar con atención los tejidos de una misma persona se empiezan a notar los detalles que lo diferencian de otros. De este modo, tejidos que parecían ser iguales de pronto comienzan a ser diferentes a los ojos de quien observa de manera atenta. La identificación tejido-tejedora no es reconocida solo entre las artesanas, sino que personas como los AFA, que van conociendo de a poco la manera de trabajar de una tejedora, la reconocen a través de su creación.

No es conveniente decirle a una tejedora que su trabajo “es feo” o *calsia*.³ Decía Eva (w): “no podés decir que es *calsia*. Hay trabajos que son *calsia*, uno le dice que lo arregle, que trate de mejorar. En el momento no se enoja, pero cuando se va sí. Ya no quieren venir más”. Nélica (afa n-i) una vez decía no entender por qué las artesanas no le ofrecían sus artesanías para que las comprase. En otra ocasión consulté sobre esto a Emilce (w) y ella me explicaba: “Una se siente mal cuando le dicen que su trabajo es feo. Fermina (AFA n-i) siempre dice así, que algunas hacen feo y a algunas mujeres le duele cuando escuchan y después no quieren hacer”. Los sentimientos involucrados en el tejido, como el malestar y el dolor expresados por Emilce, también son mencionados por Koschitzky (1992), quien indica que la elaboración de las telas de malla con *chaguar* permitía a las mujeres conseguir, por intermedio de sus trabajos, estimación y prestigio. La

autora apunta que las bolsas con dibujos lindos y bien elaboradas son admiradas por otras mujeres, y quien logra vender sus trabajos puede aumentar su capacidad de comprar y repartir bienes, lo cual deviene en mayor prestigio personal para esa tejedora-vendedora. Nótese que la autora no restringe los sentimientos a determinados objetos aislados de las relaciones, sino que estos se encuentran conectados a la circulación mercantil. De esta manera, el sentir experimentado cuando se aprecia o desprecia el tejido evidencia la identificación entre tejido y tejedora y tiene implicancias en la relación con los AFA. Ofendida, dolida y enojada, la tejedora actúa evitando, en lo posible, ofrecer su creación a aquellos que la menospreciaron.

El tejido capta los movimientos entre tejedora y material. Montani (2007, 2008a y 2008b) destaca la particularidad de los movimientos involucrados en el tejido. Este autor indica que se usa el verbo *i-potsin* para referirse a “actividades típicamente femeninas”, como son la torsión y retorsión del hilo, el enlazado de bolsos, la elaboración de tinajas con técnica rode-te y el tejido de paredes de la casa (Montani, 2008a: 164). Todas estas actividades tienen en común, afirma Montani, el movimiento circular para construir una cosa. El movimiento se ve modificado con la mercantilización, ya que los afa promueven la fabricación de hilos delgados que contrastan con los hilos más gruesos que prefieren hacer las artesanas, entre otras razones, porque su fabricación consume menos tiempo. Como hacer hilo involucra movimientos corporales, cambiar el modo de hacer el hilo implica cambios en dichos movimientos. De esta forma, la sintonización del tejido con la circulación mercantil trabaja los movimientos, los cuerpos mismos de las tejedoras.

3 *Calsia* es lo contrario de *is* o *isilataj*. *Isilataj*, dice Montani, significa “ser hermoso, ser bello, ser muy bonito; así se dice para elogiar las cualidades de un bolso o de un diseño”. *Is* se usa para decir que algo es bueno o está bien. Por el contrario, *calsia* se usa para decir que algo es feo o que “no sirve” (Montani, 2007: 62).

Tejer para aprender con artesanas del pueblo gom

Es frecuente tejer en el hogar, en el patio de la casa (siempre que las condiciones climáticas lo permitan) y en compañía de miembros de la familia, tomando mate y conversando. La atención que se le da al tejido no lleva a la artesana a olvidarse de lo que ocurre a su alrededor; al contrario, el tejido se mezcla con conversaciones, mates y bromas.

Con frecuencia, a quien está armando el trabajo la suele asistir otra persona, por ejemplo, una hermana, un hijo, una nieta o un sobrino, que colabora pasando las hojas. Quien pasa fibras o cintas de hojas previamente seleccionadas y tratadas para trabajar debe estar a tono o al ritmo de quien teje, para lo cual debe prestar atención, como antes mencionamos. Para esa atención, además de la mirada, el tacto resulta

fundamental dado que se siente y capta la fibra, su flexibilidad, resistencia y textura.

Si bien compartir un momento y un lugar es importante para el aprendizaje del y en el tejido o para el “aprendizaje tejido”, esto no garantiza que los conocimientos fluyan. La fluidez o circulación se suele dar entre personas que comparten consejos; es decir, como indica Messineo (2014), entre quienes comparten relaciones estrechas y asimétricas, por ejemplo, entre madre e hija.⁴

4 Messineo indica que los consejos son géneros orales que “constituyen medios eficaces de transmitir contenidos culturales, reglas sociales y pautas morales de manera no coercitiva, a la vez que juegan un rol fundamental en la regulación del comportamiento en la vida cotidiana y en el control social” (Messineo, 2014: 39).

Además del vínculo madre-hija mencionado por Messineo (2014), otra relación frecuentemente destacada en el aprendizaje tejido es la que existe entre abuela y nieta. Esmeralda (q.) contaba que su abuela le había enseñado a hacer canastos mostrándole cómo sacar las hojas, cómo transformarlas en fibras, cómo tejer. Decía: “ella me dio la palma y después me dio una tabla, una madera para poner la hoja y ahí empieza ella que me enseña cómo hacer los canastos. Ella me enseña y yo ya agarro, tengo que hacer”. La abuela enseñaba a la nieta haciendo ella misma lo que enseñaba. La nieta observaba y repetía los movimientos de la abuela y así aprendía.

Con la repetición de los movimientos la precisión se va adquiriendo de manera progresiva. En este sentido, Carmen (q.) explica que tejiendo y mirando una va aprendiendo, y decía: “así empezás a trabajar, vas mirando [...] comparando [...] cinco hojas mismo color [...]. Empezás a trabajar y cuánto sobrarán en ese trabajito ya vas [...] sabiendo, captando. Ya tenés en vista cuántas hojas entran”. Nótese cómo se va produciendo el aprendizaje al tejer, de modo tal que la mirada y los movimientos paulatinamente van poniéndose a tono con lo que se teje y lo que se busca tejer. La cantidad de material que se utilizará puede estimarse al saber, captar o entender el modo en que movimiento, mirada y materiales interactúan al tejer.

El entusiasmo es notorio en el aprendizaje. Las mesas de diseño colaborativo fueron para Amanda (AFA q.) una instancia que motivó a las artesanas y las impulsó a pensar, probar y hacer. Amanda decía: “[A las artesanas] le da ganas de seguir trabajando, le da ideas, los trabajos van saliendo entre las dos partes [las mujeres de la asociación] quieren alcanzar a hacer más productos”. Recordemos que las MDC aspiraban, entre otras cuestiones, a mejorar el potencial mercantil de las artesanías, y por ende el entusiasmo se vincula también a las perspectivas de venta de los trabajos. Esta relación entre entusiasmo y venta se destaca bastante a menudo. En este sentido, Agustina (q.) contaba que su hija, cuando vivían en Formosa, no aprendió a hacer canastos porque en ese tiempo su “trabajo” era ir a la escuela. En cambio, ahora que residían en Fortín Lavalle había aprendido porque aquellos artefactos

podían venderse con mayor facilidad. Dicho de otra manera: las mejores perspectivas de venta alentaron a la hija de Agustina (q.) a aprender a hacer canastos.

“Cuando recién aprendés las cosas nunca te salen bien, pero tenés que seguir aprendiendo”, decía Edeline (q.). No se hace una sino muchas cosas para aprender, y la sucesión de cosas que se realizan aspirando a hacerlas mejor o el “seguir aprendiendo” no se limita a los cambios en las cosas. Esta progresión en el aprendizaje tiene un componente temporal que también fue destacado por Hebbe (te n-i) durante las MDC efectuadas en Fortín Lavalle. Me acerqué a ella en un momento en que tejía collares con el punto aprendido antes de Amanda (AFA q.). Aprender a hacer ese punto había requerido de su parte, al menos, mirada atenta y experiencia con el material. Con ese punto ahora armaba collares que no sabía cómo quedarían, y decía: “respeto el tiempo que tiene [...] vas haciendo [...] hasta que entendés qué está pasando, me doy el tiempo, me permito el tiempo [...] me divierte, me engancha, me transporta”. Se desprende de estas palabras la manera en que el propio tejer guía los puntos que se hacen a continuación de modo tal que la tejedora parece perderse en esta especie de experimentación hasta que entiende el sentido que va adquiriendo el despliegue de materiales y movimientos. Ello requiere tiempo y goza de un componente sorpresivo que es apreciado.

Pensar y probar forman parte del aprendizaje. Emilia (q.) relataba que para hacer los trabajos una “piensa y ahí sale”. Contaba que en 1980 su tía había empezado a trabajar con hojas de palma, ella “probó” “hacer el bolso [...] hasta que se forma un bolso grande” que usaban para guardar cosas. Probó hasta que logró una forma satisfactoria. Luego, la hermana mayor de Emilia (q.) le enseñó a trabajar con las hojas de palma. En primer lugar, le enseñó a hacer un canasto con técnica de cosido, para lo cual usaban como aguja la espina de vinal (*Prosopis ruscifolia*): “el primero con espina de vinal el trabajo. Después vino otra idea, se probó la aguja que hasta ahora sigue”. Como con las hojas de palma, luego de tejer con la espina de vinal “probaron” tejer con una aguja de metal, la cual se usa en la actualidad.

Las personas en las cosas

Las personas no desaparecen de los trabajos que hacen. Marcas, indicios o huellas de los movimientos de las trabajadoras quedan inevitablemente plasmados en sus creaciones. Incluso perduran movimientos que van más allá de la conciencia de la artesana. Esto último es notable cuando una mujer dice “me salió así”

acerca de un trabajo que presenta para la venta. Este hacer tiene algo de sorpresivo al exceder la intención y el control de la hacedora. También cuenta con algo de exposición, al hacerles contar cosas propias de las que no son conscientes.

Las marcas en los trabajos se van notando en la medida en que quien observa se familiariza con los modos de trabajar. Para llegar a eso, es importante estudiar las diversas técnicas de tejido (tejido o *qaipaxatta*, cosido o *qantetta* y cuadrado o *lapaqñi*), lo cual se hizo en Perret (2018). Lo que sigue amplía lo desarrollado en dicho texto respecto de dos de las técnicas.

Para construir un canasto común con técnica tejido o *qaipaxatta* se empieza por la base del canasto, a partir de una tira de aproximadamente 11 cm de largo que luego se dobla y sigue su camino alrededor de la tira anterior a modo de espiral y generando una forma ovalada. Lo que se teje a continuación de la tira anterior va conectándose a esta con la cinta de palma, que a su vez envuelve la hoja deshilachada. Las uniones de hojas deshilachadas se pierden en el tejido, de manera que parece ser una sola tira de palma la que forma el canasto. Se repiten estos movimientos una y otra vez. La fuerza que ejerce la artesana en la costura es importante para que no se desarme el tejido. La intensidad de esta fuerza debe ser acorde a la forma que se busca. Es decir, hay que prestar atención a la relación entre fuerza y forma (si para la construcción del canasto se aplica la misma fuerza que para la construcción de

animalitos, el canasto adquirirá una forma indeseada, es decir, cerrada hacia arriba). Se va avanzando en la construcción de la base del canasto hasta que llega el momento de empezar a levantar las paredes. A partir de este momento el trabajo va adquiriendo altura. Este suele ser un punto en el que se reciben consejos respecto de cuándo conviene hacer el cambio de sentido (de horizontal a vertical). Finalmente, *mashi ime* o terminó la construcción canasto.

Para hacer una panera, en vez de comenzar por una tira de aproximadamente 11 cm, se parte por una tira mucho más corta, que es envuelta una y otra vez por la que pareciera ser una sola tira de hojas de palma, hasta formar la base circular de la panera. También se puede empezar formando un círculo con la tira de palma, alrededor del cual giran las siguientes. Al cabo de un tiempo de hacer la base se comienzan a levantar las paredes de la panera. Tanto para el canasto como para la panera la forma resulta de un patrón de movimientos repetitivos alrededor de un punto inicial que marca, como un molde, la forma que tomará el trabajo. Asimismo, cada pedacito de tira tejida es como un molde o una plantilla, en el sentido de que condiciona lo que seguirá (Figura 1).

Figura 1. Trabajos con técnica tejido o *qaipaxatta*: paneras de forma circular (izquierda y centro) y canasto de forma ovalada (derecha)

Figure 1. Works with weaving technique or qaipaxatta: circular-shaped bread baskets (left and center) and oval-shaped basket (right)



Fuente: registro personal. Source: personal record.

La técnica cosido, o *qantetta*, es la que mayor concentración requiere. Para mejorar la atención, conviene tejer durante el día. Si la artesana se distrae, puede quedar parte de la fibra deshilachada fuera de tejido, lo cual resulta desprolijo a la vista. Sin embargo, esto no tiene repercusiones en la estabilidad del trabajo siempre que se remedie el error lo antes posible, lo que implica incorporar nuevamente la fibra al cuerpo del trabajo. Mientras la artesana presta atención y ejerce fuerza para ir sujetando la fibra al tejer, la fibra deshilachada tiende a separarse del cuerpo del trabajo.

La impronta del hilo verde que se usa para coser resulta de sumo interés por su capacidad para ajustar la costura con el paso del tiempo y al secarse. A medida que se termina el hilo prendido de la aguja se reemplaza por otro y se sigue cosiendo. Algo similar ocurre con las fibras deshilachadas. A medida que la artesana va llegando al final de una hoja deshilachada, conecta otra y la pierde entre las fibras de la anterior, firmemente adherida al trabajo que la mujer está armando. No se notan las uniones, por lo que pareciera que se teje con una sola tira de fibras de hojas de palma.

Tal como en el caso de los trabajos con técnica tejido o qaipaxatta, las formas de los trabajos resultan de un patrón repetitivo de movimientos en torno a un punto inicial. Para las formas ovaladas, en general los canastos, la tira de fibras es más larga que para las formas circulares (ser las paneras, posaplatos y centros de mesa). Con gran creatividad, las artesanas juegan con las posibilidades de cada técnica.

La interacción de fuerzas durante el tejido se manifiesta en un trabajo que contiene rastros o marcas de la persona que lo elaboró. A partir de ciertas marcas, como el grosor de las tiras de palma, la altura, la prolijidad, la condición de los materiales, el nivel de detalle, los colores, los dibujos, la distancia entre cintas y tiras y las formas de los trabajos, se deduce la conexión con determinadas personas. Así, por ejemplo, canastos hechos con la misma técnica pueden adjudicarse a diferentes personas según la prolijidad de la trama.

Los modos en que teje y piensa la artesana también dejan rastros en el tejido. Sobre la forma en que teje, Margarita (q.) explicaba que los canastos que ella hacía en técnica tejido eran diferentes de los que hacía su hermana porque, mientras ella teje hacia adentro o hacia la derecha, su hermana, ubicando el canasto “como un bebé”, teje hacia afuera o hacia la izquierda. En cuanto al pensamiento, Esperanza (q.) hablaba de las diferencias entre su trabajo y el de su hermana, precisando: “[mi hermana hace] otro modelito, pero ella piensa ya cómo tiene que hacer, cómo tiene que fabricar un dibujo [...] Yo pienso, pero de otro dibujo”. Las diferencias tienen que ver aquí con lo que cada una piensa, y ello se expresa en dibujos distintos.

Estados de ánimo, interrupciones y cambios de materiales también dejan huellas en el tejido. Respecto de los estados de ánimo y las interrupciones, Carola (AFA n-i) contaba: “lo que hacés si vos lo empezás, por ejemplo, vos querés hacerlo bien con la técnica y lo arrancás un día y después otro día no estás con lo mismo y la tensión y el punto y todo, viste, se modifica si lo dejás a medias, se nota que lo apretás más y está más durito, se nota que está más flojo”. De este modo, las interrupciones al trabajo dejan marcas en la medida en que el tejido es retomado con un estado de ánimo diferente al que se tenía antes de la interrupción. En otras palabras, la interrupción introduce la oportunidad de retomar el trabajo con un estado de ánimo diferente, y esto deja una marca en el tejido, lo cual va más allá de la voluntad de la tejedora. En cuanto a los cambios en los materiales, en las MDC se señalaba que el trabajo con materiales como el lienzo requiere la aplicación de mucha más fuerza en comparación con la requerida al tejer con hilo de palma. Así, cuando la fuerza para trabajar con el lienzo se aplica sobre el hilo de palma,

este se quiebra y se debe retomar la costura una y otra vez, lo cual queda registrado en el resultado.

El efecto de los estados de ánimo, de las interrupciones y el acostumbramiento a los materiales con los que se trabaja fueron notados por mi parte en las MDC, principalmente, en la medida en que las tejedoras lo hacían explícito con palabras al aprender a trabajar con un material nuevo, la palma. En otras palabras, fui capaz de captar estas cosas, y por lo tanto de enriquecer mi perspectiva y curiosidad, porque eran percibidas por tejedoras que tejían con un material novedoso al que no estaban acostumbradas.

En general los trabajos los empieza y termina una misma persona. Sin embargo, a veces participan otras personas. Este cambio de manos entre tejedoras era destacado por Hebe (te n-i) en una de las MDC, ella decía: “podés desmenuzar el trabajo y las que son buenas hacen una parte y otras otra parte, por ejemplo, una puede hacer la parte de crochet, otra el chaguar, otra el hilo verde [...] Por ejemplo [Lurdes-tejedora] tiene buen manejo del color, por ahí hace la composición”. Mientras Hebe (d. n-i) decía esto, tejía, y de pronto le pasó lo que estaba tejiendo a Lurdes (te n-i) diciéndole “ahora te puedo dar, a ver si querés meterle mano”. Otras veces, madres, hijas y hermanas intervienen en un mismo trabajo. Amanda (AFA q.) contaba que a veces su madre teje los paneles de los canastos con técnica cuadrado y ella le da la terminación. Otras veces, para el caso de objetos con técnica tejido, su madre hace una parte y luego la hija continúa desde ahí. Amanda (AFA q.), viendo el trabajo terminado, afirmaba que para ella es muy claro el punto en el que el canasto cambió de manos. Es decir, quedan las marcas de la intervención de cada una de las trabajadoras. Sin embargo, una tiene que estar familiarizada con el vínculo entre tejedora y tejido para notar esto. Así, lo que es muy claro para Amanda puede no serlo para un/a observador/a que desconoce las particularidades de un determinado hacer y de una determinada persona.

Se podría decir que trabajo y tejedora se encuentran ligados de manera invisible (para quien no se encuentra familiarizado con el mencionado nexo tejedora-tejido), aunque visible (para quien sí está familiarizado con ese nexo). La familiarización para notar el vínculo es inseparable de los trabajos que la tejedora hizo y hace. Por lo tanto, conocer el trabajo de una persona implica conocer los trabajos que hizo y encontrar rasgos o elementos que se repiten entre estos.

Conclusión

No es la artesana con intención de fabricar un trabajo para vender la única que imprime fuerza sobre una materia inerte, que responde tomando la forma preconcebida por la tejedora. Varios son los elementos que se mezclan. Y en esta mezcla ella se ve involucrada incluso sin quererlo, al punto de encontrarse en parte en ese tejido que hizo, que por esto mismo la hizo, aunque sea un poquito.

Es algo así como decir *lo que hago me hace*. Hago/hace, al menos, mirada, pensamiento, movimiento y sentir.

Se trata de una mirada atenta, abierta a lo que ocurre alrededor y a la vez enfocada en el asunto de interés: el tejido. Esta atención situada se posa en el propio tejido, en el tejido de alguien más. Aunque no de cualquier “alguien más”. Las relaciones previas van marcando el enfoque, la atención. Relaciones de parentesco (madres e hijas, abuelas y nietas), de amistad o proximidad (por ejemplo, entre las mujeres que compartían las MDC) preparan esa atención. La mirada se va afinando, va captando la sutileza del detalle. Parece hacer un clic, un “darse cuenta”, se familiariza con el trabajo de la otra persona, percibe lo mínimo, los rasgos humanos y quizás algunos otros de los elementos que lo componen.

Tejer no es algo hecho mecánicamente; se hace pensando. El pensar aquí tiene que ver con “buscar la forma”, es decir, el qué y el cómo del hacer. Más que antecederlo, el pensar acompaña al hacer de modo tal que se piensa al tejer y se teje al pensar. ¿Cuáles son las particularidades de este hacer-pensar?, ¿qué implicancias tiene esto para una supuesta división cuerpo/mente?

La atención que se presta no se reduce a la visión. El tacto, la experiencia con el material, el hacer, el tejer son imprescindibles para aprender. Así como la mirada va adquiriendo precisión, el cuerpo se mueve, va interiorizando el ritmo, la cadencia. Y como si se tratara de una filmación, aunque estática, algo intermedio entre fotografía y filmación, el tejido los capta, capta esos movimientos, los registra. El tejido se vuelve

testimonio de los movimientos, a los que a su vez contribuyó a formar.

La relación entre movimientos y tejido resulta más clara en ciertas ocasiones, veíamos las siguientes: los estados de ánimo y los modos acostumbrados de trabajar marcan la manera de relacionarse con los materiales; el cambio de material delata esos modos acostumbrados de trabajar; determinados rasgos del tejido (como el grosor de las tiras o hilos, puntos, altura, prolijidad, condición de los materiales, detalles, colores, dibujos, distancia entre fibras y formas) remiten a una tejedora en particular.

Así como con el tiempo el ejercicio físico genera cambios en el cuerpo, por ejemplo, en la musculatura o en la respiración, así también los movimientos en el aprendizaje progresivo del tejido se van afinando, poniendo a tono con la tarea, con la búsqueda. Aquella búsqueda es impulsada por el entusiasmo, el gusto, las perspectivas sobre el destino del trabajo, las posibilidades laborales o educativas en juego, las exigencias físicas de la tarea, entre otros factores. Esto nutre los movimientos, involucrando al sentir en el hacer.

Las conexiones entre tejido y tejedora adquieren claridad por medio de sentimientos de orgullo, tristeza, enojo (entre otros), que se sienten a partir de la aceptación o rechazo de su propio trabajo. Y esto lo conocen las tejedoras, y por eso buscan formas más delicadas de tratar los trabajos, por ejemplo, estimulando los arreglos.

Por último, el mismo paso a paso del tejido tiene una cualidad normativa. Esto es notable al prestar atención a las técnicas, en especial las técnicas tejido o *qaipaxatta* y cosido o *qantetta*. Los movimientos que se expresan en el tejido adelantan el tipo de forma que se desarrollará. Sin embargo, se combinan en este hacer dos tiempos: el futuro y el pasado. Desde el futuro viene una imagen o pensamiento de lo que se quiere hacer y del pasado, los movimientos capturados del tejer. De esta interacción temporal, muscular, material, emocional y un largo etcétera, surgen los tejidos.

Sobre el presente artículo

“Aprendizaje tejido en Chaco, Argentina” es parte del Programa “Alternativas de Desarrollo Rural y Formas de Organización Social”, código P007, Secretaría de Investigación y Postgrado de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Misiones, 1 de enero de 2017 a la fecha.

Bibliografía

- Arnold, DY. y Espejo, E. (2013). *El textil tridimensional. La naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*. La Paz, Fundación Interamericana, Fundación Xavier Albó e Instituto de Lengua y Cultura Aymara.
- Benedetti, C. (2014). *La diversidad como recurso. Producción artesanal chané destinada a la comercialización e identidad*. Buenos Aires, Antropofagia.
- Buckwalter, AS. y Litwiller de Buckwalter L. (2013). *Vocabulario toba*. 2da. edición. En http://www.chacoindigena.net/Materiales_files/Vocabulario%20Toba.pdf (consultado el 20/03/2020).
- Ingold, T. (2013). *Making. Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. Londres y Nueva York, Routledge.
- _____. (2002). *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. Londres, Routledge.
- Koschitzky von, M. (1992). *Las telas de malla de los wichí/mataco: su elaboración, su función y una posible interpretación de los motivos*. Buenos Aires, CAEA.
- Messineo, C. (2014). *Arte verbal qom. Consejos, rogativas y relatos de El espinillo (Chaco)*. Buenos Aires: Asociación Civil Rumbo Sur.
- Montani, R. (2008a). “Metáforas sólidas de género: mujeres y tejido entre los wichí”. En Hirsch, S. (coord.). *Mujeres indígenas en la argentina. Cuerpo, trabajo y poder*. Buenos Aires, Biblos: 153-178.
- _____. (2008b). “La etnicidad de las cosas entre los wichis del Gran Chaco (Salta, Argentina)”. *Indiana* 25: 117-143.
- _____. (2007). “Vocabulario wichí del arte textil: entre la lexicografía y la etnografía”. *Mundo de antes* 5: 41-72.
- Perret, MF. (2018). “Mujer y trabajo en la cestería qom en Fortín Lavalle-Chaco-Argentina”. *Folia Histórica del Nordeste* 32: 57-76. DOI <https://doi.org/10.30972/fhn.0323496>
- Santos Granero, F. (2013). “Introduction: Amerindian Constructional Views of the World”. En *The Occult Life of Things. Native Amazonian Theories of Materiality and Personhood*. Tucson, University of Arizona Press: 1-32.
- Weil, S. (1951). *Ensayos sobre la condición obrera*. Barcelona, Nova Terra.