

Elio Ortiz

Sonia Vicente

Los pioneros de la cerámica mendocina moderna (1900-1950)

*Rescate y revalorización de técnicas,
procedimientos y contribuciones*

El artículo es un avance de la investigación que se está realizando en el marco de los proyectos de la Secretaría de Ciencia y Técnica SECyT. Intenta comprender y sistematizar los procesos de producción de la cerámica en Mendoza en la primera parte del siglo XX. Propone una cronología por etapas teniendo en cuenta la especificidad de los procesos de producción, lo que permite integrar la información fragmentaria existente con una serie de comentarios que articulan coherentemente esos fragmentos.

Creador y docente de reconocida trayectoria en el país y el extranjero, egresado de la UN Cuyo. Ha desarrollado su actividad docente y en investigación en la especialidad de Cerámica Artística, en la FAD, UNCuyo. Director de seminarios y Co-Director de proyectos de tesis a maestrandos. Se ha desempeñado como Director de la Escuela de Cerámica; Vicedecano y Decano de la FAD en 1987, siendo reelecto en cuatro períodos. Su obra escultórica se encuentra emplazada en paseos públicos de la ciudad de Mendoza y La Rioja, y en museos provinciales, nacionales y colecciones privadas. Ha realizado más de 120 exposiciones colectivas y 22 exposiciones individuales en el país y en el extranjero. En 1991 recibe el "Premio Presidente de la Nación", el Gran Premio de Honor en el Salón Nacional de Arte Cerámico, el Premio Reconocimiento "Diario Los Andes"; Premio Nihuil 1991 en Cultura; Premio Famatina de Plata; Municipalidad Capital de La Rioja. En 1997 asumió como Presidente del Instituto Provincial de Cultura de Mendoza, hasta 1999.

Profesora de Filosofía, egresada de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCuyo y Magister en Arte Latinoamericano, egresada de la FAD. Desde 1992 se desempeña como profesora titular en las cátedras de Filosofía del Arte y Estética de esa Facultad y coordina seminarios de licenciatura. Ha publicado un libro junto a René Gotthelf, "Tiempo de investigar", y diversos artículos en publicaciones periódicas. Participa de diversos proyectos de investigación. Es doctoranda en Arte en la Universidad Nacional de Misiones.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo acerca de la cerámica mendocina moderna es un avance de la investigación que está llevándose a cabo en el marco de los proyectos de investigación acreditados y financiados por SECyT. El equipo de investigación pertenece a la Facultad de Artes y Diseño.

Nuestro propósito es analizar la producción cerámica mendocina de los primeros cincuenta años del siglo XX. Para ello nos proponemos analizar los procesos de producción, circulación y recepción de productos cerámicos en la Mendoza moderna, específicamente en la primera mitad del siglo XX. Del mismo modo, indagamos cuáles han sido los ámbitos de producción (talleres de alfarería, fábricas, etc.) y cuáles las técnicas empleadas, así como las particularidades que han asumido tanto los procesos de producción como los productos y los productores. Las influencias que sobre los procesos de producción y sobre los criterios de valoración han ejercido la cultura indígena y la llegada de los inmigrantes, constituyen también parte de nuestro objeto de estudio. Paralelamente nos proponemos examinar cuáles han sido los ámbitos de circulación y los criterios y valores específicos (artísticos, estéticos y utilitarios) con que los productos fueron recepcionados en la época.

Hemos elegido este período porque consideramos que ha sido el menos estudiado hasta la fecha. En efecto, la historia y la teoría del arte local han dedicado esfuerzos a la reconstrucción del pasado indígena o del presente artístico de la cerámica, pero no se ha tomado a los primeros cincuenta años del siglo XX como objeto de estudio, y en este sentido tenemos una historia local de la cerámica fragmentada.

La falta de consideración teórica hacia la producción cerámica ha tenido distintas causas. Una de las principales son las valoraciones estéticas vigentes en la época, que se encontraban aprisionadas en criterios europeizantes. La cerámica, li-

gada a las artesanías, a los oficios, a la siempre sospechada utilidad de sus productos, no fue valorada como producción estética. Recordemos que en Mendoza, este lapso de tiempo (1900-1950) implica el ingreso de la ciudad a la modernidad; la llegada de la inmigración, la reconstrucción de la ciudad —que había sido destruida en el terremoto de 1861—, las ideas positivistas, progresistas y científicas que dominaban el ideario popular, entre otros factores, instauraron un sistema de criterios estéticos, fuertemente normativo y vinculado a las ideas de “buen gusto” irradiadas por la Academia de París. Mientras estuvieron vigentes, estos criterios europeizantes dificultaron el ingreso de la cerámica a la consideración histórica y filosófica de la producción estética local.

Luego de plantear el problema, buscar antecedentes sobre el tema y confrontarlos con los marcos teóricos que nos ofrecen las obras de Juan Acha y de Jesús Martín Barbero, formulamos nuestras hipótesis de trabajo. Surgieron dos, la primera desde un enfoque histórico y la otra desde una óptica estética:

Hipótesis histórica: La producción, circulación y recepción de la cerámica en Mendoza en la primera mitad del siglo XX, abandona las formas y técnicas que se habían desarrollado en los períodos prehispánicos y colonial para incorporar los procesos y valores estéticos que traen consigo los inmigrantes.

Hipótesis estética: Existe un modo particular con que el productor local, anónimo y de formación empírica, ha reelaborado los criterios del arte europeo, dando lugar a un producto ecléctico, impuro desde el punto de vista de los estilos, pero adecuado a las condiciones geográficas, históricas y económicas de la región.

MARCOS TEÓRICOS

Como marcos teóricos para la realización de la presente investigación consideramos adecuados los pensamientos de Jesús Martín Barbero y de Juan Acha. El primero aporta un novedoso punto de vista para la valoración de la labor de productores y productos; el segundo aporta categorías de análisis que permiten comprender el proceso de producción de las obras.

De Jesús Martín Barbero, teórico colombiano que se enmarca en los llamados “estudios culturales”, y que analiza específicamente la problemática de la comunicación mediática, tomamos dos de sus tesis y, por analogía, las trasladamos al campo de la producción cerámica en la Mendoza moderna.

La primera de las tesis de Martín Barbero, a propósito de analizar la comunicación mediática, señala que “no se trata ya de encontrar sentidos ocultos en

los discursos de los medios y probar cómo estos sentidos se convierten en instrumentos de dominación, sino de estudiar el encuentro entre los sectores populares y el discurso de los medios” (Barbero, 1993).

Su segunda tesis sostiene que lo que ocupa el primer lugar en el análisis contemporáneo de las problemáticas comunicacionales, no son los medios y sus discursos sino lo que las masas hacen con los medios. El análisis se desplaza de este modo *de los medios a las mediaciones*.

Mutatis mutandi, consideramos que todo producto cultural es siempre el resultado de fuerzas diversas y contradictorias. En tal sentido, observamos que los productos estéticos que estamos estudiando son el resultado del encuentro de elementos provenientes tanto de la cultura popular como del arte culto. El análisis, entonces, no debe focalizarse estática y simplistamente en el producto, sino en lo que los productores y receptores han hecho con él. El estudio debe trascender la mera consideración de los aspectos formales de la producción cerámica local para internarse en la consideración de cómo estos productos fueron gestados y recepcionados.

De las afirmaciones de Barbero respecto de los medios, podemos inferir que los productores locales han sido capaces de dar un nuevo sentido a los criterios artísticos y artesanales que circulaban en la época que estudiamos, a partir de sus experiencias y expectativas propias. Hemos podido concluir así que la producción local de cerámica merece un examen y una valoración diferentes a las que ha tenido hasta ahora. Si la miramos con atención podemos observar que tiene rasgos propios y que no merece ser tomada como una “mera imitación inferior” de lo que se hacía en Europa; debería en cambio considerarse como un producto distinto, con características propias y regido por un sistema de valores estéticos distinto al europeo.

Juan Acha, por su parte, es un destacado autor de la estética latinoamericana, nacido en Perú y radicado en México, donde falleció en 1995. Su mérito fundamental es, a nuestro criterio, el haber sistematizado los problemas estéticos latinoamericanos. Acha no toma para sus estudios esta o aquella cuestión en particular, sino que construye un modelo teórico que permite realizar una mirada abarcadora de la realidad estética latinoamericana pasada y presente, en la cual cobran sentido las problemáticas particulares. Se trata de una visión sistemática a través de la cual Acha pone de manifiesto las influencias de Hegel, Marx y el estructuralismo.

El autor es consciente de que tanto la historia del arte como la antropología y la estética, han universalizado los principios y categorías de análisis europeos. El

arte occidental ha sido más estudiado que otros, y de este complejo y vasto análisis ha surgido un conjunto de herramientas intelectuales que durante mucho tiempo ha sido prácticamente el único disponible a la hora de analizar cualquier producción estética.

En el siglo XX, este conjunto de herramientas ha demostrado su estrechez y ha surgido la necesidad de generar nuevas teorías, pues se han modificado nuestros puntos de vista. El autor sostiene que, como estudiosos latinoamericanos, estamos obligados a poner nuestra mirada en nuestras realidades estéticas y producir conocimientos sobre ellas. En tal sentido, su punto de partida implica un rechazo a lo que él denomina *eurocentrismos, artocentrismos, monoesteticismos y bello-mantías*. Es decir, rechazo de toda estética que se construya desde categorías europeas exclusivamente, de toda reflexión que se centre en un único y excluyente concepto de arte o de belleza, generalmente occidental, o que pretenda la existencia de un exclusivo principio estético (Acha: 1993).

Su posición se inscribe dentro del materialismo histórico. Al igual que Marx, Acha sostiene la tesis de que la infraestructura material condiciona la superestructura; en tal sentido, los fenómenos culturales no pueden ser explicados sino en razón de sus relaciones con la infraestructura. Sin embargo, y a diferencia de algunos marxistas, Acha no se inscribe en una línea simplista, unilateral y mecanicista, sino que, como Marx, rescata la especificidad de lo cultural y la complejidad causal a la que los procesos supra-estructurales se encuentran sujetos. La relación entre infraestructura y superestructura es siempre una vinculación condicionante y nunca una determinante.

Siguiendo esta postura, Acha denomina a la infraestructura “cultura material” y a la superestructura, “cultura espiritual”. Dentro de ésta incluye a la cultura estética y la científica. Paralelamente y siguiendo a Marx, Acha sostiene que la constitución de estas formas es *histórica*.

En Occidente este proceso histórico ha dado lugar a tres sistemas de producción diferentes, consecutivos y relacionados dialécticamente entre sí: *artes, artesanías y diseños*; ninguno de ellos ha desaparecido y en la actualidad coexisten como sistemas productores de la cultura estética. Sin embargo —continúa nuestro autor— los tres sistemas no han sido explícitamente distinguidos por la reflexión teórica y, lo que es peor, son nombrados con el mismo nombre: *arte*, exaltándose así las similitudes antes que las diferencias que existen entre ellos.

Estrictamente, para Acha, el arte es *uno* de los sistemas de producción imperante en Europa desde el Renacimiento hasta mediados del siglo XIX. El término, de origen latino, es universalizado por los europeos, utilizándose para denominar a las prácticas y los

productos estéticos de todas las culturas de la historia. Pero no sólo es una cuestión nombre, es ante todo un problema de conceptos, Europa prestigia su propio concepto de arte imponiéndolo como el único válido en occidente. Las producciones que no se ajustan a él o bien no son consideradas arte, o bien son analizadas de modo tal que puedan ser englobadas como *arte*.

Con el objeto de analizar las diferencias entre los tres sistemas de producción, Acha centra su análisis en el modo particular de producción, circulación y consumo que tiene cada sistema. Dentro de la producción distingue la *producción* propiamente dicha, el *productor* y el *producto*. Con estas categorías aborda la cultura estética occidental y particularmente la latinoamericana, obteniendo resultados, a nuestro juicio, muy singulares y provechosos.

a) El sistema de las artesanías: abarca la producción estética desde el origen de la humanidad hasta los inicios de la modernidad europea. Acha es consciente de que englobar en una sola etapa toda esta producción supone pasar por alto muchas diferencias que se dan en los distintos contextos culturales particulares. Sin embargo y a pesar de ello, considera que es posible establecer algunas generalidades:

- En este sistema la producción estética es definida como un conjunto de destrezas (habilidades) que permiten seguir con éxito un canon. El producto se caracteriza por ser tradicional (conocimientos transmitidos de generación en generación), seriado (la serie es fruto del trabajo manual) y por estar ligado a funciones prácticas (rituales, prácticas sociales o cotidianas, etc.);
- el productor es anónimo, dependiente y con formación empírica (el taller);
- la circulación del producto es escasa y generalmente por encargo;
- el consumo es escaso y generalmente ligado a otras funciones que no son las puramente estéticas.

b) El sistema de las artes: surge en Occidente a partir del siglo XV; el producto pierde su función práctica y adquiere un valor estrictamente estético. Ya no se producen pinturas, esculturas o edificios, sino *obras de arte*. El producto es obra única, original e irreplicable.

Con relación al productor, Acha observa que en esta etapa aparece la noción de autoría: el artista firma su obra, y el valor de ésta se relaciona más con quien la produjo que con qué y cómo fue producida (es decir, no es considerada una mercancía). El productor ya no es un sujeto anónimo sino un individuo *genial* dotado de *talento*, que en la consideración social se opone y supera a la mera habilidad del artesano.

Con relación a la circulación, Acha observa que para comprender el proceso histórico del sistema de las artes, es importante observar que en la modernidad europea surge una nueva clase consumidora: la burguesía, que demanda arte como una forma de prestigiar su ascenso social. Esta demanda condiciona la producción de la obra, que achica su formato y se vuelve más “accesible y transportable”. Surge la pintura de caballete y la música por encargo.

Con respecto al consumo, Acha observa que pese al aumento de la circulación, el consumo del arte es escaso y ligado al conocimiento de las categorías artísticas. Surge la Academia (institución formadora de artistas y centro de irradiación del *gusto* artístico), el Museo y la Crítica (espacios de difusión, legitimación y consagración de obra y artista).

c) El sistema de los diseños: el sistema de los diseños aparece a fines del siglo XIX (Acha da la fecha 1851, año en que se realiza la primera exposición universal en el Palacio de Cristal de Londres). A la hora de definir los diseños, el autor sostiene que son actividades proyectivas y de dirección que abarcan distintos ámbitos de la cultura estética. Estos ámbitos constituyen un criterio que permite clasificarlos. Por un lado están los que él denomina “reconocidos” (industrial y gráfico), por otros los “aceptados tácitamente” (arquitectura y urbanismo) y finalmente los “controvertidos” (producciones audiovisuales).

Con relación al producto el autor observa que éste asume las siguientes características: es masivo, múltiple (aunque a diferencia del sistema de las artesanías aquí la seriación tiene que ver con la fabricación industrial y no con la producción manual) y con funciones prácticas o de entretenimiento. Es, pues, mercancía.

En lo que respecta al productor, Acha observa que se trata de un *nuevo* productor; formado en instituciones universitarias, no es un empírico ni un artista, sino un profesional que trabaja integrado en equipos de trabajo. El nuevo profesional domina los recursos tecnológicos y tiene conocimientos sobre las demandas del mercado.

La circulación y el consumo de los diseños son masivos gracias a la tecnología que hizo posible su difusión a través de la industria y los *mass media*.

METODOLOGÍA

La metodología empleada ha implicado diversos pasos. Luego de precisar y formular nuestro problema de investigación, adoptamos, como vimos, los marcos teóricos pertinentes. A partir de allí iniciamos la búsqueda de datos y el trabajo de campo.

Por las razones ya mencionadas existen escasos estudios sobre el tema. Por ello y con el fin de obtener datos, debimos recurrir a fuentes de información de la época, como periódicos, escritos, cartas, etc.

El trabajo de campo ha consistido en entrevistar a testigos directos o indirectos que cuentan con datos sobre los años que nos ocupan, como artistas, alfareros, propietarios de fábricas, descendientes, etc. También hemos ubicado y analizado las manifestaciones estéticas que se conservan, como piezas de alfarería y cerámica artística.

RESULTADOS

Como resultado del análisis hemos dividido el período de tiempo analizado en tres etapas; los criterios de división resultaron más del análisis de los modos de producción que de los mecanismos de recepción. Estas etapas son:

- Etapa artesanal-alfarera (1900 a 1930).
- Etapa de organización fabril (década del '30).
- Etapa de inicio de la producción artística (años '40 en adelante).

En la primera etapa se desarrolla un tipo de producción que, siguiendo a Juan Acha, debemos calificar como “artesanal”. La producción de objetos cerámicos sigue dos caminos diferentes, uno en el ámbito rural y otro en el urbano. En algunas zonas rurales, especialmente en el sur oeste provincial, persiste la antigua tradición, conservada por las mujeres, de producir cacharros utilizando técnicas semejantes a las indígenas. Esta tradición es la última en su tipo y va desapareciendo hacia la primera mitad del siglo XX. En las regiones urbanas, especialmente en la ciudad de Mendoza, la producción de cerámicas sigue las líneas y las técnicas europeas que fueron impuestas a partir de la etapa colonial. Estas tendencias europeizantes llegan a su punto cúlmine precisamente en el período que estudiamos, con la gran inmigración que llega al país a partir del último cuarto del siglo XIX. La producción es enteramente manual y de objetos con funciones prácticas, destinados a la construcción, a las actividades del agro o a la satisfacción de necesidades cotidianas. Se fabrican caños vidriados, tejas, vasijas para preparar aceitunas, macetas, comederos y bebederos para animales domésticos y paragueros, entre otros objetos.

La segunda etapa implica la organización industrial. Durante este período, los talleres artesanales o alfarerías se transforman en fábricas y se inicia un tipo de producción que, de acuerdo con Acha, corresponde incluir en el sistema de los diseños.

La última etapa constituye el período en que la producción cerámica ingresa en los circuitos artísticos. La creación de una Escuela de Cerámica en el ámbito de la Universidad Nacional de Cuyo acelera la constitución de la institución arte en la provincia y habrá de generar un importante movimiento artístico a partir de los años '40.

Hemos culminado el análisis de las dos primeras etapas y nos encontramos trabajando en la última. A continuación presentamos sólo algunas conclusiones surgidas del análisis.

a) Etapa artesanal-alfarera (1900-1930)

Esta etapa ha sido analizada en continuidad con el pasado (cerámica indígena y colonial), pues la producción de cerámica reúne las características que Juan Acha atribuye al sistema de las artesanías. No obstante, en esta instancia sólo nos referiremos a la producción cerámica de los primeros treinta años del siglo XX.

En este período, la producción de objetos cerámicos sigue dos caminos diferentes. En algunas zonas rurales, como Malargüe¹, persiste la tradición indígena en manos de mujeres artesanas que producen cacharros utilizando técnicas semejantes a las que se empleaban en tiempos prehispánicos. Estas manifestaciones son las últimas de la tradición indígena que lentamente va desapareciendo en esta primera mitad del siglo XX.

En las regiones urbanas, especialmente en la ciudad de Mendoza, la producción de cerámicas sigue las líneas y las técnicas europeas que fueron impuestas a partir de la etapa colonial. Estas tendencias europeizantes alcanzan su punto cúlmine precisamente en el período que estudiamos, con la gran inmigración que llega al país a partir del último cuarto del siglo XIX. La producción es enteramente manual y de objetos con funciones prácticas, destinados a la construcción, a la contención de productos agro-industriales o la satisfacción de necesidades cotidianas.

Sobre la base de dos testimonios analizamos las características de la producción cerámica en los ámbitos rural y urbano.

El primero testimonio es el de Vicente Orlando Agüero Blanch quien, a fines de la década del '60 relata en un escrito sustancioso y muy conmovedor, su encuentro con Cristobalina González, de 88 años, la última ollera² de Malargüe. Este testimonio publicado en los *Anales de Arqueología y Etnología*, nos permite conocer las características de la producción cerámica en las zonas rurales.

El segundo testimonio corresponde a Bruno Fluixá, actual propietario del taller Fluixá que desde comienzos del siglo XX desarrolla una importante

actividad alfarera en la ciudad. Este testimonio, unido a algunos datos que encontramos en los diarios de la época, nos permite realizar una pintura de cómo era la fabricación de objetos cerámicos en la Mendoza de los primeros 30 años del siglo XX.

a.1) La cerámica rural en la etapa artesanal-alfarera

Vicente Agüero Blanch relata que los grupos puelches que habitaron la zona sur de la provincia eran nómades y no fabricaban vasijas cerámicas pues, en el recurrente traslado de tierras altas a tierras más bajas, los utensilios frágiles resultaban un inconveniente más que una ventaja. Sin embargo, a fines del siglo XIX y comienzos del XX, cuando la vida de nómada de los naturales de la región llega a su fin, las mujeres lugareñas comienzan a fabricar ollas, vasos, jarras y fuentes de barro y se alcanza un importante nivel de desarrollo en la actividad³. No obstante, continúa el autor, luego de un tiempo se abandona rápidamente la práctica de esta artesanía. Hacia los años cuarenta existían aún varias olleras en Malargüe, pero en el momento en que el autor escribe el artículo (fines de los '60) la única que quedaba era doña Cristobalina González, quien vivía en un paraje denominado El Puelche, en el distrito de Río Grande. Algunas piezas de su autoría se encuentran en el Museo Provincial de Ciencias Naturales Cornelio Moyano, en la capital provincial.

Doña Cristobalina aprendió la técnica para trabajar la arcilla de su madre, chilena de origen mapuche, quien había llegado a territorio mendocino en busca de mejores condiciones de vida. Los hallazgos arqueológicos de la zona, estudiados por Agüero Blanch, le permiten inferir que tanto el formato de las piezas como las técnicas de fabricación, traspasadas de madre a hija, eran típicas de los aborígenes de la región.

Según el autor, el abandono de esta práctica artesanal tuvo que ver con un mejoramiento de la situación económica de los pobladores de la zona, directamente relacionado con un aumento del precio del ganado, la lana, la cerda y los cueros, que hizo posible adquirir productos procedentes del mercado, de fabricación industrial, elaborados en aluminio o hierro enlozado, más durables y considerados más decorativos que la cerámica tradicional. En efecto, los utensilios cerámicos de la zona eran valorados como más "toscos y sin decoración" (Agüero Blanch 1969: 117). De esta afirmación como de otras expresiones que el autor cita de boca de doña Cristobalina⁴ es posible inferir que la llegada de la inmigración europea influyó también sobre los gustos y criterios estéticos de los pobladores de aquellas lejanas tierras, forjando

preferencias hacia el gusto europeo, en detrimento de los criterios indígenas autóctonos.

En su escrito, Agüero Blanch da detalles del proceso de elaboración de las piezas cerámicas. Su informante, doña Cristobalina, puntualiza cada etapa del procedimiento. Primero, explica, se debe ubicar algún yacimiento de arcilla; la calidad de la misma se reconoce por su textura al restregarla entre las manos. En los últimos tiempos de su labor, doña Cristobalina sacaba el material de una barranca ubicada al pie del cerro La Estación, cercano a su casa. La edad y las enfermedades reumáticas que padecía le impedían alejarse demasiado. Para transportarla utilizaba tarros de 5 litros que habitualmente se utilizan para envasar el aceite. Almacenaba la greda en un rincón de su enramada, la protegía rodeándola de un círculo de piedras para que no se desparamara y la cubría con un ijar de yeguarizo para evitar que los animales domésticos la ensuciaran. Posteriormente, *“cuando se presentaba buen tiempo, con toda paciencia, hacía polvo todos los terrones de greda, con la presión de los dedos; sacaba cualquier resto de raíz o piedritas, que pudieran haber quedado en la primera selección del material que se hizo en el yacimiento y comenzaba a preparar el barro. Después, sobre una piedra laja, amontonaba un poco de tierra y, en el centro, le hacía un hoyo donde le vertía un poco de agua y así, como quien prepara una masa para el pan, iba haciendo el ‘amasijo’⁵ de barro hasta que quedara bien compacto”* (p. 120).

Una vez que la mezcla obtiene su punto óptimo se le agrega un poco de arenilla que actúa como desengrasante⁶. Doña Cristobalina aconseja no recoger la arenilla en los lechos de cauces de agua, pues la arena lavada da como resultado una cerámica frágil. La arena se debe recoger de la orilla de los cercos o corrales. La anciana ollera dice que también resulta apto el uso de ceniza volcánica, que era muy abundante en la zona tras la erupción del volcán *El Descabezado*. No obstante, agrega doña Cristobalina, si se emplea la ceniza volcánica se debe tener mucho cuidado en la proporción de la mezcla: si se echa poco, la cerámica se triza al calentarse, y si se añade demasiado, los líquidos se filtran. En cambio, cuando la proporción es adecuada, el producto resultante es de altísima calidad. Ese justo medio al que se refiere la artesana se aprende con la práctica.

Antes de ser utilizada, la arenilla es cernida y luego tostada en una *cayana*⁷ para que se impermeabilice. Posteriormente se mezcla la arenilla con la greda y se amasa agregándole agua hasta que resulte una pasta uniforme y suave al tacto.

Para elaborar la pieza cerámica se coloca una tortilla, que será la base, sobre un trozo de madera o piedra laja. *“A continuación, con las palmas de las manos, en movimientos giratorios, se prepara un chorizo de*

greda, del grosor deseado, con el que se va formando, en espiral ascendente, el cuerpo del recipiente. Por presión del índice y del pulgar se van uniendo las vueltas del chorizo y, a la vez, alisando las uniones del mismo. Terminado el objeto se alisa con el ‘bruñior’⁸, que es una piedra muy suave al tacto, pequeña, por lo general de forma discoidal, muy fácil de seleccionar en la cordillera. El bruñior, para que deje la pieza fabricada bien lisa, debe mojarse previamente con agua y después con saliva. Ya moldeadas las piezas en greda, se dejan secar a la sombra en lugar aireado. El tiempo de su secamiento es variable, depende de los factores climáticos” (p. 121).

Una vez finalizado el modelado, las piezas se reservan hasta el momento de la cocción. Ésta se realiza luego de haber repetido varias veces la tarea de amasar la arcilla y dar forma a los cacharros, pues doña Cristobalina comenta que la greda debe prepararse en cantidades reducidas a fin de que no se desvirtúe. Se trata, sin duda, de un trabajo artesanal en el que no resulta posible manejar grandes volúmenes de material.

Para la cocción o “quemada”, doña Cristobalina prepara en un rincón de su patio una capa de varillas de *chacay* o de *molle*⁹; sobre ésta se tiende otra de *leña de vaca*¹⁰ y se finaliza con una última capa de *colliguay* o *carrizo*¹¹. Encima de esto se distribuyen las piezas en forma circular, primero las más grandes y sobre ellas se enciman y distribuyen las piezas más pequeñas *“...de manera que quede el promontorio como una media esfera; se coloca una capa de carrizo bien seco y se cubre con leña de algarrobo, molle y chacay...”* (Ibid.). Se enciende el fuego y a medida que las capas de leña se van quemando se agrega más leña verdosa, de tanto en tanto se distribuye sobre la quema bosta de *culle*¹¹ *“Así se le mantiene varias horas hasta que la ollera calcula que ha terminado el proceso de cocción”* (Ibid.). Una vez que el fuego se ha extinguido, el promontorio se cubre con las brasas y cenizas del rescoldo para evitar que un enfriamiento repentino arruine las piezas.

Al día siguiente, una vez que el sitio se ha enfriado, se retiran las piezas y se seleccionan. Las destinadas a contener líquidos deben ser sometidas a proceso de impermeabilización (“curado” en el decir de la región), aunque Agüero Blanch observa que cuando la arcilla es apropiada y el proceso de elaboración correcto, no es necesario este paso. *“Para curar una olla se unta su interior con grasa de ‘choique’¹², que es muy fina y no impregna de mal gusto a la cerámica, después se llena de una lejía¹³ compuesta de agua ñaco¹⁴ de maíz y flor de ceniza. Se coloca al fuego, se hace hervir durante unas tres horas, teniendo cuidado de ir reponiendo el agua que se consume por evaporación y de ir revolviendo su contenido, a cada rato con un palito. De esta manera, según mi informante, concluye la labor de una ollera que se precie de conocer su oficio”* (p. 122).

Los objetos cerámicos de doña Cristobalina comprenden jarras, ollas, vasos, platos y diversas variantes de recipientes contenedores de alimentos y líquidos, todos producidos sin torno y partiendo del mismo procedimiento básico del “chorizo” de greda. Estos cerámicos muestran una superficie alisada, desornamentada o, en algunos casos, con motivos decorativos muy simples, grabados con algún elemento punzante sobre la arcilla fresca. En todos destaca la presencia de un cuerpo abultado y una boca ancha, porque los objetos tenían fines utilitarios. Sus bases planas permiten que sean depositados en el suelo, y aseguran su estabilidad.

a.2) Influencia de la cerámica indígena en la producción urbana de la etapa artesanal-alfarera

La cerámica indígena fue poco conocida en la Mendoza urbana del período que nos interesa historiar. Este desconocimiento tiene que ver con distintas razones: en primer lugar, la producción indígena no fue valorada en la época; el mendocino moderno centraba sus valoraciones estéticas en los criterios venidos de Europa, especialmente de Francia. Al igual que lo sucedido en el resto de América, con la conquista, las valoraciones y criterios estéticos propios de las culturas locales quedaron en el olvido y se impusieron los traídos por los conquistadores. A finales del siglo XIX y comienzos del XX, Mendoza ingresa en la modernidad y dirige sus miradas y anhelos a Francia y especialmente a la ciudad de París, en cuya Academia se gestaban los criterios estéticos que luego irradiaban a todo el mundo Occidental.

Por otra parte, no existían en la Mendoza de la época muchos historiadores, ni antropólogos, ni arqueólogos interesados o formados para la reconstrucción del pasado prehispánico que yacía aún sepultado. La antropología respondía a un modelo teórico en el que el “otro”, en este caso el indígena, era considerado no sólo diferente sino también inferior. La cultura indígena era reputada por el mendocino moderno como “primitiva” (tosca, rudimentaria, simple) respecto de la cultura europea y sus cerámicas, por tanto, no constituyen modelos dignos de rescate ni de imitación.

A partir de los años '40, los paradigmas antropológicos y las valoraciones estéticas se modifican lentamente. En la actualidad, los estudios antropológicos no analizan sus objetos (las culturas otras) desde ciertos parámetros instituidos como universales, sino que intentan conocer y comprender los criterios y valores relativos al contexto cultural de que se trate. El desarrollo cultural de un pueblo no se establece por comparación con la cultura europea, sino que se lo intenta investigar como un proceso en sí mismo.

Esta nueva perspectiva abre un renovado interés por el análisis de nuestras poblaciones autóctonas y sus producciones, aunque sólo a partir de la segunda mitad del siglo XX.

a.3) La cerámica urbana en la etapa artesanal-alfarera

De acuerdo con el testimonio de don Bruno Fluixá, podemos presumir que en los primeros treinta años del siglo XX y tras la llegada a nuestra provincia de la gran inmigración, se instalan en la ciudad de Mendoza diversas alfarerías. En ellas la producción se realiza en forma manual, se emplea el torno y un muy escaso equipamiento técnico.

Nuestro entrevistado relata que hacia 1900 su abuelo, Rafael Fluixá, llega a Mendoza procedente de Valencia (España) con su esposa y tres hijos e instala un alfar en los terrenos que hoy ocupa la actual fábrica. Durante más de un siglo este establecimiento se ha mantenido como un emprendimiento familiar. En efecto, de los tres hijos de don Rafael será Bruno el encargado de continuar con la tradición alfarera de la familia; Rafael (h) regresa a España y Julio no elige el oficio. Bruno se casa y tiene cuatro hijos que siguen el oficio de su padre: Alfredo y Ernesto, alfareros, Tomás y Bruno (h) encargados del proceso de cocción y mantenimiento del horno. Actualmente Tomás y Bruno (h) están a cargo de la fábrica.

Don Bruno (h), nuestro entrevistado, relata que su hermano Ernesto *“poseía una habilidad especial en el manejo del torno, y se destacaba naturalmente por su destreza y habilidad técnica para levantar las piezas; tenía también un natural buen gusto que otorgaba a la piezas un sello particular”*

Efectivamente, don Bruno Fluixá nos permitió conocer una exquisita pieza elaborada por su hermano Ernesto. Se trata de una especie de ánfora con cuerpo globular, importante asa y pico vertedor. Posee una exquisita guarda calada en la parte más estrecha del cuello y un amplio motivo decorativo en gran parte del sector medio de la pieza.

Durante toda la primera mitad del siglo XX el alfar de los Fluixá creció en producción y prestigio local. Allí se fabricaban caños de desagüe, se horneaban ladrillos y se fabricaban diversas artesanías tales como macetas, botijas y botijones destinados a la preparación de aceitunas, filtros para el agua, bebederos y comederos para aves de corral y vasijas para contener agua, todo de terracota. Estos productos fueron sufriendo cambios formales, a lo largo del siglo, de acuerdo con el gusto de la época.

Durante su mayor apogeo, el emprendimiento llegó a tener diez empleados y se horneaba dos o tres

veces por semana. Los ladrillos, no se fabricaban allí; Fluixá cocía los preparados por ladrilleras tales como Fábrega.

Don Bruno Fluixá relata que la materia prima —arcilla—, aún se trae desde Lavalle (Estación San Pedro o Lagunas del Rosario), o de San Juan (Las Casuarinas). A comienzos de siglo llegaba en carros, y en los años '30 comenzó a transportarse en camiones. Bruno recuerda un Chevrolet '28. Se ha preferido la tierra de estas zonas por su particular color rojizo. Como se trata de un material sin aditamentos, debe ser procesado antes de iniciarse el modelado: en los primeros años del siglo se depositaba en un pozo circular y se hidrataba y amasaba durante dos o tres días; la amasadora funcionaba por tracción a sangre. Actualmente el pozo y la amasadora tirada por caballos han sido reemplazados por equipamiento industrial: un batea y una trituradora y amasadora. El material se ha trabajado siempre sin agregados de ningún tipo; sólo en caso de ser necesario, se añade tierra arenosa cuando la arcilla resulta magra.

Una vez preparado el material se inicia el proceso de modelado. Éste se realiza mediante tornos. Anteriormente los tornos empleados fueron “pateros”. Don Bruno relata que recién en 1970 se incorpora un torno eléctrico. La decoración también es artesanal (manual) y consiste en rebordes o guirnaldas. El tipo de decoración, de acuerdo con las afirmaciones de don Bruno, es propia de esta fábrica y constituye un sello personal que la identifica y distingue de las restantes.

El rescate y la valorización de las particularidades que hacen al sello propio que identifica a los productos elaborados por este alfar, contribuye a la comprensión de los criterios estéticos de la época y, por otra parte, aporta datos sobre la reelaboración de dichos criterios en manos de ceramistas locales.

El secado de las piezas se realiza lentamente colocándolas sobre estanterías de madera, de 5 estantes de 6 metros cada uno.

Una vez terminado el secado se inicia el proceso de esmaltado. Don Bruno relata que en los primeros años del siglo XX, sólo se esmaltaban las vasijas para aceitunas y los caños para desagüe. El procedimiento es de monococción, esto significa que la pieza se esmalta en crudo y una vez seca se hornea. El objetivo del esmaltado era vidriar la superficie cerámica para reducir su porosidad y hacerla más impermeable, cualidad indispensable a la hora de contener líquidos.

En su testimonio, don Bruno nos cuenta que “*el esmalte era una preparación química en la cual se disolvían ciertos minerales: óxido de hierro, silicato de sodio y minio, no se sabe bien en qué proporción*”.

Una vez secas, las piezas se hornean. Don Bruno cuenta que los primeros hornos eran de tiro directo, contruidos de adobes unidos entre sí mediante una

amalgama de barro, guano y aserrín. El combustible utilizado era vegetal.

Junto al testimonio de Fluixá los diarios de la época también dan cuenta de que se producían ladrillos, caños, tejas y otros elementos destinados a la construcción, vasijas y botijones para contener y transportar productos agro-industriales y otros objetos que cumplen funciones en la vida cotidiana.

Así por ejemplo, en un artículo publicado en el diario Los Andes el 18 de enero de 1905, se comenta que en la cárcel provincial se fabrican, en bronce, llaves para distintos tipos de vasijas, lo que nos permite inferir que había en la ciudad una importante producción alfarera. Allí leemos: “*Han entrado en un período de gran actividad los talleres industriales instalados en la cárcel penitenciaria. El público ha podido apercebirse ya de la buena calidad de los trabajos que allí se efectúan (...) El taller de mecánica y fundición se halla perfectamente montado. Se construyen cochecitos, cunas para niños, llaves de bronce para toda clase de vasijas...*”.

Y en un aviso publicitario impreso en el diario La Tarde, del martes 14 de junio de 1910, leemos: “*Depósito permanente de materiales de construcción, cemento francés, cemento blanco especial para frentes, porcelanina para juntas de azulejos y mayólicas, baldosas francesas de primera calidad, mosaicos de granito, mosaicos franceses, ingleses, norteamericanos y venecianos, azulejos, mayólicas y revestimientos extranjeros, cañerías y artículos de cloacas de barro y fierro, instalaciones completas de cuartos de baño. Pidan presupuestos. G.L. de Gálvez. Tel. 210. Guitérrez 277*”. El aviso también nos indica que en la época Mendoza se iniciaba en la era del cemento, que revolucionó la construcción y con ello el paisaje urbano local.

Por otra parte, este aviso da cuenta de las preferencias estéticas de la época, ligadas a los criterios de gusto instaurados en Europa. El equipamiento técnico de los primeros talleres era muy reducido y la fabricación de cerámica local no incluía artículos de primera calidad. Baldosas, mayólicas, mosaicos, azulejos como así también sanitarios y menaje fino eran traídos directamente de Europa o de Estados Unidos. De allí provenían también los criterios estéticos con los que se evaluaba la producción.

b) Etapa de organización fabril (1930-1940)

Hacia el año 1930 comienzan a surgir en la ciudad de Mendoza, diversas fábricas de productos cerámicos. Muchas de ellas aparecen por transformación de los antiguos talleres de alfarería y otras se radican en la región como resultado del crecimiento demográfico y económico que se produce en este período.

b.1) Alfares y fábricas

Las fábricas se diferencian de los antiguos alfares o talleres en diversos aspectos. En primer lugar, es importante considerar los adelantos tecnológicos: mientras en el taller la producción se realiza en forma manual, con pocas herramientas entre las que se destaca el torno manual, en la fábrica se incorporan diversas maquinarias para el preparado de la arcilla, la fabricación de las piezas, su esmaltado y horneado. Entre las máquinas más comunes de las fábricas encontramos las amasadoras de pastas, diversos tornos eléctricos y máquinas choriceras destinadas a la fabricación de caños o macetas.

Cabe destacar que algunas de estas máquinas eran compradas en las grandes urbes nacionales o internacionales, pero muchas otras eran inventadas y fabricadas por los propios alfareros y esto les permitió transformar sus talleres artesanales en auténticas fábricas. Entre los testimonios que hemos recabado, muchos alfareros dan cuenta, con orgullo, de sus invenciones.

Los productos resultantes son en ambos casos seriados, pero entre las series del taller alfarero y la fábrica hay que marcar por lo menos dos importantes diferencias: una en la terminación de los productos y otra en los volúmenes de producción. Con relación a la terminación del producto, cabe destacar que mientras los productos de fábrica son iguales entre sí y mucho más impersonales en su realización, cada una de las piezas de taller tiene una factura manual que registra la impronta de su creador; se trata por tanto de series en las que los productos son semejantes pero nunca iguales, por lo que cabría denominarlos “originales múltiples”.

Con relación a los volúmenes de producción, es importante destacar que comparada con el taller, la fábrica, mucho más automatizada, puede producir en un mismo tiempo una mayor cantidad de objetos, ya que la automatización facilita la producción.

Por otra parte, el procedimiento en el alfar o taller artesanal por lo general no está dividido en distintas secciones y es realizado por pocas personas entendidas en la totalidad del proceso de producción de las piezas. En la fábrica, en cambio, existen diversas secciones y cada una de ellas tiene personal especializado en un aspecto de la fabricación: preparación de pastas, matricería y moldería, colado, modelado con tornos automáticos, laboratorio químico, diseño y esmaltado, serigrafía, horneado y comercialización.

b.2) Las fábricas

Ha resultado complejo hacer un recuento de todas las fábricas que surgieron en la ciudad de Men-

doza a partir de 1930. Nuevamente hemos recurrido a los testimonios como forma de obtener datos que nos permitieran reconstruir la historia de la cerámica en nuestra provincia. Entre los testimonios más importantes que pudimos obtener, figura el de algunos ceramistas que vinieron a la provincia procedentes de Europa, entre ellos Lucio Napoli, Julio Gregori, Gabriel Hirscligger, y el propio Bruno Fluixá; todos son actores destacados del proceso de constitución fabril.

b.2.1) Cerámicas “Gregori” y el testimonio de don Julio

Don Julio Gregori es el actual propietario de la fábrica ubicada en calle Lavalle al 397 de San José, Guaymallén. Su padre, también llamado Julio, llegó de España en 1915, con sólo 17 años. Aprendió el oficio de alfarero con un pariente suyo de apellido Rocher. En la década del '20 adquirió los terrenos que hoy ocupa la fábrica y en ellos estableció su vivienda y un taller de alfarería. Tuvo tres hijos: Carlos, Julio e Isabel. Los dos varones siguieron la tradición alfarera del padre, y tras la muerte de su hermano Carlos, don Julio Gregori continuó con la empresa familiar.

El antiguo taller se modernizó y transformó en una importante fábrica que hacia los años '40 contaba con una producción voluminosa y llegó a emplear a 12 oficiales alfareros. El taller se dedicó especialmente a la fabricación de caños vidriados destinados a las crecientes redes cloacales; también se fabricaban otros productos que no necesitaban esmaltados, fundamentalmente filtros de agua, muy requeridos en las zonas rurales, comederos y bebederos para animales, cazuelas y macetas. Don Julio Gregori relata que muchos de estos productos eran vendidos en Buenos Aires, en dos importantes establecimientos comerciales: De Michellis y De Mercí.

La fabricación de caños vidriados —que actualmente se puede realizar mediante una máquina choricera—, comenzó siendo artesanal. Don Julio nos describe el procedimiento técnico que se empleaba hacia 1930: *“La fabricación de los caños comenzaba en el torno alfarero. Al plato del mismo se afirmaba, mediante una crucera, un palo (cilindro de madera) que permitía dar el diámetro al caño. El palo se cubría con una camisa de lienzo que permitía despegar la pieza con facilidad. Luego se colocaba la torta de arcilla y haciendo girar el torno se levantaba la pieza hasta una altura de 50 cm. Una vez levantada, la pieza era desprendida del torno y del palo, se retiraba la camisa y se dejaba orear. Una vez oreada se llevaba nuevamente al torno y levantaba a 80 cm, que era la medida requerida para su comercialización. Una vez terminada se dejaba secar y se procedía a realizar el vidriado. Éste se hacía sobre la base*

de sales de bórax, óxido de hierro y silicatos. El borneado de las piezas culminaba a los 900° C”.

En su testimonio, don Julio Gregori relata también el proceso de tecnificación que se dio en su fábrica. Comenta que hacia los años '40 la fábrica contaba con tres máquinas importantes: una amasadora, una choricera para caños y un torno macetero. La amasadora permite procesar el material arcilloso (con los agregados que fueran necesarios) hasta darle la consistencia óptima; paralelamente y mediante un dispositivo especial, confecciona el “rollo de pasta”, un cilindro grueso que permite manipularla más fácilmente. La máquina choricera simplificaba y agilizaba la fabricación de los caños (que se levantaban de una sola vez), el torno macetero permitía realizar 3.000 macetas chicas o 1.500 grandes por día. Relata también que hacia 1950, él mismo ideó un torno eléctrico que, según su testimonio, habría sido el primero en Mendoza y es el que la fábrica emplea en la actualidad.

El horno de la fábrica fue remodelado hacia 1940 por los mismos propietarios. Su arquitectura resulta muy original: se encuentra semienterrado formando una especie de túnel, que alcanza una altura de 5 metros, con techo abovedado. El piso y las paredes son de ladrillos. La abertura que permite la entrada es circular. La capacidad del horno es considerable. Las piezas se estiban encimadas formando columnas. El fuego circula dentro de “boquillas rompientes”, que son muros de material refractario, de 1,50 m aproximadamente, ubicados estratégicamente para que no produzca el fuego directo. En el techo se ubican seis troneras que permiten la salida de los gases que se desprenden de la combustión. Originariamente el horno se calentaba a leña, pero el alto costo de la misma hizo necesario reemplazarla por el aceite quemado que desechan los vehículos.

CONCLUSIONES

Nos propusimos investigar la producción de cerámica en Mendoza porque, como hemos sostenido, esta etapa no ha sido aún suficientemente estudiada. Prácticamente no existen escritos que aborden el tema; sin embargo existen personas, aún vivas, que nos han brindado ricos testimonios sobre los ámbitos, modos y técnicas de producción, sobre las características que asumieron los productos y los productores, y que han aportado datos sobre las modificaciones que produjo la llegada de los inmigrantes y la apertura del comercio a la producción europea.

Como expusimos al comienzo del presente artículo, el trabajo de recopilación de datos e interpretación ha sido completado para las dos primeras etapas. Nos resta ahora completar la búsqueda de información para analizar la tercera y última etapa, la de la

cerámica artística. Una vez finalizada la investigación esperamos ofrecer a los ceramistas e investigadores en esta área, así como también a los docentes y alumnos de las instituciones de enseñanza de la cerámica, un material útil y actualizado.

Equipo de investigación:

Director: Prof. Elio Faustino Ortiz.

Co-directora: Mgter. Sonia Vicente.

Profesores: Viviana Norma Maggis, Oscar Groba, Cristina Alemanno, María Elizabeth Bevilacqua.

Egresados: Carina Ruiz, Beatriz Ordóñez, María Cristina Lacerna, Dina Garro, Norma Rosales.

Alumnos: Graciela Defeliche, Esther Aeghi, Leonardo Espina.

NOTAS

- ¹ El Departamento de Malargüe se ubica al sur-oeste de la provincia de Mendoza.
- ² Alfarera fabricante de ollas y otros recipientes.
- ³ Entre los grupos indígenas que habitaron la zona, la alfarería era una actividad netamente femenina.
- ⁴ “La gente di ‘aura ya no apreca el trabajo en grea”. Las mujeres di‘aura tienen harta guergüenza de que alguien se entere de que ellas ‘hagan cosas de grea’ como los indios” (Agüero Blanch, p. 120).
- ⁵ Masa del pan o mezcla que por analogía puede asemejarse a ésta.
- ⁶ La arenilla cumple la función del chamote, ceniza volcánica que da mayor cuerpo a la arcilla, la hace más resistente y más compacta para el modelado.
- ⁷ Utensilio que se emplea para tostar trigo o maíz.
- ⁸ *Bruñidor*, herramienta que se utiliza para pulir.
- ⁹ Vegetación propia de la región.
- ¹⁰ Excremento de vaca seco.
- ¹¹ Vegetación propia de la región.
- ¹² Culle o cuis, ratón de la cordillera.
- ¹³ Ñandú.
- ¹⁴ Solución.
- ¹⁵ Harina de maíz o trigo tostado.

BIBLIOGRAFÍA

- ACHA, Juan, *Introducción a la teoría de los diseños*, Trillas, México, 1992.
- _____. *Las culturas estéticas de América Latina (Reflexiones)*, UNAM, México, 1993.
- _____. *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979.
- _____. *Arte y Sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura*, Fondo de Cultura Económica, México, 1981.

- AGÜERO BLANCH, Vicente, "La última ollera de Malargüe", en *Anales de la Arqueología y Etnología*, Mendoza, 1969.
- ALEMANNI, Cristina, "Entrevista a don Julio Gregori", inédito, Mendoza, 2003.
- ARREGUI, Esther, "Entrevista a don Bruno Fluixá", inédito Mendoza, 2003.
- BEVILACQUA, María Elizabeth, "Entrevista a don Bruno Fluixá", inédito Mendoza, 2003.
- DEFELICHE, Graciela, "Entrevista a don Julio Gregori", inédito, Mendoza, 2003.
- _____ "Entrevista a don Lucio Napoli", inédito Mendoza, 2003.
- GODOY, María Verónica, *Los huarpes y su cultura*, edición de la autora, Mendoza, 1999.
- LOS ANDES, "Cien años de vida mendocina. Centenario Diario Los Andes. 1892-1992", Diario Los Andes, Mendoza, 1992.
- MARTIN BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Gustavo Gilli, México, 1993.
- PONTE, Jorge Ricardo, *Mendoza, aquella ciudad de barro. Historia de una ciudad andina desde el siglo XVI hasta nuestros días*, Municipalidad de la Capital Mendoza, 1987.
- ROIG, Arturo. *Mendoza en sus letras y sus ideas*, Ediciones Culturales Mendoza, Mendoza, 1996.
- ROSSO de Fazio, Francisca. *Cerámicas de Agrelo y Viluco; Manufactura*. Instituto Provincial de la Cultura, Gobierno de Mendoza, Mendoza, 1997.
- _____ *Culturas Aborígenes; Región Cuyo Centro Oeste Argentino. Expresiones artísticas; manufactura cerámica prehispánica. Recreaciones de originales indígenas*. Instituto Provincial de la Cultura, Gobierno de Mendoza, Mendoza, 2003.