

# LOS PIONEROS DE LA CERÁMICA MENDOCINA MODERNA. RESCATE Y REVALORIZACIÓN DE TÉCNICAS, PROCEDIMIENTOS Y CONTRIBUCIONES

SONIA VICENTE

## Introducción

### El problema a investigar

El propósito es analizar la producción cerámica mendocina en los primeros cincuenta años del siglo XX. Nuestra investigación focaliza su objeto de estudio en el análisis de los procesos de producción, circulación y recepción de productos cerámicos en la Mendoza moderna, específicamente en la primera mitad del siglo XX (1900-1950). Nuestro interés se centra en indagar cuáles han sido los ámbitos de producción (talleres de alfarería, fábricas, etc.) y cuáles las técnicas empleadas. Nos interesa analizar también las particularidades que han asumido tanto los procesos de producción como los productos y los productores. Del mismo modo indagamos 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. Paralelamente, también 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 periodo por considerar que es el menos estudiado. 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 los primeros cincuenta años del siglo veinte, no han sido focalizados como objeto de estudio, como resultado tenemos una historia local de la cerámica fragmentada. La falta de consideración teórica de la producción cerámica ha tenido distintas causas. Una de las principales son las valoraciones estéticas vigentes en la época, aprisionadas en criterios europeizantes. La cerámica, ligada 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), significa 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 la obra de Juan Acha y de Jesús Martín Barbero, formulamos las 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 periodos prehispánicos y colonial para incorporar los procesos y valores estéticos que traen consigo los inmigrantes a la provincia.

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.

### **Metodología:**

La metodología empleada implica diversos pasos: luego de precisar y formular nuestro problema de investigación, adoptamos los marcos teóricos pertinentes, en este caso y como dijimos, la obra de Juan Acha y de Jesús Martín-Barbero. A partir de allí iniciamos la búsqueda de datos y el trabajo de campo.

### **Búsqueda bibliográfica:**

Existe escasos estudios sobre el tema. Ya mencionamos que los historiadores del arte mendocino se han dedicado sobre todo al análisis del desarrollo del arte culto; la producción cerámica, considerada artesanía o arte menor, prácticamente no fue objeto de estudio para la historia del arte hasta fines del siglo XX, por ello existen muy pocos

escritos que se refieran al tema. Con el fin de obtener datos debimos recurrir a fuentes de información de la época (periódicos, escritos, cartas, etc.)

### **Trabajo de campo:**

El trabajo de campo ha consistido en entrevistar a testigos directos o indirectos que cuentan con datos sobre la época, (artistas, alfareros, propietarios de fábricas, descendientes, etc.) también se han ubicado y analizado las manifestaciones estéticas que se conservan (piezas de alfarería y cerámica artística).

### **Resultados:**

Como resultado del análisis hemos dividido el periodo de tiempo analizado en 3 etapas, los criterios de división han resultado más del análisis de los modos de producción que de los mecanismos de recepción. Estas etapas son: 1) Etapa artesanal-alfarera, y va de 1900 a 1930. 2) Etapa de organización fabril, y abarca la década del '30. 3) Etapa de inicio de la producción artística de los 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 sur oeste provincial, persiste, una 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 periodo 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 fabricaban caños vidriados, tejas, vasijas para preparar aceitunas, macetas, comederos y bebederos para animales domésticos y paragüeros, entre otros objetos.

La segunda etapa, implica la organización industrial. Durante este periodo los talleres artesanales o alfares 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 periodo 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. Por razones de espacio a continuación presentamos sólo algunas conclusiones surgidas del análisis de la primera etapa.

### **Etapa artesanal-alfarera (1900-1930)**

Esta etapa, que hemos circunscripto al periodo 1900-1930, 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 y por problemas de espacio, sólo nos vamos a referir a la producción cerámica de los primeros treinta años del siglo XX. En estos años la producción de objetos cerámicos sigue dos caminos diferentes. En algunas zonas rurales, Malargüe<sup>[1]</sup> por ejemplo, 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 periodo 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 y 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 de ellos es el de Vicente Orlando Agüero Blanch quien, a fines de la década del '60 relata en un escrito sustancioso y muy

conmover, su encuentro con Cristobalina González, de 88 años, la última ollera[2] 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.

### **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[3] lugareñas 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 cuarenta 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, 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, 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 de 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" [4]. De esta afirmación como de otras expresiones que el autor cita de boca de doña Cristobalina [5] 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 hijar 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" [6] de barro hasta que quedara bien compacto." [7]

Una vez que la mezcla obtiene su punto óptimo se le agrega un poco de arenilla que actúa como desengrasante [8]. 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 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, cuando la proporción es adecuada el producto resultante es de altísima calidad. Ese justo medio al que se refiere la artesana se aprende empíricamente, con la práctica.

Antes de ser utilizada, la arenilla es cernida y luego tostada en una cayana[9] 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"[10], 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"[11].

Una vez finalizado el modelado, las piezas se reservan hasta el momento de la cocción. Esta 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[12], sobre ésta se tiende otra de leña de vaca[13] y se finaliza con una última capa de colliguay o carrizo[14]. 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..." (Agüero Blanch, 1969, 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 culle[15]. "Así se le mantiene varias horas hasta la ollera calcula que ha terminado el proceso de cocción." (Agüero Blanch, 1969, 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" [16] que es muy fina y no impregna de mal gusto a la cerámica, después se llena de una lejía [17] compuesta de agua ñaco [18] de maíz y flor de ceniza. Se coloca al fuego, se hacer 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." [19].

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 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.

### **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 periodo que nos interesa historiar: los primeros 50 años del siglo XX. Este desconocimiento tiene que ver con distintas razones: en primer lugar, la producción indígena no fue valorada en la época. Contrariamente, 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 al todo mundo occidental.



Por otra parte, no existían en la Mendoza de la época muchos historiadores, ni antropólogos, ni arqueólogos, interesados, ni 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, inferior) 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 van modificando 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 intenta investigarlo como un proceso en sí mismo.

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

### **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 Fluixá, 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 y sello particular”

Efectivamente, en una de las entrevistas que realizamos a 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 del 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 fue creciendo 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, todos de terracota. Estos productos, a lo largo del siglo, fueron sufriendo cambios formales de acuerdo con el gusto de la época.

En la época de mayor apogeo, el emprendimiento llegó a tener diez empleados y se horneaba dos o tres veces por semana. Los ladrillos, no se fabricaban allí sino que Fluixá cocía los preparados por ladrilleras tales como Fábrega.

Don Bruno Fluixá relata que la materia prima (arcilla) aún se trae desde Lavelle, (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 Crevrolet '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, se han reemplazado por equipamiento industrial: un batea y una trituradora y amasadora. El material se ha trabajado siempre sin agregados de ningún tipo, solamente y 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. Este se realiza mediante tornos. Don Bruno relata que recién en 1970 se incorpora un torno eléctrico, anteriormente los tornos empleados fueron “pateros”. 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 (cada una de 5 estantes de 6 m. 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 relata que los primeros hornos eran de tiro directo, construido de adobes unidos entre sí mediante una amalgama de barro, guano y aserrín. El combustible utilizado era vegetal.

[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] Vicente Orlando Agüero Blanch. "La última ollera de Malargüe", Anales de Arqueología y Etnología. Mendoza, 1969, p. 117.

[5] "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)

[6] Masa del pan o mezcla que por analogía puede asemejarse a ésta.

[7] Vicente Orlando Agüero Blanch. "La última ollera de Malargüe", Anales de Arqueología y Etnología. Mendoza, 1969, p. 120.

[8] 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.

[9] Utensilio que se emplea para tostar trigo o maíz.

[10] Bruñidor, herramienta que se utiliza para pulir.

[11] Vicente Orlando Agüero Blanch. "La última ollera de Malargüe", Anales de Arqueología y Etnología. Mendoza, 1969, p. 121.

[12] Vegetación propia de la región

[13] Excremento de vaca seco

[14] Vegetación propia de la región

[15] Culle o cuiz, ratón de la cordillera

[16] Ñandú

[17] Solución

[18] Harina de maíz o trigo tostado

[19] Vicente Orlando Agüero Blanch. "La última ollera de Malargüe", Anales de Arqueología y Etnología. Mendoza, 1969, p. 122.