

Con las ollas en el caldero

Reflexiones sobre el valor de ciertas artesanías

El objetivo de este artículo es abordar la cuestión del análisis y revalorización de ciertos productos artesanales que carecen de una dimensión estética significativa. Específicamente, tomo el caso de las ollas cerámicas de Cristobalina González, quien vivió en Malargüe, al menos hasta la década del 60 del siglo XX-

Como marco teórico me baso en las consideraciones del cubano Dennis Moreno y las ideas que he podido derivar de ellas. La hipótesis que guía el desarrollo de este escrito es la siguiente:

Los cacharros cerámicos elaborados por doña Cristobalina González, de acuerdo con las técnicas tradicionales, heredadas de sus antepasados indígenas, constituyen auténticas artesanías cuyo valor fundamental radica, no en la estructura formal que presentan, sino en las condiciones en que fueron producidas.

Profesora de Filosofía, egresada de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCuyo y Magíster en Arte Latinoamericano, egresada de la Facultad de Artes y Diseño de la misma Universidad. Desde 1992 se desempeña como profesora titular en las cátedras de Filosofía del Arte, Estética y Pensamiento Latinoamericano de esa Facultad, y además es coordinadora de los Seminarios de Licenciatura de las carreras artísticas. Es docente investigadora categorizada y participa en el equipo de investigación del Prof. Elio Ortiz que investiga la problemática histórica y estética de la cerámica en Mendoza. Ha publicado un libro junto a René Gotthelf "Tiempo de investigar" y diversos artículos en publicaciones periódicas, Actualmente se encuentra cursando la Especialización en Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Nariño, Colombia.

Introducción

Las siguientes reflexiones se insertan en el marco del proyecto de investigación subsidiado por la Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado de la UNCuyo, que está dirigido por Elio Ortiz y cuyo título es *Pioneros de la Cerámica Mendocina Moderna (1900-1950)*. Este proyecto forma parte de otro más amplio cuyo objetivo fundamental es contribuir a una historia de la cerámica en Mendoza.

En el proceso de investigación tuve dificultades para analizar y poner en valor algunos productos cerámicos artesanales que carecen de una dimensión estética significativa. Se trata de artesanías que forman parte de nuestra tradición alfarera y también de nuestro patrimonio cultural; por todo ello merecen ser rescatados, estudiados y revalorizados. Sin embargo, al intentarlo, se me presentó una dificultad fundamental: el alcance formal de estos productos no es demasiado original ni revelador. ¿Si no se halla en la forma, en la dimensión estética, dónde radica entonces el valor de estas artesanías? ¿Hay que pensar que no son valiosas? Los marcos teóricos que propusimos para abordar la cuestión en el ámbito del proyecto no ofrecían soluciones para zanjar la dificultad de interpretar y poner en valor tales artesanías.

La lectura de la obra del cubano Dennis Moreno, me permitió revisar la problemática y a partir de allí dar respuesta a las necesidades teóricas que se me habían presentado.

El objetivo de este artículo es entonces, abordar la cuestión del análisis y revalorización de ciertos productos artesanales que carecen de una dimensión estética significativa. Específicamente, voy a tomar el caso de las ollas cerámicas de doña Cristobalina González, quien vivió en el departamento mendocino de Malargüe, al menos hasta la década del '60 del siglo XX.

De acuerdo con las consideraciones teóricas de Dennis Moreno y con las ideas que he podido derivar de ellas, la hipótesis que guía el desarrollo de este escrito es la siguiente: **los cacharros cerámicos elaborados por doña Cristobalina González, de acuerdo con las técnicas tradicionales, heredadas de sus antepasados indígenas, constituyen auténticas artesanías**

cuyo valor fundamental radica, no en la estructura formal que presentan, sino en las condiciones en que fueron producidas.

En primer término voy a considerar las definiciones dadas a la noción de artesanía y las notas que las caracterizan; en segundo lugar, expondré las ideas de Dennis Moreno y algunas otras que he podido derivar de su pensamiento; en tercer lugar aplicaré estas nociones generales al caso particular de las artesanías de Cristobalina González, con la intención de mostrar que el valor de las mismas radica más en las condiciones de producción que en las dimensiones estéticas que presentan.

En torno a la definición de artesanía

La misma noción *artesanía* es confusa y difusa. Se trata de un término muy amplio y difícil de definir acabadamente. Con el paso del tiempo la palabra ha ido sumando diversos sentidos que hoy resuenan juntos en su significado cuando alguien la emplea o cuando alguien la escucha. En el lenguaje corriente, esta expresión y las que de ella se derivan se aplican a una variedad amplia de procesos, productos y productores, así por ejemplo, se llama *artesano* a quien realiza, por ejemplo, cestos o tejidos, trabajos en cuero, madera o metal, según procedimientos heredados de la tradición, y también se llama *artesano* a quien fabrica y vende objetos al turismo en la plaza de alguna ciudad latinoamericana o al joyero que realiza diseños exclusivos en materiales nobles y piedras preciosas, para quien pueda comprarlos, o a la cocinera que produce comidas típicas y dulces regionales; *artesanos* se nombran también al luthier que pone en obra exquisitos instrumentos musicales, y al alfarero que con su torno fabrica macetas, botijones y tinajas.

En el desarrollo histórico de la tradición europea y occidental la palabra fue cargada de sentidos peyorativos. En la Modernidad, el término comenzó a designar cierta producción, utilitaria u ornamental, típica de las sociedades precapitalistas, contrapuesta a la producción estética propia del arte o de la industria: se trata de los oficios, denominados "artes menores", menos prestigiadas que las "Artes Mayores". La diferen-

cia entre ambas radica principalmente en la función; mientras que en las "artes menores" lo estético se conjuga con lo útil, las "Artes Mayores" son productoras de belleza, de objetos con función puramente estética.

Con el tiempo, el concepto de *artesanía* va integrando un conjunto de rasgos que lo caracterizan y definen, y que permanecen aún hoy en la descripción consensuada del término. Analicemos cada uno de ellos.

Una primera característica (indiscutida) de las artesanías, radica en el hecho de que son productos elaborados a mano. No obstante, además de las manos pueden intervenir algunas máquinas y herramientas simples (el torno del alfarero, el telar, etc.), que también han sido confeccionadas en forma manual y artesanal.

Luego de la Revolución Industrial, la condición de productos confeccionados de manera manual, en el contexto de economías cerradas (pre-industriales), convierte a las artesanías en símbolos del atraso económico y social que se contraponen al progreso y al futuro promisorio, en cuya construcción la máquina cumple un rol fundamental. Habrá que esperar a que luego de la Segunda Guerra Mundial, el desencanto científico y tecnológico impregne a la sociedad occidental y posmoderna, para que comience un nuevo proceso de revalorización de lo manual. No obstante, ya sea como atributo negativo o positivo, el carácter manual de las artesanías fue (y es) consensuado como condición imprescindible en su definición.

Otra característica de lo artesanal es que en el proceso de producción existe una escasa o nula división del trabajo. Mientras la fábrica está dividida en sectores muy definidos y los operarios están calificados para la realización de una función dentro del proceso, en el taller artesanal el artesano o grupo de artesanos conoce y puede realizar todas las fases del proceso de producción. *"El artesano típico actúa personal e inmediatamente para introducir en la materia las variaciones deseadas y lograr que el producto terminado responda a las expectativas de lo ideado. Cuando se trata de objetos complejos en cuya ejecución intervienen varias personas, existe un sistema directo y personal de dirección para conseguir la*

integración adecuada de las partes al todo. La máquina en la producción artesanal desempeña un papel auxiliar, es un acelerador de procesos, pero hay siempre un predominio del artesano en la producción." (Boletín del Centro Interamericano de Artesanía y Arte Popular, 1979, p. 14)

Una tercera particularidad aceptada de lo artesanal es su vinculación con la tradición. A diferencia de lo artístico, lo artesanal está ligado a ciertas usanzas, a técnicas y procedimientos para tratar los materiales que se transmiten de generación en generación. *"Por su origen [la artesanía], es un oficio que se viene transmitiendo de padres a hijos con sus técnicas o procedimientos variados, muchas veces secretos o cuidadosamente reservados..."* (Espinosa Villarreal, 1997, p. 7).

De este rasgo se derivan dos consecuencias: en primer lugar se ha sostenido que por ser tradicionales, en las artesanías no hay mucha o ninguna innovación. En segundo lugar se ha aseverado que son productos seriados.

Quienes así piensan sostienen que mientras lo artístico se relaciona con la novedad y la originalidad, lo artesanal permanece igual a sí mismo. A diferencia de las obras de arte, la artesanía no es considerada original en el sentido de "piezas únicas e irrepetibles", que introducen una "innovación en la forma", como ocurre con la obra de arte. Por otra parte, la semejanza formal ha llevado a la tradición teórica a afirmar que se trata de piezas seriadas.

Del mismo modo, se ha sostenido que mientras el arte es creación individual, la artesanía emerge del colectivo popular. Es fundamental conocer la autoría de una obra de arte, mientras que el hecho resulta intrascendente tratándose de una artesanía. En efecto, se supone que mientras el arte es cosa de creadores dotados de talento y la tecnología industrial es asunto de entendidos provistos de conocimiento, la artesanía es quehacer de hombres entrenados y hábiles para el manejo de los medios (ciertos materiales y herramientas) según ciertas reglas. *"La habilidad del artesano es su conocimiento de los medios necesarios para alcanzar un fin dado, y su dominio de estos medios. Un carpintero que hace una mesa muestra esta habilidad al conocer qué materiales y qué herramientas se necesitan*

Reflexiones

para hacerla y al poder usarlos de tal modo que produce la mesa con las especificaciones exactas.” (Collinwood, 1960, p. 35).

Estos últimos rasgos, derivados del carácter tradicional de las artesanías, son actualmente discutidos. Estudios más puntuales y profundos de los productos artesanales han puesto de manifiesto modificaciones formales y técnicas registradas a lo largo del tiempo, como así también la contribución de ciertos y definidos artesanos. Probablemente las afirmaciones de que la artesanía, a diferencia del arte, permanece igual a sí misma, es seriada y no registra variaciones formales o técnicas, que es producto del colectivo popular y no de personas particulares, resulte más de la falta de investigación, que de las características esenciales de lo artesanal. Quizá haya que considerar que estos rasgos puedan aparecer en algunos casos y en otros no, sin ser clave, ni fundamentales para la definición del concepto. “...se considera artesanía a todo objeto de la vida cotidiana, no seriado, elaborado manualmente y/o con recursos instrumentales en los que la actividad manual sea preponderante y que exprese las características personales y culturales del hacedor” (Congreso de la Nación Argentina, Proyecto de Ley de Artesanía).

Un cuarto rasgo que define a lo artesanal está relacionado con el modo de enseñanza-aprendizaje. La transmisión del oficio se realiza de manera informal y empírica, sobre la base de la práctica, la repetición, el ensayo y el error. El artista, en cambio, requiere una formación escolarizada y más sistemática. Y el técnico una capacitación teórico-práctica basada en el conocimiento de la máquina y sus funciones.

Paralelamente, se considera que la artesanía es una actividad estrechamente relacionada con el medio natural. En efecto, las materias primas que se encuentran en una u otra región, influyen en la producción de una u otra manifestación artesanal. Así por ejemplo, los tejidos en lanas de vicuña o llama son típicos de la zona andina de altura donde existen estos animales, y hace frío.

Otra peculiaridad de los objetos artesanales, es que en ellos se da la presencia de señales que los convierten en reflejo de la cultura de la comunidad. Dicho de otro modo, la producción responde a necesidades y a condiciones del medio cultural, sean éstas económicas, sociales, religiosas o cotidianas; por mencionar un ejemplo de los tantos que podrían darse hago referencia al caso de la producción de cerámica, que se da más frecuentemente en las culturas sedentarias que en las nómadas o seminómadas, pues las piezas de barro son frágiles y difíciles de transportar con

asiduidad. "...La artesanía es una actividad condicionada por el medio geográfico, que constituye la principal fuente de materias primas, y por el desarrollo histórico del marco sociocultural donde se desarrolla y al cual contribuye a caracterizar." (Herrera, 1996, p. 9).

Finalmente citamos un rasgo que, como ya dijimos, desde los inicios de la Modernidad parece aceptado por la mayoría de los teóricos: las artesanías son productos utilitarios y estéticos. Es decir, en ellos se conjugan funciones prácticas y estéticas al mismo tiempo. Este rasgo está altamente consensuado y es el que nos ha dificultado el análisis y la puesta en valor de algunas artesanías locales que conforman el patrimonio cultural de nuestra región. Hay algunos productos, por ejemplo las ollas de doña Cristobalina González, que desde el punto de vista estético resultan deslucidos, simples y rústicos.

Siguiendo a Dennis Moreno, este trabajo intenta poner en discusión el alcance de esta característica. Algunos productos que comparten los rasgos antes mencionados y que por ello pueden ser definidos como artesanías, no presentan una dimensión estética significativa, pero ello no impide que sean meritorios. Su auténtico valor radica en las condiciones en que fueron producidos, pues constituyen auténticas proezas técnicas.

Las artesanías según Dennis Moreno

Dennis Moreno es Licenciado en Artes Plásticas e investigador del Centro Juan Marinello, que promueve la investigación y el desarrollo de la cultura cubana. Desde esa institución ha gestado y liderado la realización de un proyecto que tuvo como principal objetivo conformar un atlas de la cultura popular cubana. Es autor de varias publicaciones, y cuando de artesanías en Cuba se trata, su nombre aparece inexcusablemente.

En uno de sus libros, *Forma y Tradición en la Artesanía Popular Cubana*, analiza la cuestión de la definición misma del concepto de artesanía. Lo primero que plantea es la dificultad a la que me refería al iniciar este artículo: la falta de una conceptualización globalizadora de la problemática. Mucho se ha teorizado, discutido y escrito sobre el tema, dice el autor, sin que se haya logrado consensuar criterios.

Es importante destacar que el lenguaje de Moreno no es siempre muy preciso y requiere una interpretación en el contexto. Así por ejemplo, el autor usa a veces las expresiones *artístico*, *ornamental* y *decorativo* para referirse a las funciones estéticas de los productos artesanales. Estas expresiones resultan imprecisas cuando no ambiguas; usar la expresión *artístico* para la artesanía trae muchos equívocos, pues, precisamente lo que el autor está queriendo hacer es diferenciar el arte y la artesanía. Paralelamente, lo ornamental y lo decorativo entrañan, por cierto, funciones prácticas; el arte (el Arte Mayor) no es ornamental ni decorativo: en él la forma se halla enteramente desligada de toda función.

Hecha esta aclaración, se puede entrar de lleno en el pensamiento del autor. De todos los rasgos que con cierto consenso se asignan a las artesanías, y que he expuesto en el párrafo anterior, Moreno centra su atención específicamente en uno: la reunión de lo utilitario y lo estético. El autor señala el hecho de que en los intentos de definir y caracterizar lo artesanal, se establece que la presencia de ambas funciones (lo utilitario y lo estético) son rasgos constitutivos indispensables en la construcción de una definición de la noción de *artesanía*. En la definición misma está implícita la presencia de lo estético, indisolublemente unido a lo funcional. "*Para muchos, la artesanía es un forma de elaboración manual de objetos ornamentales y piezas utilitarias que siempre expresan una intención artística*" (Moreno, 1998, p.25).

Continúa el autor citando diversos textos y autores de distintos países y de tradiciones diversas, en los que se identifica lo artesanal con lo que tiene, de manera determinante, rasgos funcionales y formales. "*En cualesquiera de los casos, siempre se parte del hecho (...) de considerar la artesanía a partir de su reflejo externo. O sea, con el criterio de que la artesanía es tal en tanto resulta de la búsqueda de una expresión o proyección artística, y por tanto su función ha de ser ornamental, decorativa para la observación y el regodeo visual. Y cuando es utilitaria debe resultar de la conjunción de lo práctico con lo bello*" (Moreno, 1998, p.25)¹.

Y es precisamente este maridaje entre lo utilitario y lo estético, lo que Moreno va a señalar

como problemático. Para él, introducir la dimensión estética como elemento indispensable en la definición de lo artesanal entraña un error básico: *“A mi entender, de esta forzada simbiosis, deviene un error conceptual, puesto que ambas funciones pueden conjugarse en una pieza, o por el contrario, encontrarse separadamente en un objeto de uso utilitario sin ninguna ornamentación o a la inversa”* (Moreno, 1998, p.24).

Para Dennis Moreno, la definición de artesanía no conlleva la dimensión estética como rasgo fundamental. Esto no significa que cualquier objeto pueda ser una artesanía, pues no está discutiendo los restantes rasgos de lo artesanal (su carácter manual, su relación con el entorno y lo histórico, su vínculo con la tradición, etc.); lo que está poniendo en cuestión es que la presencia de rasgos formales con valor estético tengan un carácter determinante en la constitución de lo artesanal. Dicho en otras palabras, en la artesanía *puede* haber una dimensión estética, aunque no necesariamente; es decir, no *debe* haberla.

La razón fundamental que Dennis apunta para sostener su tesis es que *“al limitar o circunscribir el hecho artesanal a la piezas contenedoras de tales rasgos, se soslayan los mecanismos de un proceso productivo históricamente condicionado, definido desde su propia génesis en tanto producción manual que antecedió al surgimiento de la revolución industrial”* (Moreno, 1998, p.25).

De clara extracción marxista, a Moreno le interesa destacar las condiciones de producción en que surgen las artesanías. Subraya el hecho de que lo artesanal es el modo de producción característico, anterior a la era industrial y contrapone ambas formas de producción: *“De hecho la artesanía constituye la contraparte de lo fabricado a máquina, seriado y por lo tanto susceptible de reproducción fabril. Antes de la aparición de la maquinaria industrial, el concepto de artesanía no respondía a los criterios actuales, por cuanto al no existir otra forma de hacer, no era necesario diferenciar un tipo de producción del otro”* (Moreno, 1998, p.25).

Vistas desde el ángulo de las condiciones de producción, y en contraposición con lo industrial, las artesanías se caracterizan primordialmente por el hecho de ser productos realizados a mano. Y en esta característica pone el acento nuestro autor: no se trata tanto de que lo artesanal tenga un perfil estético, se trata más bien de que ha sido producido manualmente. En el proceso pueden intervenir algunas herramientas o maquinarias simples, que generalmente también están realizadas a mano.



A estas características, Moreno añade otras, que considera forman parte de las notas esenciales de lo artesanal:

- El artesano conoce y realiza todo el proceso de producción, y muchas veces también la distribución o comercialización del producto;
- la formación del artesano es empírica, “*se basa en la reiteración y la observación de la práctica cotidiana*” (p.28);
- los conocimientos sobre las técnicas y procesos se transmiten por tradición;
- utiliza como materia prima insumos que se encuentran en el medio, a disposición del artesano;
- el producto se caracteriza por ser generalmente colectivo y anónimo;
- finalmente, existe siempre una relación entre las necesidades de la comunidad (sociales, económicas, religiosas, simbólicas, didácticas) y la producción artesanal que en ella se realiza.

Pero la contribución más importante de Moreno es que en su definición de artesanía destaca muy especialmente que la presencia de rasgos formales, estéticos, no es lo que la define. Un producto artesanal puede evidenciar cuidado y atención en las formas, preocupación y esmero por lo estético, pero también puede suceder que esta dimensión esté ausente. Dice el autor: “*En líneas generales, los objetos artesanales pueden contener rasgos ornamentales aun cuando ellos sean trabajados con fines exclusivamente utilitarios (...) o, por el contrario, carecer totalmente de éstos de acuerdo con la concepción y la función que deben cumplir. La artesanía no resulta ni está supeditada ni determinada por condiciones artísticas o estéticas, sino que es la forma de producción la que la determina y la diferencia. Es tal por la presencia de motivos artísticos o de una concepción formal denotativa de una inquietud artística*” (Moreno, 1998, p.25).

La importancia de la postura de Moreno en el análisis de las artesanías

Las consideraciones de Moreno contribuyen a ampliar los marcos teóricos que se encuentran a nuestra disposición a la hora de interpretar las problemáticas relacionadas con la producción artesanal, porque permiten abordarlas más allá de una perspectiva estética. Se trata de una ampliación de la definición de artesanía que busca poner el acento no sólo en los aspectos formales del producto, sino que ante todo nos obliga a analizar las condiciones materiales de su producción.

Dicho en otros términos, después de leer las breves consideraciones de Moreno, es posible pensar que una artesanía puede ser valiosa no sólo cuando presenta rasgos formales interesantes, sino también cuando las condiciones en que ha sido producida presentan características especiales que desafían al ingenio humano y a la escasez de medios. Esto implica afirmar que una artesanía puede ser valiosa no sólo cuando merece ser admirada por su forma, sino también cuando constituye una *proeza técnica*.

Quiero aquí recuperar el sentido del término “*techné*” que acuñaron los griegos y que heredaron los romanos y los europeos medievales en su traducción latina: “*ars-artis*” y que significaba originariamente, “*saber hacer*”. El vocablo hacía referencia a las habilidades (destrezas) y a las reglas que regían el hacer, y que redundaban en un hacer bien. En este sentido originario del término, no había ninguna diferenciación entre objetos útiles y objetos bellos, esto es, no había diferenciación entre objetos con función práctica y objetos con función estética pura.

Las consideraciones de Dennis Moreno permiten restituir a la artesanía una dimensión, que a mi juicio, fue quedando oculta en la estetización paulatina que sufrió el concepto a partir de la Modernidad y tras el surgimiento de los productos artísticos. La importancia que en ellos cobró la forma, diferenciada de la función, se extendió discrecionalmente; el formalismo y el esteticismo invadieron el análisis y la artesanía fue medida con la vara del arte. El sentido originario de “*techné*” se desdibujó y surgieron dos nuevos conceptos, nombrados con dos viejas palabras: arte y técnica. La palabra *arte*, en Euro-

pa y a partir de la Modernidad, comenzó a usarse preferentemente para designar el saber hacer objetos con finalidad estética (las obras de arte), mientras que *técnica* se reservó para designar los procesos y las reglas relacionados con la producción de objetos con finalidad útil (las artesanías y más tarde los productos industriales).

Pero las artesanías no se relacionaron solamente con las finalidades utilitarias sino que, provistas de una dimensión estética fuerte, quedaron a mitad de camino, y se volvieron formas impuras; vistas desde lo artístico aparecen contaminadas con la función y vistas desde lo exclusivamente técnico, pierden su riqueza estética.

La revalorización de lo artesanal reclama una reconsideración teórica que aún está pendiente. Si bien, en los últimos años ha habido muchos intentos, especialmente en lo que a análisis de productos particulares se refiere, la producción de teoría general sobre el fenómeno de las artesanías resulta, a mi juicio, estancada e insuficiente. Se hace necesario revisar el concepto y ampliar los marcos teóricos que permitan analizar y revalorizar las producciones particulares.

En nuestra provincia, Mendoza, hay algunas artesanías indígenas, coloniales o populares que no resultan demasiado llamativas, novedosas o si se quiere interesantes desde el punto de vista formal. En el número 4 de la Revista *Huellas...*, publicación de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo, Elio Ortiz y yo publicamos un artículo en el que se exponen algunos resultados obtenidos en el marco del ya mencionado Proyecto de Investigación, cuyo título es: *Pioneros de la Cerámica Mendocina Moderna (1900-1950)*; en este artículo hacemos un recorrido por las producciones cerámicas de la primera mitad del siglo XX. Particularmente nos referimos a la cerámica que se producía en las zonas rurales y citamos un testimonio de Vicente Orlando Agüero Blanch, publicado en los Anales de Arqueología y Etnología. En este texto, escrito en los años '60, el autor relata su encuentro con Cristobalina González, de 88 años de edad, "la última ollera"² de Malargüe.

El escrito de Agüero Blanch es de gran interés porque recupera y da a conocer un producto artesanal elaborado en el sur de nuestra pro-

vincia, que ha desaparecido. Se trata de una artesanía nuestra, mendocina, que forma parte de nuestro acervo y patrimonio cultural.

Cuando con Elio Ortiz escribimos aquel primer texto, ya habíamos advertido las dificultades que entrañaba el hecho de intentar revalorar una producción cerámica que tiene escasa importancia desde el punto de vista de la forma. Las ollas de Cristobalina son rústicas, de estructura muy sencilla, en su mayoría sin decoración alguna. Ahora advierto también que la verdadera importancia y el auténtico valor de estos productos no pasa por lo estético; no resultaba posible evaluarlos por su forma, sin forzarla, al intentar atribuirle una importancia que no tiene. La verdadera importancia de las ollas de Cristobalina radica en las condiciones en que fueron producidas.

Para clarificar un poco más estas afirmaciones, quiero retomar el ejemplo y a continuación proponer una nueva lectura del caso.

El caso de las cerámicas de Cristobalina González

Decíamos con Elio Ortiz en *Huellas...* nro. 4: "Vicente Agüero Blanch, relata que los grupos puelches que habitaron la zona sur de la provincia eran nómadas 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 (la alfarería era un oficio netamente femenino) comienzan a fabricar ollas, vasos, jarras y fuentes de barro y se alcanza un importante nivel de desarrollo en la actividad. No obstante, continúa el autor, luego de un tiempo, se abandona rápidamente la práctica de esta artesanía. Hacia los años '40 existían aún varias olleras en Malargüe, pero en el momento en que el autor escribe el artículo (fines de los sesenta) la única que quedaba era doña Cristobalina González, de 88 años de edad, que vivía en un paraje denominado El Puelche, en el distrito de Río Grande.

Doña Cristobalina aprendió la técnica para trabajar la arcilla de su madre, chilena de origen

mapuche, que 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 nuestro 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, p. 117). De esta afirmación como de otras expresiones que el autor cita de boca de doña Cristobalina³ 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 desparramara 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'⁴ 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 desengrasan-

te⁵. Doña Cristobalina aconseja no recoger la arenilla en los lechos de cauces de agua, pues, sostiene, 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, 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, cuando la proporción es adecuada el producto resultante es de altísima calidad.

Antes de ser utilizada, la arenilla es cernida y luego tostada en una cayana⁶ 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'⁷, 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 lisita, 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 molle⁸, sobre ésta se tiende otra de leña de vaca⁹ y se finaliza con una última capa de colliguay o carrizo¹⁰. Sobre 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* (p. 121). 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 culle¹¹. "Así se le mantiene varias horas hasta la ollera calcula que ha terminado el proceso de cocción." (p. 121). 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 piezas 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 hacen 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 ceramios 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 pre-

sencia de un cuerpo abultado y una boca ancha, ciertamente en razón de sus fines utilitarios. Sus bases planas permiten que sean depositados en el suelo, y aseguran su estabilidad."

Las condiciones de producción de las ollas deslucidas

La lectura de la obra de Dennis Moreno me dio elementos para reconsiderar el valor de los cacharros de Cristobalina González. Estos productos sin duda se ajustan con comodidad a los rasgos que de modo consensuado se atribuyen a las artesanías:

En primer término, la actividad de doña Cristobalina, bien puede definirse como un oficio cuyo objetivo es la producción de objetos utilitarios, en este caso ollas cerámicas. La ollera fabrica sus cacharos manualmente, con la técnica del chorizo y no emplea maquinaria alguna, ni siquiera un torno manual. El proceso de producción lo realiza íntegramente ella sola, conoce a fondo cada momento, desde la preparación de la pasta, hasta el curado de las ollas, pasando por el modelado y la cocción. Estas características permiten afirmar que se trata de un producto artesanal puro, en el sentido de que su elaboración no implica la división del trabajo ni las maquinarias que caracterizan la fabricación industrial.

Los conocimientos que posee son tradicionales, provienen de las enseñanzas de su madre, quien a su vez los adquirió de sus antepasados. Doña Cristobalina aprendió a fabricar ollas empíricamente, a partir de las indicaciones recibidas, la práctica y el ensayo y el error.

La producción de ollas, jarras y cacharros hecha por doña Cristobalina está claramente condicionada por el medio geográfico que le provee de materias primas: la arcilla, la ceniza volcánica o la arenilla que usa como desengrasante, los tipos de leña que usa en la cocción y los materiales que emplea para curar. También está condicionada por las necesidades de la cultura, las ollas de Cristobalina son adecuadas para la cocción y conservación de los alimentos que abundan en la zona y que consumen los lugareños y se adecuan también a los combustibles y formas de cocción utilizados.

El conocimiento que Cristobalina tiene de los medios y su destreza para manejarlos son realmente notables. Habría que analizar con más detenimiento su contribución individual a la producción de ollas de la zona y habría que investigar también en qué medida Cristobalina introdujo modificaciones creativas en el proceso de fabricación o en las formas de las piezas antes de afirmar que la artesanía es de autoría colectiva, es seriada, no registra innovaciones, ni sufre modificaciones a través del tiempo. Probablemente nos encontremos con que en este caso, como en muchos otros, la afirmación de algunos teóricos que sostienen que "lo artesanal permanece igual a sí mismo y la artesanía emerge del colectivo popular" sea, como decíamos más arriba, más el resultado de la falta de investigación o de la aplicación acrítica de prejuicios consensuados, que de las características del producto estudiado.

La propia Cristobalina reconoce que el oficio de artesana no era desempeñado con igual nivel por todas las mujeres que lo practicaban, dice en su texto Agüero Blanch: *"Esta artesana recuerda que, en las primeras décadas del presente siglo, había en la zona varias chilenas que ejercían este oficio; algunas, dice eran "malitas", pero en cambio había otras que tenían "güenas manos", las que fabricaban objetos "harto bonitos"; agrega que hace unos 30 años vivía en El Alambrado, distrito de Río Grande, doña Carmen Hidalgo, quien fue una alfarera de profesión, que se dedicaba únicamente a su oficio; que desde lugares distantes, solía tener una clientela que le encargaba, muy especialmente, la fabricación de ollas y platos. Su modestia le impide, a doña Cristobalina, cotejarse con la nombrada Carmen, pero, en el fondo de sus recuerdos, admite que ellas dos fueron, en los últimos setenta años, las más famosas olleras del sur mendocino"* (p. 119).

Hasta aquí todo parece claro, pero cuando el análisis toca la dimensión estética de los productos lo que se puede decir es muy poco. En Huellas... nro. 4 decíamos que los ceramios *"muestran una superficie alisada, desornamentada o, en algunos casos, con motivos decorativos muy simples, grabados con algún elemento punzante sobre la arcilla fresca"*. Las formas, gene-

ralmente *“un cuerpo abultado y una boca ancha”*, se eligen en razón de los fines utilitarios y de las técnicas de modelado que se emplean. Hay sin duda una intención por parte de doña Cristobalina de hacer buenos productos, bien logrados en su técnica y en su forma para que cumplan debidamente con su función, pero no parece estar en su intención realizar objetos *“estéticos”*.

Cuando Cristobalina dice que había artesanías con *“güenas manos”* que hacían productos *“harto bonitos”*, interpreto que quiere decir que estas artesanías hacían cacharros bien logrados, cerámicos de excelente calidad y no está en su intención sostener que eran productos con una dimensión estética significativa, novedosa o primordial.

¿Cuál es entonces el valor de los cacharros? Al leer el testimonio de Agüero Blanch, lo que llama la atención y despierta la admiración del lector es por una parte, la sabiduría empírica y práctica de doña Cristobalina, y por otra, las condiciones en las que produce.

Ciertamente, ella conoce la calidad y aptitud de la arcilla, sabe la cantidad de desengrasante que se debe agregar y distingue las consecuencias de agregar más o menos de lo necesario; es hábil en el modelado y bruñido, interpreta las condiciones climáticas y decide correctamente sobre la duración y circunstancias del secado; conoce los secretos del proceso de cocción: las propiedades de las distintas especies vegetales que pueden usarse como leña, la mejor forma de disponer las piezas en el horno, los tiempos que demanda el proceso, etc. En síntesis, es capaz de obtener un resultado bien logrado; sus ollas, según expresa, no se trizan con la exposición al fuego y no filtran los líquidos, sus ollas son *“harto bonitas”*, esto es, en tanto cerámicos, son de altísima calidad.

Por otra parte, es interesante reflexionar sobre las condiciones en las que produce. Como materias primas, usa sólo arcilla, arenilla o ceniza volcánica y agua. Sus herramientas son sus manos, piedras para bruñir, leña y fuego para cocer y grasa para impermeabilizar, todo provisto por la naturaleza, sin mediación técnica, pero al mismo tiempo, inabordable sin conocimientos empíricos y prácticos.

Se trata de una verdadera proeza técnica; Cristobalina realiza un producto de altísima calidad sólo con sus conocimientos, su ingenio y la destreza de sus manos, y toma como materiales lo que le ofrece el medio natural. Esto es lo que resulta más interesante al analizar esta producción, y lo que verdaderamente le confiere valor. No importa si las ollas de Cristobalina tienen o no una dimensión estética sobresaliente, no es necesario tampoco forzarlas para que la muestren. Lo interesante, lo valioso, es lo que esta



ollera hace con lo poco que tiene y con lo mucho que sabe.

Conclusión

Los aportes teórico-críticos de Dennis Moreno contribuyen a iluminar el análisis y puesta en valor de estos productos cerámicos artesanales, y también de otros, que carecen de una dimensión estética significativa.

He tomado el caso de los cacharros de Cristobalina González y he intentado mostrar que constituyen (y de qué modo lo hacen) auténticas artesanías, cuyo valor fundamental radica, no en la estructura formal que presentan, sino en las condiciones en que fueron producidas.

La definición de artesanía puede ser revisada y correctamente ampliada para que contenga a otras artesanías semejantes.

Nuestra tradición alfarera, y artesanal en general, merece ser rescatada, estudiada y puesta en valor sin actitudes vergonzantes, que nos lleven a desestimar lo nuestro y sentirnos carentes de tradiciones y manufacturas valiosas y meritorias y, lo más importante, sin violentar los análisis para que hagan aparecer una dimensión estética que ellas no poseen.

Notas

1. Nuevamente aquí conviene aclarar el sentido de los términos *ornamental* y *decorativo*, que no significan lo que está en funciones de adorno, sino que ambos hacen referencia a dimensión estética de un producto.
2. Alfarera fabricante de ollas y otros recipientes
3. "La gente di'aura ya no aprecea el trabajo en grea" "Las mujeres di'aura tienen harta güergüenza" de que alguien se entere de que ellas "hagan cosas de grea como los indios" (Agüero Blanch, p. 120)
4. Masa del pan o mezcla que por analogía puede asemejarse a ésta.
5. Ya hemos dicho en nota anterior que la arenilla o la ceniza volcánica actúan como *chamote* dándole mayor cuerpo a la arcilla, y haciéndola más resistente y más compacta para el modelado.
6. Utensilio que se emplea para tostar trigo o maíz.
7. Bruñidor, herramienta que se utiliza para pulir.
8. Vegetación propia de la región.
9. Excremento de vaca seco.
10. Vegetación propia de la región.
11. Culle o cuiz, ratón de la cordillera.
12. Ñandú.
13. Solución.
14. Harina de maíz o trigo tostado.

Bibliografía

- Agüero Blanch, Vicente, "La última ollera de Malargüe", en *Anales de Arqueología y Etnología*. Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras UNCuyo, 1971, t. XXVI.
- Boletín de Información del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, n. 4. Cuenca, Ecuador, diciembre de 1979, p. 14 a 18.
- Collingwood G., *Los principios del arte*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960.
- Espinosa Villarreal, Rodrigo, *Crónicas de Artesanía Nariñense*, 2da. ed. corregida y aumentada. San Juan de Pasto, Edición del autor, 1997.
- Herrera Neve, Enrique, *Listado General de Oficios Artesanales*, Santa Fe de Bogotá: Centro de Investigación y Documentación Artesanal "Cendar", 1996.
- Moreno, Dennis, *Forma y Tradición en la Artesanía Popular Cubana*, La Habana, Centro de Investigaciones y Desarrollo de la Cultura Popular Cubana "Juan Marinello", Editorial José Martí, 1998.
- Museo de Artes y Tradiciones Populares, *Artesanía, Comunidad y Desarrollo. Memoria y futuro*, Santa Fe de Bogotá, 1994.
- Ortiz, Elio y Vicente, Sonia, *Pioneros de la cerámica mendocina moderna (1900-1950)*, "En Huellas... búsquedas en Artes y Diseño", Mendoza, Dirección de Investigación y Desarrollo, Facultad de Artes y Diseño, UNCuyo, n. 4, 2004 p.56-67. ISSN 1666-8197.