



“Que sea disimulado”. Percepción y elecciones técnicas en la construcción de objetos artesanales y servicios turísticos en Chaco, Argentina

*Myriam Fernanda Perret**

Resumen

La percepción de los objetos como cosas autónomas pierde de vista el proceso de generación de formas. En este trabajo analizamos la relación entre la percepción y las decisiones técnicas en la construcción de una selección de objetos (artesanías y un instrumento musical) y un servicio turístico. En el marco de una investigación etnográfica iniciada en 2012, el hilo conductor es la perspectiva de un destacado artesano, escultor y gestor cultural de Chaco, de ascendencia Moqoit (familia lingüística Guaicurú) y criollo-español. La forma de los objetos pierde claridad cuando se presta atención al paisaje o al fondo. Las huellas humanas y no humanas en la obra aparecen a la percepción cuando la obra se reconstituye de una nueva manera. Así, aspectos de la realidad, recuperados alternativamente a través de la observación, pueden coexistir en capas en lugar de en conflicto.

Palabras clave

WICHÍ - QOM - FERIA DE ARTESANÍAS - MUSEOS - MERCADO ARTESANAL

* Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Instituto de Investigaciones Geohistóricas, Universidad Nacional del Nordeste. Correo electrónico: myfperret@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.48160/18517072re61.860>

Introducción

El poema titulado “The Hollow Man” de T. S. Elliot, publicado en 1925, dice:

[...] Between the idea

And the reality

Between the motion

And the act

Falls the Shadow [...]

Between the conception

And the creation

Between the emotion

And the response

Falls the Shadow [...]'

Esa sombra que se encuentra entre dos condiciones, por ejemplo, entre la idea y la realidad, entre la concepción y la creación y entre la emoción y la respuesta; resuena con la “zona oscura central” de la que habla Gilbert Simondon en *El modo de existencia de los objetos técnicos* (2007: 265). Se trata de algo crucial que se pierde de vista al percibir. Captarlo requiere prestar atención a la génesis en vez de a principios de formación anteriores a esta (Simondon, 2015). Para el caso de los objetos técnicos esto implica tener en cuenta el “proceso de concretización”, en las entrañas del cual el objeto “deviene” (Simondon, 2007: 42).

Con esto en mente, aquí se analiza la relación entre percepción y elecciones técnicas, en la construcción de una selección de objetos (artesanía, instrumento musical), elaborados en la provincia de Chaco por parte de artesanas y músicos de

¹ Disponible en <https://poets.org/poem/hollow-men>

los pueblos indígenas Wichí y Qom (familias lingüísticas Mataco-Mataguaya y Guaycurú respectivamente)², en relación con gestores culturales y potenciales consumidores; y en la prestación de un servicio turístico a cargo de un integrante de la Asociación de Prestadores turísticos del Chaco.

El hilo conductor del análisis es el punto de vista de Francisco Ferrer, reconocido artesano, escultor y gestor cultural, de ascendencia Moqoit (familia lingüística Guaycurú) por parte de abuelos maternos y criolla española por parte de abuelos paternos (Ferrer, 2020). Sus palabras provienen de: una entrevista en profundidad realizada por quien escribe en el año 2016, en el marco de una investigación etnográfica iniciada en el 2012 sobre el proceso de mercantilización de artesanías indígenas chaqueñas (Perret, 2019); su libro, *Corazón de piedra. Relatos sin tiempo* (2020) y el audiovisual titulado “La música es mágica”, disponible en la página web del Museo del Hombre Chaqueño.³ Estos materiales se articulan con otras entrevistas y textos producidos tanto en esa investigación como en otra posterior (Proyecto de Investigación PICTO UNNE 2019-00018), iniciada en 2020, que analiza la relación entre turismo, patrimonialización y mercantilización en “El Impenetrable Chaqueño” (Giordano, Carpio y Quevedo, 2025).

A continuación, se presenta la metodología que sostiene este trabajo. Luego, se examina la impronta del modelo hilemórfico en la percepción y se introduce un enfoque alternativo para abordar la realidad del objeto, centrado en el proceso de concretización. Con estos elementos, se analizan las percepciones y elecciones

² Para mayor información sobre la región del Gran Chaco (dentro de la cual se encuentra la provincia argentina llamada Chaco) y los pueblos indígenas que la habitan consultar Tola (2013).

³ Disponible en: <https://museohombrechaco.blogspot.com/p/blog-page.html>

técnicas implicadas en la elaboración de artesanías e instrumentos musicales, así como en la prestación de un servicio turístico.

Metodología y corpus empírico

Como se señaló en el apartado anterior, este trabajo se enmarca en dos líneas de investigación: una centrada en el proceso de mercantilización de las artesanías indígenas chaqueñas y otra orientada al análisis de las dinámicas locales y las iniciativas que impulsan el turismo en una región que incluye las localidades relevantes para la primera.

La investigación sobre artesanías se basó en el método etnográfico, combinando observación participante, entrevistas y análisis documental en un trabajo de campo desarrollado entre 2012 y 2020, articulado con períodos de sistematización, reflexión analítica, elaboración de monografías y ajustes en los roles desempeñados a lo largo del proceso. El acceso al campo estuvo inicialmente mediado por el rol de la investigadora en un programa de desarrollo rural orientado a artesanas indígenas, situación que facilitó vínculos y contactos, pero también generó restricciones que motivaron ajustes metodológicos y una progresiva toma de distancia analítica. Con el tiempo, el trabajo se focalizó en dos colectivos -mujeres del pueblo Qom de Fortín Lavalle y mujeres del pueblo Wichí de El Sauzalito- y se amplió a otros escenarios (Quitilipi, Resistencia, Misión Nueva Pompeya, Nueva Población), incorporando la participación en ferias, mesas de diseño, espacios públicos de discusión y entrevistas a diversos actores del campo artesanal.

De manera complementaria, la investigación sobre el impulso del turismo en la región también se apoyó en un enfoque etnográfico. Entre 2020 y 2022 se realizaron entrevistas a operadores turísticos, agentes estatales y miembros de organizaciones

no gubernamentales; se participó en el V Foro Nacional de Turismo y Naturaleza de la Confederación Argentina de la Mediana Empresa; y se revisaron documentos oficiales -entre ellos el Master Plan El Impenetrable (2017, MPEI)-, así como páginas web y perfiles de Facebook de operadores y ONG vinculados al sector.

En este proceso de ampliación del trabajo de campo y de incorporación de nuevos espacios de observación, adquirió relevancia la Feria de Artesanía Aborígen realizada periódicamente en la ciudad de Quitilipi. En este escenario se destacó la figura de uno de los miembros de su jurado, Francisco Ferrer (Villa Berthet, 1953-2017), artesano y agente clave en la promoción cultural del Chaco. Según Ferrer (2020) y Sotelo (2021), tras perfeccionarse en escultura en madera en Buenos Aires en 1980 -becado por la Subsecretaría de Cultura provincial- Francisco Ferrer desempeñó diversos cargos públicos: interventor del Instituto del Aborígen Chaqueño (1992), asesor técnico del Centro Cultural y Artesanal “Leopoldo Marechal” (desde 1995), integrante de la Comisión para la Protección del Patrimonio Cultural Provincial (1997) y asesor *ad honorem* de la Feria de Artesanía Aborígen de Quitilipi (desde 2004). Al momento de su fallecimiento, el 21 de noviembre de 2017, era director de Cultura Indígena y responsable del Departamento de Artesanías y Arte Popular del Instituto de Cultura del Chaco (Ferrer, 2020).

El posicionamiento heterogéneo de Ferrer -como artesano, jurado, agente de fomento artesanal y persona de ascendencia Moqoit y criollo-española- vuelve especialmente relevante su perspectiva para abordar la relación entre percepción y elecciones técnicas. La misma guía el análisis de una serie de situaciones en las que Ferrer participó directamente (selección de ganador de un premio en la Feria Nacional de Artesanía, horneado de piezas de barro en la Bienal Internacional de las Esculturas, contextualización de la exposición de un instrumento musical en el

Museo del Hombre Chaqueño “Profesor Ertvio Acosta” y recomendaciones del jurado en la Feria de Artesanía Aborigen de Quitilipi).

Si bien la centralidad de Ferrer como guía analítica aporta claves interpretativas de gran valor, para evitar una sobrerrepresentación de su perspectiva, este trabajo complementa su mirada con el análisis de situaciones en las que Ferrer no intervino directamente (acciones pedagógicas que acompañan la oferta de servicios turísticos y las modificaciones en tejidos introducidas por artesanas indígenas en el marco de Mesas de Diseño Colaborativo), junto con una actitud reflexiva sostenida, enriquecida por el diálogo continuo con la bibliografía.

Modelo hilemórfico, lo que oculta

El fabricante de ladrillos prensa la arcilla dentro del molde, aunque sin detenerse en “lo esencial”, esto es, “el centro activo de la operación técnica” o lo que ocurre entre el molde y la arcilla, que entonces “permanece vedado” (Simondon, 2007: 258). Esto se debe al peso del esquema hilemórfico, que orienta la atención hacia los términos y descuida la relación (Simondon, 2007).

El encuentro de forma (*morphé*) y materia (*hylé*), que según Aristóteles se produce con la creación de cualquier cosa, influye en la manera de pensar los objetos, su manufactura y sus usos (Ingold, 2010). Refleja la perspectiva de un observador externo que presta atención a los extremos de las cadenas técnicas en vez de al “proceso de morfogénesis en el cual la forma es siempre emergente y no dada de antemano” (Ingold, 2013: 25).

En el caso de la fabricación de ladrillos, el observador externo no solo pierde de vista las dos semi cadenas técnicas que elabora el trabajo humano (preparación del material y preparación del molde) (Ingold, 2013; 2014). También oscurece el

efecto mismo, en términos de forma, que produce “el sistema constituido por el molde y la arcilla prensada” (Simondon, 2007: 259). Esto es, el modelo hilemórfico oscurece tanto el trabajo humano como la propia operación técnica que se establece entre la arcilla y el molde. Se descuida cómo “la arcilla hace su camino en el molde que llena” propagando “en su masa, la energía del obrero”:

[...] desarrollándose en cualquier dirección, detenida solamente por los bordes del molde [que] no intervienen entonces en absoluto como estructuras geométricas materializadas, sino punto por punto en tantos lugares fijos que no dejan avanzar la arcilla en expansión y oponen a la presión que ella despliega una fuerza igual y de sentido contrario (principio de reacción), sin efectuar ningún trabajo, puesto que esos lugares fijos no se desplazan (Simondon, 2015: 32).

En definitiva, destacar la relevancia de la propia operación técnica no es igual a otorgar agencia a los objetos, tema extensamente examinado por Ingold (2010, 2013)⁴. En cambio, Simondon propone encarar el asunto a partir del “proceso de concretización”, mediante el cual se incorpora en el objeto la parte del medio “que interviene como condición de funcionamiento” (Simondon, 2007: 67). A propósito de esto, revisemos dos investigaciones, una realizada en Brasil y otra en Argentina.

En la Amazonía brasileña, en el contexto de la implementación de un sistema de manejo participativo de áreas protegidas, la priorización del arpón por sobre la red permitió concretizar o volver compatibles sentidos diversos: para los arponeros de Amapá, el arpón es preferido porque, a diferencia de la red, no afecta la presencia de peces ni perjudica la reputación del pescador; para los funcionarios de

⁴ Traer las cosas de vuelta a la vida no implica “espolvorearlas con agencia” sino “devolverlas a los flujos generativos del mundo de materiales en el que se originaron y a donde continúan subsistiendo” (Ingold, 2013: 33).

la Reserva Biológica del Lago Piratuba, en cambio, resulta ventajoso porque permite capturas menores y genera un impacto ambiental más reducido que el uso de la red (Sautchuck, 2017). Así es que, con la inserción de un instrumento legal⁵ como “sistema de percepción y control” en el medio asociado del arpón; se integraron al objeto técnico tanto la función de matar peces como la función de mantener la vitalidad del ambiente (Sautchuck, 2017: 203).

En Misiones, Argentina, la “agricultura de autor” concretiza un modo de aprender y poner en práctica conocimientos mediante la fórmula “seguir a la Naturaleza” (Schiavoni, 2020: 203). De este modo, se gestionan las afinidades entre organismos (por ejemplo, entre el maíz y el poroto) con fines productivos, en vez de “imponer un diseño intelectual humano sobre la naturaleza inerte” (Schiavoni, 2020: 202).

A diferencia de la “planta artificializada” que “solo puede existir en el laboratorio para vegetales que es un invernadero” (Simondon, 2007: 67-68), con la agricultura de autor se propicia el crecimiento vegetal piloteado por el humano. Esto es, el humano no controla completamente las condiciones de crecimiento, en cambio, inscribe lo técnico en lo orgánico mediante “el pilotaje de las simbiosis y asociaciones entre especies” (Schiavoni, 2020: 209).

Así es que como alternativa al modelo hilemórfico, el abordaje de la realidad del objeto puede hacerse a partir del proceso de concretización. Esto ilumina tanto los efectos del trabajo humano como los de la propia operación técnica. Entonces el

⁵ Documento legal que establece las responsabilidades y obligaciones de los firmantes: pescadores de Amapá y funcionarios de la Reserva Biológica del Lago Piratuba.

surgimiento de la forma no se restringe a sí misma, sino que involucra parcialmente a lo que está a su alrededor: entorno o paisaje.

En el próximo apartado, y considerando la interacción entre forma y entorno o paisaje, se examinan las percepciones y elecciones técnicas involucradas tanto en la elaboración de artesanías e instrumentos musicales como en la prestación de un servicio turístico.

Más allá del modelo hilemórfico: prestar atención al paisaje

La percepción sobre los colores de las artesanías indígenas chaqueñas evidencia que, en general, los agentes de fomento artesanal -ya sean trabajadores estatales, de ONG o del sector privado- tienden a concebirlas como objetos autosuficientes, cerrados en sí mismos, asociados a una “cultura” determinada (Perret, 2019; Perret, 2022). En consecuencia, se desincentiva el uso de anilinas o fibras sintéticas, mientras se promueve el uso de materiales considerados “naturales” (Mura, Perret, Rocha, Cao, 2024; Perret, 2019, 2022).

En contraste con esa mirada, Francisco Ferrer dirige la atención hacia “el paisaje”. Señala que mientras la rusticidad y los colores obtenidos con elementos del monte “entran en consonancia” con entornos y experiencias rurales, la pulcritud y los colores generados con tinturas sintéticas resultan más eficaces para captar la atención en contextos urbanos (Perret, 2019: 137). Para el caso de la música Ferrer señala algo similar:

[...] la estridencia del tiempo presente le exige que ellos también sean [...] que se escuche [...] ya que si [fuera] con el instrumento antiguo, a lo mejor [pasan desapercibidas] sus manifestaciones [6:54] [...] yo siempre digo que el paisaje sonoro antiguamente era muy suave, o sea, no necesitaba la estridencia que tiene hoy, pero hoy ha cambiado tanto [15:44]
(Museo del Hombre Chaqueño, 2015)

Para ser escuchado, o para no pasar desapercibido, el sonido emitido por el instrumento musical no descuida el “paisaje sonoro”. Así como con los colores, los sonidos en paisajes sonoros suaves se tornan estridentes en paisajes sonoros ruidosos. En términos de atribución de sentido, el paisaje (visual o sonoro) del que nos habla Ferrer es como el “fondo” que analiza Gilbert Simondon:

La psicología de la Forma, en tanto que ve bien la función de las totalidades, ha atribuido la fuerza a la forma; un análisis más profundo del proceso imaginativo mostraría sin duda que lo que es determinante y juega un rol energético no son las formas, sino aquello que sostiene las formas, a saber, el fondo; perpetuamente marginal en relación a la atención, el fondo es aquello que se oculta a los dinamismos; es aquello que hace existir el sistema de formas [...]
(Simondon, 2007: 79).

Interpretando lo señalado por Ferrer en dialogo con las ideas de Simondon, los paisajes (sonoro, visual) pueden entenderse como el fondo que sostiene a las formas; en el caso analizado, ese fondo o esos paisajes son los que dan sentido a los sonidos y a los colores. En el planteo de Ferrer se nota que, en vez de ser marginales, los colores y los sonidos de las artesanías y de los instrumentos (formas) expresan colores y sonidos asociados (fondo). Colores y sonidos del ámbito rural en contraposición a colores y sonidos del ámbito urbano ¿Qué hace que el fondo merezca atención?

La primera vez que Ferrer integró el jurado en la Feria Nacional de Artesanía, realizada anualmente en la ciudad de Colón (Entre Ríos, Argentina), participó en la selección del ganador del premio “la Rueda de Oro”. Rememoró:

[...] me dieron las bases y yo acompañé al jurado y entonces cuando me tocó, en realidad había una sola pieza que estaba discutida allá a lo último porque se van descartando las piezas y llega a una, [había] dos opciones, una persona joven [que hacía piezas] increíbles y la otra, capaz era la misma tipología, pero había una diferencia en ella, había una que brillaba

y la otra era como que tenía una aureola de no sé, algo así, que lo llevaba a pensar a uno, sin verle al maestro. [Y]o veía las dos piezas, ni sabía de quien eran sino que estaban esas dos piezas, entonces yo le hice notar [a los otros miembros del jurado] cómo el maestro de alguna manera, al tocar la materia prima [...] se va transformando, parece que le va dejando así como algo en especial [...] [L]a otra es más dinámica más pulcra pero la otra es más emotiva, o sea que parece que está hecha con más pasión y esto [lo han] notado, parece que vieron eso que yo le había comentado y elegimos al final esa pieza [...] [E]l chico se pasó su tiempo tratando de ver como se diferenciaba en lo comercial [...], sin embargo, el otro hombre disfrutó de lo que hizo [...], lo otro parecía que decía “compráme” o “lleváme”, o sea [...], un lenguaje totalmente diferente [...] [E]l objeto te dice todo [...], si vos sos un observador el objeto te llama a que vos hagas la diferencia (Entrevista realizada a Francisco Ferrer el 26/12/2016).

Por un lado, evaluaron la pieza de un artesano de menor edad (“una persona joven”, “el chico”). Brillo, pulcritud y dinamismo fueron las características destacadas. La otra pieza, que pertenecía a un artesano de mayor edad (“maestro”, “hombre”), se diferenciaba porque: “tenía una aureola”, “algo en especial”, “más emotiva”, “hecha con más pasión”. Asimismo, mientras la primera pieza parecía concebida para los espectadores - o potenciales compradores-, la segunda surgía como fruto del disfrute del propio artesano. Todo esto fue percibido y destacado por Ferrer con sólo ver los objetos. Si bien los otros integrantes del jurado vieron lo mismo, la mirada del escultor chaqueño recuperó información que inclinó la decisión hacia el artesano de mayor edad.

La percepción de Ferrer también se puso en juego durante una Bienal Internacional de las Esculturas. Se trata de un concurso iniciado en 1988 en la ciudad de Resistencia, que convoca a escultores de distintos países y atrae una masiva participación del público (Geat, 2017). En dicha ocasión Ferrer coordinó una actividad. Al respecto, relató:

yo estaba coordinando un grupo de ceramistas, una joven de 30 años más o menos [Cintia], una persona mayor de 59 años [Claudia] y un hombre maduro, un anciano que tiene 70 años [Felipe]. Tenían la misma arcilla para hacer los trabajos, es más, hicieron casi los mismos diseños y el mismo volumen, el mismo tiempo y cuando preparé el horno le recomendé a [Claudia] que ella elija dónde [...] poner su pieza, entonces ella puso ahí, [Cintia] allá y don [Felipe] [...] allá. Bueno, cuando quemamos, cuando levantamos la pieza, [las] de [Claudia] y [Cintia] tenían una pequeña fisura, muy pequeña, pero tenían, y la de don [Felipe] no, [les] consulté por qué había ocurrido eso, me dijeron que posiblemente la llama, el fuego [...] favoreció [a Felipe], entonces [les] dije que no. Yo vi cuando estaban produciendo, muchos de ellos estaban produciendo para el público, pero don [Felipe] estaba produciendo para él, él estaba en su mundo [...] o sea, [eso] es lo que uno tiene como el paso de lo mágico a la materia, [la diferencia con] la otra que es vistosa, necesita el halago, necesita que lo vean. Uno llega a esa instancia cuando ya es maduro, disfruta lo que está haciendo, lo otro todavía está en la búsqueda [...], después cuando sean ancianos [les] va a ocurrir lo mismo, pero eso es un proceso, no es de un día para otro, un proceso que uno lleva adentro, en el mismo interior nuestro, cuando está un poco más tranquilo ya (Entrevista realizada a Francisco Ferrer el 26/12/2016).

El momento de la quema u horneado resultó crucial para descubrir la pericia del artesano. La pieza que no se quebró fue la fabricada por el hombre de mayor edad, que con tranquilidad trabajó absorto en la obra. De alguna manera así posibilitó “el paso de la magia a la materia”. Hacia esto llamó la atención Ferrer cuando, junto con los ceramistas, analizó las causas del defecto que presentaban dos de las tres piezas después de la quema, considerando que compartían materiales, diseño y tamaño similares.

Esa capacidad de orientar la atención también se evidencia en la oferta de productos turísticos chaqueños. En este ámbito, el turismo actúa como un agente central que construye, selecciona, reinterpreta y escenifica elementos culturales y

naturales para convertirlos en patrimonio “mostrable”, muchas veces simplificado y funcional al mercado (Gómez, 2013; Prats, 2006; Quevedo y Giordano, 2021; Santana Talavera, 2003; Torres Fernández, 2010; Ulloa, 2001). De este modo, la patrimonialización turística no se limita a elegir determinados rasgos culturales, sino que implica una enseñanza activa sobre cómo deben ser vistos, narrados y consumidos (Perret, 2023). En este marco, un operador turístico, que ofrece paseos náuticos por el Río Negro, indicó:

[...] el guía lo que hace es sumergirte en un mundo, si se quiere, de fantasía [...] buscando el cuento, la anécdota [...] entramos en una magia [...] el guía te transporta a otro lugar [...] cambia el sentido de la vida, el cómo vez la naturaleza [...] Hace dos años vinieron a jugar pelota paleta [en el Club de Regatas, Resistencia] un alemán, un griego, un egipcio, un mexicano y un español, chicos de 14 y 18 años [...] Subieron a la lancha [...] para los [chicos] era [muy aburrido] [...], para nosotros es frustrante que los chicos estén todo el tiempo mirando el celular [...], para los guías es un desafío [...] Llevo dos machetes [en la lancha] que en realidad no hacen falta [...], le digo a los chicos: “vieron la película Anaconda?”. Me contestaron que sí y les digo: “acá se filmó, esos machetes son por si aparece, para que nos defendamos” [...] El turista no ve nada si no le contas (Perret, 2023: 628).

El guía turístico vuelve interesantes paisajes que, de otro modo, pasarían inadvertidos por los visitantes (Perret, 2023). Así, un paseo inicialmente monótono por el Río Negro, se convirtió en una experiencia fascinante cuando el guía obró su magia: combinó realidad y ficción al evocar una escena de la película de terror *Anaconda*, creando valor al volver significativa la navegación (Graeber, 2018; Perret 2023).

Tanto la pieza artesanal premiada como el río recorrido constituyen realidades que pueden ser percibidas de distintos modos. Aquellos que llaman la atención sobre ciertas particularidades (jurado, guía turístico) no están viendo otra realidad

sino recuperando nuevos aspectos de esta. Dicho de otro modo, recuperan de una nueva manera el fondo o el paisaje. ¿Qué compone el paisaje de un instrumento musical?, ¿cómo traerlo a la percepción?

El Museo del Hombre Chaqueño “Profesor Ertivio Acosta” -MHCH-, ubicado en el microcentro de Resistencia, creado el 10 de noviembre de 1990 para “preservar, difundir y promover el patrimonio histórico y cultural en lo referente a los testimonios y los objetos de las actividades de la diversidad cultural chaqueña”; cuenta con una muestra de instrumentos musicales de “los Pueblos Indígenas: Qom, Moqoit y Wichi”⁶. Entre estos se encuentra el *n´vike* (Imagen 1).

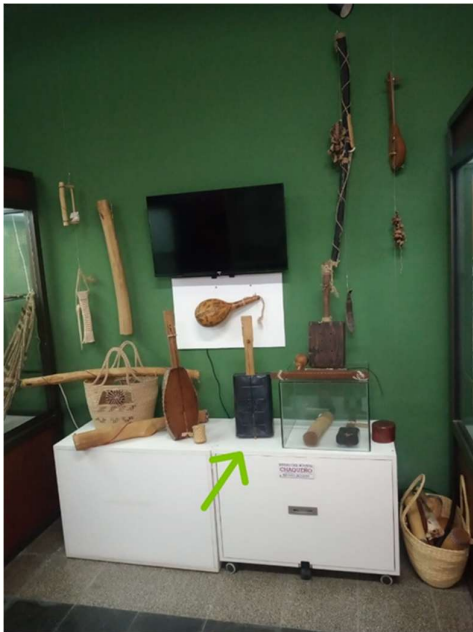


Imagen 1: *n´vike* en el Museo del Hombre Chaqueño (Fuente: fotografía de la autora tomada el 26/03/2025)

⁶ Disponible en: <https://museohombrechaco.blogspot.com/p/nuestros-datos.html>

En el audiovisual “La música es mágica”, publicado en el sitio web de este museo, Ferrer describe el instrumento.⁷ Afirma que, con intención de captar la atención, primero de una mujer, luego de la audiencia, los músicos fueron modelando el instrumento buscando “el tono adecuado”: recuerda el rasguído de las uñas del tigre contra la corteza de un árbol. En un principio, la caja de resonancia era la misma boca del músico. Luego, posiblemente por influencia de los violines que trajeron los religiosos (franciscanos y jesuitas) que vivieron en la zona, una madera ahuecada⁸. Más adelante fue reemplazada por latas de metal, que originalmente habían contenido desinfectante. Las cuerdas del instrumento se fabricaban, primero con pelos del oso hormiguero (*Myrmecophaga tridactyla*), luego con crin de caballo. A pesar de todos estos cambios, continúa siendo “un instrumento de lo más mágico”. Sobre este punto, Ferrer, en el libro titulado *Corazón de piedra. Relatos sin tiempo*, disponible en la biblioteca especializada del MHCH, reproduce el relato “El origen del n´vike”.

El instrumento fue un regalo que el “dueño del monte”⁹ hizo a “un joven muy feo”, conmovido por la tristeza que le provocaba el desprecio de hombres y mujeres

⁷ Como asesor técnico del Centro Cultural y Artesanal “Leopoldo Marechal”, dependiente del Instituto de Cultura de la Provincia de Chaco, Ferrer coordinó el desempeño del Coro Toba Chelaalapi e impulsó talleres varios, entre ellos el taller Chisi’ (Lucero) donde enseñó a los integrantes del coro a fabricar un n´vike (Sotelo, 2021).

⁸ Para más información sobre la labor de jesuitas y franciscanos entre los indígenas chaqueños Consultar Giordano (2003).

⁹ La ontología de los pueblos de la familia lingüística *guaycurú* -que incluye a los Moqoit y a los Qom- se caracteriza por otorgar un lugar central al cuerpo en la producción de significación social; por concebir un multinaturalismo, donde humanos y no-humanos comparten la cultura, pero difieren en sus cuerpos y naturalezas; y por entender el cosmos como un ámbito poblado de “existentes”

de su comunidad (Ferrer, 2020: 65). El mismo ser también le cedió una de sus hijas con quien el muchacho se casó. La alegría que entonces expresaba con el *n'vike* atrajo a su lado a otras mujeres, razón por la cual su esposa se lanzó al fuego junto con el instrumento. Ella se convirtió en estrella, el Lucero del alba y el *n'vike* fue rescatado del fuego “todavía humeante” (Ferrer, 2020: 65). Tiempo después de la muerte de aquel joven, fue recuperado por otro que lo hizo sonar una noche al salir el Lucero, rememorando a su amada que se encontraba muy lejos. Fue gracias al poder del *n'vike* que el sonido viajó kilómetros hasta alcanzar los oídos de la muchacha, que inmediatamente corrió a su encuentro (Ferrer, 2020).

La rigidez del objeto expuesto en el museo se pone en movimiento con el material audiovisual y escrito viabilizado en el mismo espacio (plataforma web y biblioteca). De modo similar, en el proceso de traducción del wichí al castellano en otro audiovisual (presenta un momento de recolección de chaguar -*Bromelia hieronymi*- por parte de artesanas del pueblo Wichí que viven en el Paraje Nueva Población); la convivencia oral, visual y gestual posibilitada por este formato potencia la capacidad de transmisión de sentidos alternativos (Perret, Alejo y Cao, 2025). Así, con la guía de Ferrer (mediante formatos audiovisual y escrito) aparece a la percepción un instrumento mágico que integra, además de un origen no-humano,

(humanos y no-humanos) con los que se entablan relaciones sociales (Echeverri, 2013). Entre dichos existentes se encuentran los dueños de las plantas y los animales. Según Tola y Suárez (2013), se trata de seres no-humanos que no fueron creados por los humanos, sino que se actualizan y manifiestan a través de los vínculos que mantienen con ellos. Habitan un entorno regido por normas sociales y culturales propias, que coexisten con las de la sociedad humana y su presencia se evidencia en las acciones que ejercen sobre los cuerpos, el ambiente, las personas y sus historias.

el paso por el fuego. Como consecuencia, bastó la sola intención de atraer a una mujer para que el sonido resultara eficaz¹⁰.



Imagen 2: Ferrer con un *n'vike* (Fuente: captura de pantalla del video “La música es mágica”)

Mediante el proceso de concretización se integra el origen no-humano en el *n'vike*. De manera semejante, la utilidad imaginada del objeto también constituye un elemento del paisaje o fondo, factible de integrarse en el objeto. Esto puede observarse al analizar el rol del jurado como guía que, mediante recomendaciones, orienta la atención de artesanas y artesanos participantes de la Feria de Artesanía Aborigen de Quitilipi.

Desde el año 2004, Ferrer colaboró activamente con la organización de dicha feria, donde además se desempeñó como jurado en múltiples ediciones (Sotelo, 2021). Este evento -cuya primera realización data de 1968 y que, salvo una interrupción de 10 años, se celebra anualmente en la ciudad de Quitilipi, Chaco (Sotelo, 2021)- reúne a artesanas y artesanos que exhiben sus productos para la

¹⁰ El análisis de la posible subjetividad de objetos como el *n'vike* puede enriquecerse a partir de estudios como el de Santos Granero (2013). El autor sostiene que, en las ontologías amazónicas, ciertos objetos son concebidos como entidades con subjetividad propia y con una vida social.

venta y compiten en un concurso. Las piezas premiadas pasan a formar parte del acervo del Museo Artesanal René James Sotelo (Mura *et al.*, 2024; Sotelo, 2021). Durante los días de feria los miembros del jurado recorren los puestos, dialogan con los productores y ofrecen recomendaciones.



Imagen 3: Ferrer y otros miembros del jurado recorriendo puestos en la Feria de Artesanía Aborigen de Quitilipi (Fuente: Sotelo, 2021: 60).

Entre las piezas expuestas en la feria se encuentran los cestos confeccionados con la fibra vegetal *isipó*. Sobre ellos, Ferrer recordaba en diciembre de 2016 lo siguiente:

eso es para guardar sobre todo la ropa, la gente guarda ropa y al sacarla se engancha y la pieza puede sufrir algún tipo de [daño], todos esos cuidados son los que nosotros [miembros del jurado] le hacemos ver para que ellos [los artesanos] sigan una prolijidad, muchas veces la gente inclusive [...] pone la mano hacia adentro para ver si es que está bien prolija [,] sabe que es para la ropa y [...] muchas personas tienen ropa fina y [...] tienen la confianza de que van a poner en un lugar donde va a estar la ropa bien cuidada [...]

Otras piezas habituales en la feria son las prendas elaboradas con *chaguar*, fibra vegetal muy utilizada por las y los artesanas/os participantes. Sobre este tipo de trabajos, el jurado también suele brindar recomendaciones. Explicaba Ferrer:

muchas veces una hermosa prenda [que en] muchas ocasiones se ve el cierre, entonces nosotros a veces le recordamos [que] simule eso porque eso [...] desmerece y le saca crédito a la pieza, si bien sabemos que el cierre es algo seguro, que la persona que lleva un bolso a veces lleva cosas valiosas [...] que sea disimulado, que no sea tan evidente, porque desprestigia la misma prenda [...] porque uno mira tanta belleza en la cosa y ve ahí el cierre así, es como que le distrae la atención [Sin embargo,] si ellos disimulan eso, saben que hay un cierre debajo de eso pero no se nota [porque] nosotros antiguamente no había necesidad de llevar tantas cosas seguras porque no había ese peligro de hoy, pero hoy si [ya] corren esos riesgos [la] gente que lleva un bolso [que] muchas veces llevamos documentos o hasta algún tipo de valor [...]

Las recomendaciones evidencian el rol del jurado como guía que orienta la atención de las y los artesanas/os hacia aspectos más o menos visibles de los objetos, en sintonía con la utilidad imaginada; es decir, con los usos que los potenciales compradores podrían darles. Así es que cesto y bolso, además de bellos, deberían integrar modificaciones o adaptaciones tendientes a facilitar su circulación mercantil.

De manera similar, en las Mesas de Diseño Colaborativo¹¹ llevadas a cabo en 2016 en Resistencia -pensadas para evitar que los tejidos de palma y *chaguar* quedaran a medio camino entre la artesana y el comprador, deteriorándose con el tiempo-, se enfatizó la importancia de considerar la “ocasión de uso” desde el momento mismo de la elaboración. De modo que tejer para vender requiere anticipar cómo podrían utilizarse los tejidos y, en consecuencia, imaginar el estilo de vida de quienes los adquirirán (Perret, 2019).

¹¹ Encuentros entre mujeres artesanas y diseñadoras orientados a mejorar el potencial mercantil de las artesanías, organizados por agentes estatales (del Ministerio de Producción de la provincia del Chaco y del Instituto de Cultura de la Provincia de Chaco), realizados principalmente en la ciudad de Resistencia durante el año 2016 (Perret, 2019).

Dicha utilidad imaginada u ocasión de uso constituye una fuerza del futuro que, mediante el proceso de concretización, se integra en el objeto con los ajustes de confección pertinentes. Al respecto:

La relación de participación que vincula a las formas con el fondo es una relación que atraviesa el presente y difunde una influencia del porvenir sobre el presente, de lo virtual sobre lo actual. Porque el fondo es el sistema de virtualidades, de potenciales, de fuerzas que caminan, mientras que las formas son el sistema de la actualidad (Simondon, 2007: 79).

En definitiva, la influencia de lo virtual podría concretizarse en un producto que entonces tendría mayor eficacia mercantil.

Discusión y conclusiones

Las elecciones técnicas ligadas a la construcción de objetos están unidas a la percepción. Así, los colores que se eligen para pintar las obras juegan con otros. También pasa con los sonidos, que continuamente están siendo con otros. ¿Por qué se eligen los colores y sonidos que se eligen? Porque están hechos para ser vistos, ser oídos. La eficacia de la producción se mide en términos de recepción.

En ese sentido, tanto hacen las manos de las artesanas como la percepción que buscan capturar con su hacer. El jurado atento no ve sólo lo que ve. Recuerdos e inclinaciones captan y ponen de relieve cuestiones, por ejemplo, ligadas a la edad del fabricante o a su actitud durante el hacer. La obra o se contagia del humano o queda marcada por el humano. Y no solo por el humano.

El fuego se mezcla con la obra de barro y resulta la pieza quemada, resistente. ¿Qué significa que, entre varias piezas elaboradas de manera similar, sólo una haya resistido la quema sin quebrarse? Puede significar variaciones tanto en el proceso de quema como en el modelado. Sin embargo, como las piezas se quemaron todas

en el mismo horno, al mismo tiempo, el resultado no es atribuible al manejo del fuego sino al modelado. Esto involucra, al menos, atención minuciosa y movimientos apropiados por parte del artesano. Esto es, un estado interior de “tranquilidad” que se torna mirada y movimientos corporales y se manifiesta en la obra bien hecha. La interioridad, lo invisible, aparece entonces a la percepción, adquiere relevancia, se torna visible.

Tanto en la fabricación del instrumento musical como en la oferta de servicios turísticos ocurre algo parecido: el paso de lo invisible a lo visible. En el caso del *n'vike*, la intervención del dueño no-humano, que sintió compasión por el humano deseoso de comunicarse con su amada, transformó en mágico al instrumento. De ahí en más, a pesar de los cambios experimentados en su apariencia física a lo largo del tiempo, fue capaz de emitir un sonido atrayente. La intervención del ser no-humano fue percibida, en este caso, oída.

Respecto de los servicios turísticos, la realidad es recuperada por los turistas de un nuevo modo cuando el guía turístico la pone en relación con la ficción. Entonces, lo invisible, la película de terror que involucra a una enorme serpiente que habita las aguas turbias del Río Amazonas, afecta lo visible ¿Podría habitar una serpiente así en las aguas también turbias del Río Negro chaqueño?

La utilidad imaginada puede pensarse como otro invisible que, con el proceso de concretización, se percibe en el aspecto físico del objeto. El cesto de *isipó* que podría contener cualquier cosa, se imagina contenedor de “ropa fina”. Entonces, el tacto se destaca como sentido que descubre las características del objeto. La persona ve a través de las manos, se imagina el efecto que la fibra saliente tendría en la fibra textil delicada y adapta la manufactura con miras a ser más eficaz en términos de recepción. Luego, esto se traduce en la venta del cesto.

El llamado a la simulación es muy interesante. La simulación del cierre en el bolso hecho con *chaguar* integra, por un lado, la seguridad que ofrece el mecanismo de costura. Por otro lado, la belleza de la prenda. En otras palabras, al estar oculto, el cierre no distrae la atención del aspecto físico bello del bolso tejido a la vez que provee seguridad. Así, la prenda es una expresión de la convivencia de dos sentidos que podrían de otro modo estar en conflicto.

Tanto el jurado como el guía turístico orientan la atención porque las cosas no están simplemente a la vista, o lo están, pero no son percibidas. En la competencia por la “Rueca de oro” en la feria de Colón, Entre Ríos, y en el paseo turístico por el Río Negro, jurado y guía se encuentran percibiendo “lo mismo” que perciben otros jurados y los turistas respectivamente. Es decir, es la misma pieza de cerámica, es el mismo río. Pero ellos ven algo más en función, al menos, de su formación, experiencia de vida e imaginación. Nuevamente, ven lo que ven porque recuperan “lo invisible”, podríamos decir siguiendo a Ferrer, el paisaje. Aquello que, enfocado de otro modo, aparece a la vista. Algo parecido produce la combinación de formatos comunicativos (audiovisual y escrito).

Como las plumas que recubren y forman el cuerpo del ave, la realidad percibida parece formada por capas intercaladas, superpuestas. Recuperadas alternativamente por quien observa.

Referencias bibliográficas

- Echeverri, J. A. (2013), “Prefacio: La etnografía del Gran Chaco es amazónica”, en F. C. Tola; C. Medrano & L. Cardini (eds.), *Gran Chaco: ontologías, poder, afectividad*, Buenos Aires, Asociación Civil Rumbo Sur, pp. 41–43.
- Ferrer, T. F. (2020), *Corazón de piedra: relatos sin tiempo*, Resistencia, Instituto de Cultura de la Provincia del Chaco.

- Geat, A. (2017), *Historias del arte chaqueño: identidades e imaginarios*, Resistencia, ConTexto Libros.
- Giordano, M. L.; Carpio, M. B. y Quevedo, C. (2025), *El Impenetrable chaqueño como construcción etnocartográfica*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Asociación Civil Rumbo Sur; Resistencia, Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI) – CONICET/UNNE.
- Giordano, M. (2003), “De jesuitas a franciscanos. Imaginario de la labor misional entre los indígenas chaqueños”, *Revista Complutense de Historia de América*, 29, pp. 5–24. Disponible en:
<https://revistas.ucm.es/index.php/RCHA/article/view/RCHA0303110005A>
- Gómez, S. (2013), “Pueblos originarios y turismo en la provincia del Chaco: construcción de ‘lo indígena’ y mercantilización de la cultura”, *Cuadernos de Antropología*, 9, pp. 105–125.
- Graeber, D. (2018), *Hacia una teoría antropológica del valor: la moneda falsa de nuestros sueños*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Ingold, T. (2010), “The textility of making”, *Cambridge Journal of Economics*, 34, pp. 91–102. <https://doi.org/10.1093/cje/bep042>
- Ingold, T. (2013), *Making. Anthropology, archaeology, art and architecture*, London & New York, Routledge.
- Ingold, T. & Hallam, E. (2014), “Making and growing: an introduction”, en T. Ingold & E. Hallam (eds.), *Making and growing: anthropological studies of organisms and artefacts*, Farnham (Surrey), Reino Unido, Ashgate, pp. 1–24.
- Master Plan El Impenetrable (2017), *Plan integral de desarrollo turístico y gestión sostenible en El Impenetrable*, Gobierno de la Provincia del Chaco.
- Mura, F., Perret, M. F., Rocha, D. N. & Cao, A. E. (2024), “Elecciones controvertidas. Cuando los objetos exceden su apariencia”, Asociación Latinoamericana de Antropología. Disponible en:
<https://asociacionlatinoamericanadeantropologia.net/portal/wp-content/uploads/2024/03/CUADERNOS-DE-TRABAJO-1-FINAL-WEB-Def.pdf>

- Museo del Hombre Chaqueño (2015), *La música es mágica* (video). Disponible en: <https://museohombrechaco.blogspot.com/p/blog-page.html>
- Perret, M. F. (2019), *La artesanía indígena chaqueña y el mercado: los casos Qom y Wichí de Fortín Lavalle y El Sauzalito* (Tesis doctoral), Universidad Nacional de Misiones. Disponible en: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/79095>
- Perret, M. F. (2022), “Not from their culture: the influence of artisanal promotion agents in the production and commercialization of indigenous crafts in Chaco, Argentina”, *The Journal of Modern Craft*, pp. 43–54.
<https://doi.org/10.1080/17496772.2022.2048496>
- Perret, M. F. (2023), “‘El reflejo de ‘lo típico’. La construcción de productos turísticos en Chaco (Argentina)”. *PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, pp. 625-635. <https://doi.org/10.25145/j.pasos.2023.21.043>
- Perret, M. F., Alejo, L. N. & Cao, A. E. (2025), “Buscar la palabra. El proceso de traducción de un audiovisual realizado en el Paraje Nueva Población”, en M. L. Giordano, M. B. Carpio & C. Quevedo (comps.), *El Impenetrable chaqueño como construcción etnocartográfica*, Ciudad de Buenos Aires, Asociación Civil Rumbo Sur; Resistencia, Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI) – CONICET/UNNE, pp. 177–194.
- Prats, L. (2006), “La mercantilización del patrimonio: entre la economía turística y las representaciones identitarias”, *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 58, pp. 72–80.
- Quevedo, C. & Giordano, M. (2021), “La producción turística del Impenetrable chaqueño: avanzadas capitalistas, naturaleza y territorio”, *Revista Colombiana de Sociología*, 44 (2), pp. 189–215.
- Santana Talavera, A. (2003), “Patrimonios culturales y turistas: unos leen lo que otros miran”, *PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 1 (1), pp. 1–12.
- 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, pp. 1–32.

- Sautchuk, C. E. (2017), “Matar e manter: conservação ambiental como transformação técnica”, en C. E. Sautchuk (org.), *Técnica e transformação: perspectivas antropológicas*, Rio de Janeiro, ABA Publicações, pp. 183–212.
- Schiavoni, G. M. O. (2020), “Concordancias ontológicas e hibridaciones técnicas. Los alimentos agroecológicos en Misiones”, en A. Padawer (comp.), *El mundo rural y sus técnicas*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, pp. 179–214.
- Simondon, G. (2007), *El modo de existencia de los objetos técnicos*, Buenos Aires, Prometeo libros.
- Simondon, G. (2015), *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*, Buenos Aires, Cactus.
- Sotelo, E. (2021), *Abriendo Caminos. Historia de la Feria de artesanía aborígen chaqueña “René James Sotelo”*, no publicado.
- Tola, F. C. (2013), “Acortando distancias. El Gran Chaco, la antropología y la antropología del Gran Chaco”, en F. C. Tola, C. Medrano & L. Cardini (eds.), *Gran Chaco. Ontologías, poder, afectividad*, Buenos Aires, Asociación Civil Rumbo Sur, pp. 11–40.
- Tola, F. C. and Suarez, V. (2013), “Diálogo sobre los existentes de un entorno superpoblado en el contexto de la marisca y la reivindicación política del territorio”, en F. C. Tola, C. Medrano and L. Cardini (eds.), *Gran Chaco: ontologías, poder, afectividad*, Buenos Aires, Asociación Civil Rumbo Sur, pp.45-76.
- Torres Fernández, P. (2010), “La transformación de ‘lo étnico’ en producto turístico en la provincia de Chaco, Argentina”, *RUNA*, 31 (1), pp. 89–107.
- Ulloa, A. (2001), “El nativo ecológico: movimientos indígenas y medio ambiente en Colombia”, en M. Archila & M. Pardo (eds.), *Movimientos sociales, Estado y democracia en Colombia*, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Centro de Estudios Sociales; Instituto Colombiano de Antropología e Historia, pp. 286–320.

Artículo recibido el 26 de septiembre de 2025

Aprobado para su publicación el 12 de diciembre de 2025