

A. PALTRINIERI, F. SERRA, E. MOYAS Y N. RENDTORFF
(coordinadores)

Relatos sobre Casira

Recorridos por el pueblo alfarero

The logo for Edulp, featuring a stylized white flower or leaf symbol above the word "Edulp" in a white serif font.

Edulp

The logo for Industrias Culturales, consisting of a red arch shape with the text "industrias culturales" in a white sans-serif font inside it.

industrias
culturales

Relatos sobre Casira

Relatos sobre Casira
Recorridos por el pueblo alfarero

**AGUSTINA PALTRINIERI, FLORENCIA SERRA,
ERNESTO MOYAS Y NICOLÁS M. RENDTORFF**
(coordinadores)



Relatos sobre Casira : recorridos por el pueblo alfarero / Mariel Tarela ... [et al.];
compilación de Agustina Paltrinieri... [et al.]; Coordinación general de Agustina
Paltrinieri... [et al.]. - 1a ed - La Plata : EDULP, 2022.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-8475-53-0

1. Arte. 2. Ciencias Sociales. I. Tarela, Mariel II. Paltrinieri, Agustina, comp. III.
Paltrinieri, Agustina , coord.
CDD 720.7

Relatos sobre Casira Recorridos por el pueblo alfarero

**AGUSTINA PALTRINIERI, FLORENCIA SERRA, ERNESTO MOYAS
Y NICOLÁS M. RENDTORFF**
(coordinadores)



EDITORIAL DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA (EDULP)
48 N° 551-599 4° Piso/ La Plata B1900AMX / Buenos Aires, Argentina
+54 221 644-7150
edulp.editorial@gmail.com
www.editorial.unlp.edu.ar

Edulp integra la Red de Editoriales de las Universidades Nacionales (REUN)

ISBN 978-987-8475-53-0

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723
© 2022 - Edulp
Impreso en Argentina

A las alfareras, los alfareros y les alfareres de Casira

El sociólogo colombiano Orlando Fals Borda (1984) indica que los términos *sentipensar* y *sentipensamiento* constituyen el principio de la vida de las comunidades de la costa caribeña colombiana que viven en cuencas de río y pantanos. Implican el arte de vivir y pensar con el corazón y con la mente. El escritor uruguayo Eduardo Galeano popularizó el término *sentipensamiento* como la capacidad de las clases populares de no separar la mente del cuerpo, y la razón de la emoción.

Escobar (2016, p. 14)¹

¹ Escobar, A. (2016) "Sentipensar con la Tierra: las luchas territoriales y la dimensión ontológica de las epistemologías del sur" *Revista de Antropología Iberoamericana*, 11(1), 11-32.

AGRADECIMIENTOS

Agradecemos a todes les participantes que han hecho posible la concreción de este proyecto, comenzando por les alfareres.

A les autores: Verónica Córdoba, Flora Eleuteria Párraga, María Josefina Pérez Pieroni, Clara González Alberti, Tato Corte, Agustina Scaro, María Beatriz Cremonte, María Guillermina Couso, Roxana Amarilla, Javier Wijnants Saráchaga, Silvia Carbone, Paula Bruno, Noemí Felisa Gregorio, Mayra Judith Anabel Sánchez, Febe Mamaní, Daniel Cruz, Julieta Pellizzari, Florencia Califano y Mariel Tarela.

Al CETMIC, a la UNLP, al CONICET, a la CIC-PBA, al ANPCyT, al MATRIA, al Colegio de Artes n°30 de Casira y sus alumnes, al museo nacional Terry de Tilcara que nos invitó a hacer la presentación del libro en el marco de la muestra “A pulso. Soberanía ollera y otras tribus materiales”. Al Tantanakuy alfarero y al proyecto Barro de la Patria Grande.
A EDULP.



ÍNDICE

Presentación.....	12
<i>Mariel Tarela</i>	
Prólogo.....	16
Detrás de cada vasija hay una historia.....	24
<i>Vero Córdoba</i>	
Casira y su alfarería	34
<i>Flora Eleuteria Párraga</i>	
La manufactura cerámica en la puna de Jujuy en el tiempo. Desde las alfareras y alfareros prehispánicos a las/los de Casira 41	
<i>María Josefina Pérez Pieroni</i>	
Sensibilidad y compromiso	68
<i>Clara González Alberti</i>	
¿Por qué es única la alfarería de Casira?.....	75
<i>Tato Corte</i>	
Ollas a pulso	82
<i>Colección de ollas casireñas del Cetmic</i>	
Olleras de la puna y la quebrada. Saberes e identidades tradicionales en la fabricación de piezas cerámicas (Jujuy).....	90
<i>Agustina Scaro, María Beatriz Cremonete y María Guillermina Couso</i>	

Tres cuestiones en el fogón.....	124
<i>Roxana Amarilla</i>	
Un pueblo alfarero en la Puna de Jujuy	137
<i>Javier Wijnants Saráchaga</i>	
La cerámica como fuente de vida y educación	145
<i>Silvia Carbone y Paula Bruno</i>	
Un colegio de Artes en la localidad de Casira	158
<i>Noemí Felisa Gregorio</i>	
<i>Mayra Judith Anabel Sánchez</i>	
<i>Febe Mamani</i>	
<i>Daniel Cruz</i>	
Don Sebastián	176
<i>Agustina Paltrinieri</i>	
Reseña del libro “La alfarería de Casira” de Juan Carlos Rodríguez.....	185
<i>María Guillermina Couso</i>	
Contextos.....	190
<i>Florencia Serra y Julieta Pellizzari</i>	
Manka llut’as	202
<i>Florencia Califano</i>	
Glosario	216



PRESENTACIÓN

Indistintamente de dónde se parta, a Casira solo se accede tras un largo viaje. Situado a 3.600 metros sobre el nivel del mar, está cerca del cielo y tiene el aire fino.

Cincuenta familias habitan el territorio. Con ofrendas de alcohol y hojas de coca piden permiso a la madre tierra, Pachamama, para transformar las montañas en ollas. Son las olleras quienes levantan sus piezas a pulso y las queman en hornos con bosta seca de los animales que crían, cuidan y comen.

El rayo los mata, el sol todo lo parte menos las ollas y las lluvias arrastran vestigios de memoria incaica de un país en otro, conspirando contra las fronteras. Resisten.

Curioso resulta el hecho de que, portador de tal descripción, el pueblo alfarero de Casira no integrara los relatos de viaje de Marco Polo al emperador de los tártaros Kublai Kan en *Las ciudades invisibles* de Ítalo Calvino (1973). Pero a diferencia de esas urbes de nombres femeninos, asombrosas e imaginadas, por las que deambulamos con el autor, Casira existe.

El presente libro da cuenta de ello con creces. En la inmensidad de la puna jujeña, Casira no solo es visible, sino que como nos proponen las y los autores de esta publicación, se comprende mejor a través de los “otros” sentidos soslayados durante la Modernidad. Entrañables, diversos y plurales son los relatos e investigaciones que conviven en esta compilación y des-ocultan al singular pueblo alfarero, sus historias y su gente.

Relatos sobre Casira nace del contacto sostenido en el tiempo, de encuentros personales significativos, de vínculos nuevos en los que se establecen relaciones de proximidad entre niveles de realidad distanciados o al menos no transitados. Imágenes y textos rodean- desde múltiples sensibilidades, perspectivas y saberes específicos- un sitio en el que la experiencia cotidiana conforma una vía privilegiada de conexión entre el hacer humano y la naturaleza. La producción se evidencia como un hacer integral que determina todos los detalles de la existencia en común y las formas de vivir.

Marcel Mauss en su *Ensayo sobre el don. Forma y razón del intercambio en las sociedades arcaicas* (1924) buscaba las razones por las cuales se intercambia, se da y se recibe. Mauss planteaba que el intercambio de objetos articulaba y construía relaciones, tanto al interior como entre grupos. Dado que la cosa ofrecida era portadora de alma, todo intercambio producía una obligación entre almas: las de las personas involucradas y también las de las cosas. Dar hacía grande al donante y obligaba al receptor a devolver un regalo. Ofrecer una cosa era dar lo propio y recibir algo de alguien implicaba acoger la esencia espiritual de su alma. (Mauss 1924: 168) Esta teoría describe el sentido de la *Manka* Fiesta y también el de la concreción de este libro.

Las ollas de Casira le dan cuerpo a la memoria, en sus paredes delgadas conviven el presente y lo instantáneo con lo ya sucedido y las presunciones de futuros posibles. Sus oquedades acopian poderosas relaciones con el tiempo. Lentitudes de formación geológica de una arcilla; de los procesos meticulosos de preparación del barro, de la transmisión del oficio de una generación a la siguiente. Velocidades

del trabajo a pulso y del secado al sol. Eternidades de la resistencia de un fragmento de naturaleza transformada por el fuego y el hacer humano. Tensiones constantes y complejas. Se misturan el instante, lo eterno, lo simple y lo enredado.

El viaje a Casira es largo, se postula a través de estas páginas. El pensamiento evoca mucho más que las distancias geográficas y las peripecias de recorrer un territorio. Cuando se llega a Casira se han transpuesto horizontes temporales heterogéneos.

También la lectura genera desplazamientos: del sentido literal, de los propósitos autorales. Al leer escindimos fragmentos, compilamos y reordenamos con libertad los materiales aquí reunidos.

A quienes no conocemos Casira, este libro nos convoca. Abre una invitación. Nos genera una necesidad hipnótica de proximidad. Guardar silencio, observar con detenimiento. Adentrarnos en el territorio e intentar percibir su heterogeneidad. Quienes ya han recorrido Casira, encontrarán en esta publicación un deleite: una posibilidad de hospedarse a conversar, a compartir conocimientos, re-visitar emociones y recuerdos. Quienes lo han escrito nos lo dan. Con ese gesto afectuoso nos permiten andar y desandar caminos en compañía, percibir afinidades y distancias. Entonces, llegará nuestro turno de devolver el regalo.

Mariel Tarela

Ceramista, docente, doctora en artes
y presidenta del Centro argentino de arte cerámico



PRÓLOGO

Hace unos años surgió la idea de reunir aquellos trabajos que, desde distintas áreas, abordaban Casira, confiando en la potencia de vincular textos e ideas que circulaban por caminos inconexos. Lanzamos una convocatoria con la siguiente fundamentación:

Partimos de un hecho: a los ceramistas Casira nos *afecta*.

Nos afecta en el sentido más directo de la palabra: nos produce cosas, repercute en nosotros, en los cuerpos y pensamientos, en nuestras prácticas de ceramistas y en los horizontes con los que imaginamos hacia dónde queremos ir.

Nos afecta en el sentido del afecto, en el *plano afectivo* de nuestro hacer. Lo sabemos, lo sentimos, nos detenemos en esa experiencia y la alimentamos porque hemos visto que hay allí algo muy potente que queremos sostener y compartir: deseamos que otros ceramistas tengan también la oportunidad de conocer/sentir esto que nos pasa con Casira.

En los últimos años ese deseo ha comenzado a materializarse en situaciones concretas, como las experiencias que desarrollan los Ba-

rros Calchaquí o los Tantanakuy, espacios que permitieron que las voces, los saberes, los modos, los gestos y las formas de Casira puedan ser *sentipensadas* por más ceramistas. Su resonancia se expande con una densidad que es imposible de registrar, sus efectos –afectos– no se dejan capturar, quedan replicando en otros cuerpos y pensamientos.

Hablamos de *sentipensar* porque es una categoría que permite identificar una experiencia que no fragmenta lo que hacemos de sus significaciones, sino que entiende que la complejidad de sus partes existe de manera indisociada. Desde esta perspectiva, nos proponemos abrir una reflexión colectiva sobre Casira, convocar a quienes se identifiquen con las premisas recién mencionadas a que compartan algunos de sus pensamientos al respecto, les invitamos a pensar este sentir. Intentaremos, de esta manera, construir un texto intersubjetivo que registre algunos de estos efectos-afectos para contornear este particular fenómeno de amistad entre ceramistas que nos toca presenciar actualmente.

Aquel germen se ha convertido hoy en un cuerpo heterogéneo de relatos donde conviven diversos lenguajes, modos de pensar y de comunicar. La lectura atenta encontrará tanto los puntos en común como las divergencias que surgen entre ellos, la complementariedad y el enriquecimiento mutuo, las tensiones y propuestas puestas a debate.

Encontramos en esta multiplicidad de voces y miradas el rasgo característico del libro, que despliega sus relatos no lineales y propone caminos sinuosos, cortes abruptos, contrastes y la posibilidad del lector de entrar y salir de ellos, de recorrerlos y participar activamente en la construcción de una imagen multidimensional y abierta de Casira. El entramado que se va construyendo capítulo tras capítulo conforma un paisaje para mirar no solo de frente sino también en sus diversos espesores.

La observación de esta imagen caleidoscópica tiene un doble efecto: a medida que sabemos más sobre Casira –sobre sus habitantes, sus modos de trabajo, organización, producción, y más– es mayor, tam-

bién, la comprensión de su inabarcabilidad, la diversidad de enfoques que acontecen en este libro reafirma que siempre se trata de un recorte y de un conocimiento situado. En esta oportunidad intentamos sostener lo múltiple sin negar las tensiones y contradicciones que implica, apelando a una lectura activa, reflexiva y crítica del mundo, o de una partecita muy precisa de él: Casira.

El recorrido transitado

Damos inicio al libro con las crónicas, poemas e ilustraciones de Vero Córdoba. El relato de estos encuentros íntimos acaricia y raspa a la vez, da imágenes (de palabras y de líneas) que consiguen retener el momento efímero que es aprender mirando, como si se tratara de una invitación a sostener esta manera de mirar en los siguientes capítulos.

Seguimos con la hoja de vida de Flora Párraga, casireña que en primera persona contó sobre su hacer y vivir como alfarera: recordó el trabajo de sus padres, el paisaje y las plantas de Casira. Compartió asimismo que aprendió desde muy pequeña a hacer cerámica y expresó cómo esta actividad la acompañó el resto de su vida en los distintos lugares que fue habitando.

Flora relató la serie de pasos que se llevan a cabo para construir piezas, similar a lo que en el campo disciplinar arqueológico se denomina *cadena tecnológica operativa*. La descripción de estas secuencias productivas permite rastrear las elecciones que hacen los alfareros y compararlas a lo largo del tiempo. De eso se trata la contribución de la arqueóloga Josefina Perez Pieroni, que sintetiza sus investigaciones (en su tesis doctoral compara más de 3700 fragmentos cerámicos de la Puna) para compartir de manera resumida los cambios y continuidades de la producción cerámica de la región a lo largo del tiempo, desde momentos prehispánicos. Estudia la producción de Casira como referencia actual.

Luego, Clara González compartió el desafío que implicó pensar como objeto de estudio la producción de esas ollas del norte para una tesis de Licenciatura en Arte, una disciplina acostumbrada a estudiar *obras de arte*. El apoyo recibido por la etnógrafa Florencia Kusch (hija del filósofo Rodolfo Kusch) quien fuera su directora y la fuerza de una convicción sostenida, abrió caminos para pensar el arte cerámico de nuestro país.

En un sentido similar, que profundiza aquella corazonada de Clara González, el libro sigue con el *Manifiesto* que escribió el maestro alfarero Tato Corte. Un texto visceral que argumenta por qué la alfarería de Casira debe ser considerada Patrimonio Intangible y Soberano de la región. Es el registro de un ceramista maravillado que enumera los principales méritos que observa en la producción cerámica casireña.

Ollas a pulso reúne la serie de imágenes que se despliegan a lo largo del libro. En 2017 el Centro de Tecnología de recursos Minerales y Cerámica obtuvo las primeras piezas que conforman su colección de ollas de Casira, patrimonio que ha crecido desde entonces y que la institución decide mostrar (algunas de ellas) en el presente volumen.

El siguiente capítulo se vuelve a poner sobre la mesa la mirada arqueológica. Las autoras brindaron un registro etnoarqueológico que, hasta la presente publicación, había permanecido inédito. A partir de ese material se compara la producción alfarera de la Puna y de la Quebrada Humahuaca, delineando un enfoque territorial/espacial entre dos regiones que complementa la investigación de Perez Pieroni, abocada a la variabilidad a lo largo del tiempo. El artículo, meticulosamente descrito y problematizado, se transforma en una fuente ineludible para analizar las producciones alfareras actuales de los talleres de Casira identificando sus particularidades.

A continuación, la directora del Mercado de Artesanías Tradicionales e Innovadoras Argentinas (MATRIA) del Ministerio de Cultura de la Nación ofreció tres reflexiones sobre la alfarería de Casira que permiten vislumbrar la plataforma ideológica del organismo nacio-

nal que dirige en la actualidad, la cual apuesta a una política pública que resguarde, fomente y potencialice a la alfarería y a los alfareros de Casira.

En 2015 se realizó en Casira un encuentro de ceramistas, docentes, investigadores y técnicos de diversas áreas relacionadas a la cerámica, el arte, y la gestión cultural provenientes de Jujuy, Salta, Catamarca, Misiones, Buenos Aires y Uruguay. El maestro alfarero Javier Wijnants Saráchaga recogió un texto elaborado colectivamente en el I Tantanakuy Alfarero, en *Un pueblo alfarero en la puna de Jujuy*; y lo puso en diálogo con sus propias palabras sobre aquel encuentro, en *Una mirada sobre Casira*.

En *La cerámica como fuente de vida y educación*, Silvia Carbone relató la trayectoria de gestación del Primer Simposio Internacional de Cerámica en Casira realizado también en 2015. Su escrito tiene como punto de partida las palabras de Ticio Escobar acerca del arte popular de los pueblos indígenas: el reconocimiento de los complejos procesos de transculturación implica advertir que los pueblos no permanecen iguales en el tiempo y, en los cambios e innovaciones que van proponiendo, pueden leerse instancias de resistencia y afirmación de lo propio. En este marco, describe también la creación de la escuela secundaria de Arte con orientación en producción cerámica y el rol de la comunidad en estas transformaciones.

El Estado se hace presente con la escuela pública, la escuela construye soberanía, más aún las escuelas de frontera. Casira es el único pueblo alfarero de la república argentina, hace más de 75 años tiene una escuela primaria y hace menos de 10 escuela secundaria.

Fue un acierto por parte del Estado la construcción de una escuela media de arte en el pueblo alfarero. Una escuela, como todas, que tiene el gran desafío de enseñar de manera situada y contextualizada.

En su capítulo, Noemí Gregorio, en su rol como directora de la escuela media nos acercó varias experiencias pedagógicas de los últimos años y, de algún modo, nos muestra cómo el equipo docente enfrenta exitosamente semejante desafío. La voz de los y las alumnas

y la comunidad educativa se suma coralmente a todas las demás voces en este proyecto editorial.

La ceramista Agustina Paltrinieri compartió el capítulo *Don Sebastián*, un fragmento del fotolibro aún inédito ¿Cómo se vuelve olla un pedazo de montaña? donde podremos ver imágenes de un alfarero de Casira en un momento de producción, lo cual nos permite acercarnos a su vivir y su hacer con la potencia de la imagen fotográfica como dispositivo documental y poético.

Un texto ineludible sobre Casira es el libro de Juan Carlos Rodríguez, un antropólogo jujeño que registra esta producción alfarera y su inserción en los mercados urbanos en la década del 90. Su colega, Guillermina Couso, reseñó generosamente ese texto para sumarlo a este proyecto editorial.

Seguidamente, las docentes, investigadoras, artistas y amigas Florencia Serra y Julieta Pellisari reunieron una serie de ilustraciones de la flora, la fauna y los minerales de Casira que acompañan la contextualización de estos relatos.

Hacia el final del recorrido encontraremos el relato de la ceramista y docente Flor Califano, quien desde pequeña conoció Casira al acompañar a su madre a hacer tareas arqueológicas. Entre sus recuerdos y reflexiones, compartió también algunas fotos que tomó su abuelo de la *manka fiesta* en la década del 40, nos ofreció un glosario como dispositivo de acercamiento al lenguaje quechua y nos invitó a escuchar activamente, a intensificar esa escucha silenciosa como un accionar a contrapelo del opresivo vínculo histórico que le impuso la mirada colonizadora; explicitando algunas ideas que otros autores también abordaron.

Resta decir que lo que Casira despierta en ceramistas e investigadores es inabarcable, un fenómeno en expansión imposible de contener en un libro. La producción cerámica misma del pueblo alfarero es dinámica y diversa, se encuentra en transformación permanente y las lecturas que habilita se multiplican al considerar problemáticas que no han entrado en este proyecto editorial. Asumiendo que cualquier

registro siempre está atrasado respecto a la complejidad de la existencia a la que refiere, nos aventuramos a organizar algunos de estos relatos, reunirlos con la intención de fomentar la interacción entre ellos y el flujo de ideas y reflexiones en torno a un mismo territorio y su particular actividad.



DETRÁS DE CADA VASIJA HAY UNA HISTORIA

VERO CÓRDOBA²

Crónica de una quema junto a Andrea Párraga (octubre de 2019)

¿Qué hace Andrea en medio de la noche? ¿Qué piensa mientras apila las piezas? ¿Qué atraviesa su pensar minucioso, su observación atenta al interior de esa boca abierta al cielo, que un ratito no más se llenará de fuego? ¿Qué sueña? ¿Cuáles serán sus miedos? Mientras arma la carga, tal vez descargue una parte suya entre las piecitas que se amontonan, que se agolpan esperando la transformación.

² Vero Córdoba es ceramista de formación auto e interdidacta, comunicadora visual e investigadora. Su trabajo artesanal está orientado a recolectar, conocer, valorar y difundir la riqueza de las arcillas autóctonas y las técnicas y expresiones de los pueblos alfareros (antiguos y actuales) de América Latina/Abya Yala. Coordina el taller La Cacharra Cerámica donde experimenta y produce utilitarios, objetos escultóricos y acciones e intervenciones en el espacio público. Actualmente forma parte de los colectivos Barro Calchaquí, Alfarerxs Feministas de Córdoba Capital y Ceramistas por Nuestro Territorio, impulsando diversos debates y acciones en torno al oficio como práctica artesanal, artística y política.

Andrea ha tomado la decisión de volver a quemar algunas piezas, aunque, a simple vista, parecen listas, ella insiste que necesitan volver a pasar por el fuego.

Ella ha construido un corral de cacharros, rodeados de bosta seca de los animales que cría, cuida y come. Pronto el fuego sucederá, es inminente. Al costadito del horno, un pequeño fuego se aviva, las primeras brasas.

En su lugar de maestra mayor de quema, dirige las acciones. Observa y piensa. Toma decisiones, indica y acomoda con precisión el cacharro, reduce los espacios para que todo quepa. Hay un pensamiento sobre el espacio, hay una lógica. Hay un orden en esa pila que parece, a simple vista, improvisada e indistinta. Cada cacharro tiene su lugar. Conjeturamos sobre esa lógica, intentamos descifrarla, mientras presenciamos el misterio de la carga.

Cada vez más, con más fuerza, entiendo que sólo podemos contemplar, acompañar observando. Aunque ofrezcamos colaboración es inútil, no hay nada que podamos hacer allí, más que agradecer la bendición de estar presentes. Andrea, maestra mayor, nos está enseñando con su hacer. No tienen sentido las preguntas. Se aprende mirando, con atención plena, suspendiendo la simple vista. Con conjeturas tal vez erradas, con la certeza del milagro: la existencia de esta boca de fuego en el medio de la puna; resistiendo contra toda fuerza colonizadora de sus saberes.

Que esto no deje de ocurrir nunca, le pido a ese cielo inmenso que nos contempla desde hace un tiempo. Me lo prometo a mí misma: que esto no muera. El fuego es inminente. Se acercan las brasas. La pila de piezas se acurruca debajo de una manta de bosta seca. Por un momento, me siento perdida en el tiempo. Quiero ser un cacharro, acurrucada, esperando el fuego. Los cacharros y nosotrxs, bajo una manta de luna y estrellas, esperando el fuego. El aire helado aviva suavemente la llama, nuestra transformación es inminente.

Celebramos junto a Andrea, convidamos el vino. Ella convida primero a la tierra. Maestra Andrea, que nada de esto muera nunca.

Crónica de la visita a Domingo y Dominga (octubre de 2019)

Ella es Pascuala, volviendo a encontrarse con el barro, después de un tiempo de no de hacer barro. Ella ve poquito, pero sus manos saben y la guían, y así va haciendo una pequeña vasija. La vasija va a formar parte de una *apacheta* hecha por muchas piecitas de barro, hecha por muchas manos; un mojón que hicimos en el camino, colectivamente, para compartir y conocernos haciendo, durante el II Simposio Internacional de Cerámica en Casira.

Domingo y Dominga llegan junto a Pascuala. También hacen con barro y nos invitan a conocer su casa, donde guardan unas viejas vasijas, que hace mucho tiempo hizo Pascuala con sus propias manos. Vasijas preciosas y útiles, cántaros para lo cotidiano y lo ritual, para el agua y para la *chicha*, que hoy conservan un lugar especial de la casa, aunque cada vez se usen menos.

Los cacharros conviven con la loza y el plástico. También dicen que, en muchas casas, comer en cerámica es sinónimo de comer donde los animales. “Los animales comen en barro” dicen por ahí. Y entonces pensamos cuándo nos hicieron creer que ya no éramos animales; o que parecemos era ofensa; o que el plástico era mejor que el barro; o que el barro era frágil y sucio; o que lo blanco era mejor que lo negro; o que lo de afuera mejor que lo hecho aquí; o que las cosas que usamos pueden hablar de quienes somos, de nuestra dignidad, nuestro lugar en el mundo. ¿Será así?

En la casa de Domingo y Dominga las cabritas vuelven por la tarde al corral, a lamer sal y tomar agua en cacharros de barro. Adentro, los cacharros todavía susurran memorias cotidianas, con su presencia mágica, contundente, como un recuerdo vivo de lo que fuimos, de lo que aún somos. Adentro, nos tomamos un té de manzanilla en flor, en unas tazas de cerámica esmaltada que fueron hechas en China. Y pienso que algunas ideas en estas tierras nos han calado hondo como la lamida de las cabritas, que tanto van al bloque de sal, que lo

van gastando, le van dando una forma. Que nos han dicho muchas veces que lo blanco y lo de afuera tiene más valor, que es más bello, más limpio, que es más importante. Algo que podríamos llamar colonización, todos los días lamiéndonos la vida, el pensamiento, los sentimientos, lo que hacemos, lo que somos.



Figura 1: Dominga (2021) Ilustración de Vero Córdoba.

A Vivi

Vivi bajo el sol
silencio
frío ardiente de la puna
le besan
el barro y las manos

brotan ollas del tapial
sobre el fogón
bajo el charqui
brotan ollas
secas
antiguas
brillantes
eternas

con un movimiento vertical
preciso
antes de la caída
en el horizonte del Sol

Vivi brota del piso
sentada en la tierra

una a una
brota barro
brotan tapas
toda ella
brota
Vivi es
una semilla

Decir Casira

Casira
te nombra el viento árido
sol que quema hasta en la sombra
humo de leña de *tola*
casitas dormidas
lento, lejos Casira

lejos de las ollas apilándose en los regionales
lejos de los espacios legitimantes del hacer cerámico
de los concursos, de los subsidios, de los museos
lejos, chiquita Casira

Casira con días de viento y barro
con meses de lluvia y de sol que parte
todo menos las ollas
que se curten al sol
todo se curte al sol en la altura casireña
chiquita, alta Casira

y nos curtimos cuando nos golpea Casira
nos abre los ojos
y se impone en la presencia de una olla

ollas de hechura antigua
abarcando el tiempo todo
el espacio, el viento, el rojo
un rosario de ollas
docenitas, semillitas
bajando desde la Puna
hasta los estantes, las cocinas, las casas, los patios

a veces mal vendidas, a veces desvaloradas

olvidadas
presentes
sólidas
soleadas
curtidas
abundantes
inconfundibles
manos ollereras de Casira

Casira hermosa, brillante
Casira malpaga
valiosa Casira
Casira trampa, encrucijada del hacer artesanal
controversial Casira
gesto que permanece cacheteando nuestra indiferencia

ay Casira
voy a repetir tu nombre cientos de veces
hasta que un gualicho
rompa
impensadamente
una olla malvendida
llena de guiso
sobre alguna hornalla



Figura 2: Andrea (2021) ilustración de Vero Córdoba.



CASIRA Y SU ALFARERÍA

FLORA ELEUTERIA PÁRRAGA³

Casira es una comunidad pequeña, habitada por pocas familias, entre esas se encontraba la mía. ¡Ay! qué recuerdos.

Nací y crecí allí cuando era pequeña. Es un lugar hermoso, con paisajes característicos de la puna donde se pueden observar cerros, quebradas y dunas.

Casira cuenta con una salita de primeros auxilios, una escuela primaria, una escuela secundaria de artes inaugurada hace pocos años y la capilla “Santa Rosa de Lima” Patrona del pueblo. Esta última, era para mí lo más importante, dado que allí se realizaban todas las celebraciones religiosas y patronales que lograban reunir a sus habitantes. Definitivamente uno de mis momentos favoritos. La construcción de

³ Flora Eleuteria Párraga es artesana alfarera autodidacta. Participa en diversos encuentros, festivales, ferias y jornadas nacionales relacionadas a la producción de cerámica artesanal local. Fue miembro de la comisión organizadora de la Primer Feria Provincial de Artesanía Jujéna. Obtuvo varios premios, entre ellos el Premio Nacional a la Artesanía de Pueblos Originarios otorgado por el Mercado Nacional de Artesanías Tradicionales Argentinas. Participó del taller “Herramientas de visibilidad de un emprendimiento”.

dicha capilla fue una iniciativa de las personas que integraban el centro vecinal de esa época, siendo mi papá, Roberto Párraga, quien jugó un papel de importancia en el mismo, motivo por el cual, una calle lleva su nombre.

En Casira el clima es frío, seco y ventoso en otoño e invierno, con fuertes lluvias acompañadas de truenos y granizos durante la época de primavera y verano. Entre la vegetación se encuentra la *tola*, la *yareta* y el *iru*, que se utilizan como leña. La rica rica es para saborizar el mate cocido. También hay frutos silvestres como la pasacana y el airampo que son alimentos ricos en calcio.

La casa donde pasé parte de mi infancia estaba construida por mi padre. Era como cualquier otra, con cimientos de masacotes extraídos del cerro y paredes de adobes elaboradas por él mismo. El techo estaba hecho de cañas trenzadas mezcladas con paja y barro.

Para mis padres el día comenzaba a las cinco de la mañana. Mi madre, Ramona Moya, preparaba el desayuno y la comida para el almuerzo en el fogón de leña. Los recipientes que utilizaba eran ollas de barro que ella misma había elaborado. Mi padre se ocupaba de las refacciones de la casa mientras mis hermanas y yo teníamos como tarea dar maíz a las gallinas, levantar los huevos y extraer leche de las ovejas. Cabe mencionar que todos los habitantes del lugar poseíamos un pedazo de tierra donde se podía cultivar maíz, papa, haba, trigo y cebada para el consumo familiar.

De mi mamá aprendí el oficio de la alfarería, comenzando desde muy pequeña. Al principio fue un juego. Me divertía la idea de hacer platitos y ollitas en miniatura para jugar a la cocinita. Con el pasar de los años me di cuenta que tenía un buen manejo del material. Entonces empecé a perfeccionarme hasta convertirlo en una profesión. A mis 7 años me mudé al pueblo de Cieneguillas, pero visitaba muy a menudo mi casa en Casira. Durante mi estadía en Cieneguillas mis padres empezaron a extraer arcilla de una localidad muy cerca de allí, la materia prima fundamental para poder ejercer la actividad de alfarera.

Durante mi adolescencia me fui a vivir con mi mamá a la capital de la provincia, San Salvador de Jujuy. Allí, el desafío que significaba continuar con el emprendimiento fue mucho mayor. Desafío que por fortuna logramos superar tras muchos años de constancia y perseverancia.

Al principio vendíamos en las escalinatas de la recova de la catedral. Luego pasamos a la plaza central de la ciudad, la Plaza Belgrano y finalmente nos ubicamos en la plazoleta Urquiza, lugar conocido como “paseo de los artesanos”.

Hoy en día Casira es conocido como “el pueblo alfarero”. En su terreno existen distintos tipos de arcilla, entre las que encontramos la pirca y la arcilla roja (*puka*) que utilizamos en la fabricación de piezas grandes como las ollas para cocinar. En cambio, para las piezas más pequeñas, como los platos para servir comida, utilizamos una arcilla muy fina. La pirca la extraemos de las cercanías de Cieneguillas. Su recolección es bastante dificultosa, ya que se encuentra en medio de rocas bastante duras. Con ayuda de picos se extraen pedazos grandes que luego son molidos a golpes. Se los zarandea y guarda en bolsas para luego ser trasladadas en camión hasta el taller en San Salvador de Jujuy.

Una vez en el taller se prepara la pasta. Remojamos la arcilla roja con agua formando una barbotina para mezclarla con la pirca y se deja reposar. Para empezar a modelar debemos asegurarnos de tener el material necesario: un recipiente con agua, una suela de cuero y unas herramientas de madera realizada de forma manual que se utilizan para estirar, dar forma y alisar. El modelado se realiza con la técnica de chorizo, pellizco y estiramiento con paleta [figura 3]. Se pueden realizar varias piezas a la vez de acuerdo al tamaño y forma. Para las piezas grandes es necesario un espacio donde haya sol y aire libre para el oreado, ya que estas se realizan por partes, agregando chorizos, estirando a pellizcos y alisando con herramientas de madera hasta obtener el tamaño deseado. Una vez terminada la pieza, se la raspa con un cuchillo para sacar los bordes que quedaron en las uniones y se pone al sol para su secado. El paso siguiente es pulir

por fuera humedeciendo con agua y frotando con piedras, alisando la superficie de la pieza y dando los retoques definitivos en la parte interior. Finalmente, se las pinta con arcilla roja para luego pasar a la fundición o cocción [figura 4].

Para el modelado de piezas chicas [figura 5] se utiliza una arcilla muy fina que recolectamos de los alrededores de la ciudad. Para realizar y darle forma a estas pequeñas piezas solo se usan los dedos de la mano. Tienen diversas denominaciones: semillas, dedales, ojales, media *sartas*, *sartas*, materas y materones. Con este tipo de arcillas también se puede modelar en torno alfarero creando piezas como: azucareras, porta velas, alcancías, platos, salseritas, vasos, tazas, etc. Los trabajos pequeños no deben ser secados para su pulido, sino que una vez oreadas las piezas se las va alisando con un cuchillo sin filo y secados al sol. Por último, se pinta con arcilla roja.



Figura 3: Flora Párraga. Proceso de construcción con técnica de chorizo.



Figura 4: producción de piezas grandes de Flora Párraga.



Figura 5: Ramona Moya, construcción de piezas pequeñas con arcilla fina.

La fundición es la última etapa para terminar el trabajo. El fundidor en Casira es construido por el mismo artesano. Algunos son fogones a cielo abierto sobre el piso y otros son hornos a leña [figura 6]. Los fundidores sobre el piso son generalmente de dos a tres metros de largo por uno o dos metros de ancho con una altura de unos 50 centímetros. Las paredes son de adobe mientras que para el piso se forma una cama con guano de oveja, llama y burro. Las piezas se acomodan colocando las grandes en las orillas y las pequeñas al medio y se cubren con pedazos de cerámica. Por último, se cubre en su totalidad con guano y se enciende el fuego logrando mantener una llama constante durante tres o cuatro horas. En la capital construimos hornos a base de ladrillos y barro que funcionan con combustión a leña. No obstante, hoy en día, fundimos en horno eléctrico para cerámica [figura 7]. Esto resultó así ya que, al vivir en una ciudad urbana, había que pensar en el bienestar de los vecinos y el medio ambiente, entre otras cosas.



Figura 6: Fogón a cielo abierto sobre el piso.

Figura 7: Cocción en horno eléctrico (San Salvador de Jujuy).



LA MANUFACTURA CERÁMICA EN LA PUNA DE JUJUY EN EL TIEMPO

Desde las alfareras y alfareros prehispánicos a las/los de Casira

MARÍA JOSEFINA PÉREZ PIERONI⁴

Introducción

En este trabajo, nos proponemos sintetizar los cambios y continuidades que, a lo largo de una amplia historia, ha tenido la manufactura cerámica en la Puna de Jujuy, desde momentos prehispánicos tardíos hasta la actualidad. Para ello, partimos desde una perspectiva de la teoría de la práctica que considera que la cerámica se produce en el marco de tradiciones tecnológicas, que son parte de *habitus* (Bour-

⁴ María Josefina Pérez Pieroni es Doctora en Ciencias Naturales de la Universidad Nacional de La Plata, Arqueóloga de la Facultad de Ciencias Naturales e IML, Universidad Nacional de Tucumán. Investigadora Asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET, Argentina), y Jefe de Trabajos Prácticos en la Carrera de Arqueología de la Universidad Nacional de Tucumán (Argentina). Especialista en el estudio de materiales cerámicos a escala macroscópica y microscópica (petrografía cerámica). Ha desarrollado investigaciones sobre producción, uso y circulación de materiales cerámicos en la Puna de Jujuy en momentos prehispánicos y coloniales. Ha participado en diferentes proyectos de investigación financiados por organismos públicos (CONICET, FONCYT, UNT) que estudian las sociedades prehispánicas y coloniales en la Puna de Jujuy.

dieu, 1993) compartidos entre artesanos y artesanas (Pérez Pieroni, 2015).

Los *habitus* se adquieren en el aprendizaje dentro de *comunidades de práctica*, que son entendidas como grupos de personas involucradas en un proceso de aprendizaje colectivo en relación a una práctica concreta (en este caso la manufactura cerámica) (Wenger y Trayner, 2015). Incluyen tanto un dominio de interés compartido como la práctica e interacción entre participantes. Si bien este concepto proviene de la antropología de la educación, ha sido aplicado en arqueología para el estudio de la manufactura cerámica en contextos actuales (Ávila y Echenique, 2019) y pasados (Joyce, 2012).

El aprendizaje de una práctica puede ser intencional como no; y no es resultado de la trasmisión de información, sino de la práctica guiada, situada, repetida y, a veces, sin palabras, de tareas que requieren determinadas posturas y gestos (Gosselain, 1992; Ingold, 2008). En estas comunidades se aprende y se reproduce una particular forma de hacer las cosas a través de la práctica, articulando relaciones entre personas y objetos, que perduran en el tiempo (Joyce, 2012). En esa reproducción, entendemos que se conforma lo que conceptualizamos como una *tradicón tecnológica*.

Las tradiciones tecnológicas dan lugar a elecciones técnicas dentro de la cadena operativa de producción (Lemonnier, 1992). El estudio de las cadenas operativas a nivel arqueológico se realiza mediante el análisis de las evidencias materiales que las operaciones, como resultado de esas elecciones tecnológicas, dejan en los objetos durante la fabricación y uso; y que se manifiestan en atributos observables o en cambios físico-químicos. Por lo tanto, pensamos que el estudio de estos atributos producto de las cadenas operativas en los materiales cerámicos nos acerca a los *habitus* o saberes estas comunidades de práctica (Pérez Pieroni, 2015).

Algunos aspectos de estas tradiciones suelen ser más estables en el tiempo, como por ejemplo las técnicas de modelado y la extracción y preparación de materias primas. Mientras que otros son más sus-

ceptibles de ser modificados, como las formas, acabados de superficie y diseños; sin modificar los complejos conocimientos y habilidades técnicas requeridas (Rye, 1981; Gosselain, 1992; Cremonte, 2001; García Roselló y Calvo Trías, 2013; entre otros).

La cadena operativa de producción cerámica involucra diferentes etapas, que pueden abordarse desde la arqueología con diferentes estrategias analíticas. Por un lado, la obtención de materias primas y su preparación son encaradas desde estudios de pastas cerámicas en lupa binocular y en microscopio petrográfico; las técnicas de modelado son analizadas mediante estudios de macrotrazas de modelado en la cerámica, que son las evidencias físicas que dejan las operaciones técnicas (García Roselló y Calvo Trías, 2013). Además, se estudian las morfologías obtenidas, los acabados de superficie y las técnicas empleadas en la ejecución de diseños iconográficos mediante observaciones macroscópicas, como así también las evidencias de las atmósferas de cocción mediante el registro de los colores de superficies y en las fracturas.

A continuación, sintetizamos a partir de nuestros estudios previos las cadenas operativas de producción cerámica y las evidencias que las elecciones tomadas por las alfareras y los alfareros dejaron sobre los materiales cerámicos de diferentes sitios arqueológicos de la Puna de Jujuy, tanto de momentos prehispánicos tardíos como coloniales. Las comparamos con las cadenas operativas que se han documentado en la localidad de Casira, centro productor de cerámica de gran importancia en la Puna de Jujuy, tanto por nosotros⁵ como por otros autores, con el fin de registrar cuáles aspectos de la manufactura registraron cambios a lo largo del tiempo y cuáles permanecieron.

⁵ Realizamos una visita y cuatro entrevistas en el año 2011, en el marco de las tareas de campo arqueológicas en el área de Santa Catalina.

Cadenas operativas y manufactura cerámica en tiempos prehispánicos tardíos y coloniales

En los últimos 12 años hemos analizado cerámica en estado fragmentario, procedente de diferentes sitios del sur de la cuenca de la laguna de Pozuelos, del área de Santa Catalina y de sitios de la vertiente oriental de la Sierra de Carahuasi en la Puna de Jujuy [Fig. 8]; obtenidos en nuestros trabajos de investigación arqueológica en el área. Muchos de estos sitios fueron habitados en momentos prehispánicos tardíos (900-1540 d.C.) y otros en momentos posteriores al contacto hispano-indígena (post 1540 d.C.). También hemos relevado recipientes cerámicos depositados en colecciones de diferentes museos⁶, procedentes de sitios en nuestra área de estudio y de zonas muy próximas.



Figura 8: Ubicación de las localidades mencionadas en el texto. Fuente de la imagen satelital: Google Earth.

⁶ Hemos relevado colecciones en el Instituto Interdisciplinario Tilcara, en el Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti, en el Museo de la Universidad de La Plata y en el Musée du Quai Branly.

Las ocupaciones prehispánicas analizadas correspondieron a poblaciones rurales dispersas en sitios pequeños o concentradas en algunos sitios más grandes (Moreta y el Pukará de Rinconada) que llevaban adelante actividades domésticas, tareas agrícolas, pastoreo, caza, recolección y aprovechamiento de otros recursos. Mientras que, en momentos coloniales, la ocupación se orientaba más hacia la explotación minera de los ricos recursos de esta zona y a la ganadería en la cuenca de Pozuelos (Angiorama, 2011).

Los materiales fueron analizados con una metodología orientada por la secuencia de procesos de la cadena operativa que intenta reconstruir la recurrencia de prácticas de manufactura, como un medio para llegar a las tradiciones tecnológicas (Cremonte, 2001). Sobre la importante cantidad de material cerámico estudiado hasta la fecha (más de 3700 fragmentos cerámicos obtenidos en prospecciones y excavaciones y más de 360 recipientes de colecciones), hemos aplicado las estrategias analíticas mencionadas en la sección anterior, realizando diferentes observaciones macroscópicas (clasificación de formas, registro de atributos dimensionales, de los acabados de superficie, de macrotrazas de modelado, de los motivos de diseños y su ubicación y los colores de superficies y fracturas). En el material fragmentario también se realizaron observaciones sobre las pastas y sus inclusiones no plásticas, tanto a nivel submacroscópico en lupa binocular como a nivel microscópico, mediante el estudio de láminas delgadas en microscopio petrográfico.

Pastas cerámicas y selección de materias primas

Los fragmentos analizados en la lupa (n=3085) y microscopio (97 secciones delgadas) fueron clasificados en nueve grupos de pastas (en adelante GP) que se caracterizaron por presentar inclusiones⁷ bastan-

⁷ Denominamos inclusiones a las partículas de tamaño arena o mayor (más de 0,063 mm), que se diferencian de la matriz (arcilla y limo) en la pasta cerámica. Pueden

te homogéneas, con predominio de mineraloclastos de cuarzo, biotita, minerales félsicos, feldespatos alterados y litoclastos sedimentarios, con diferentes colores a nivel submacroscópico. A pesar de esta homogeneidad, varía la abundancia de estos componentes de grupo en grupo, lo cual, sumado a otros atributos como la textura y la densidad, permitió diferenciar las pastas bajo análisis. Asimismo, hay tipos de inclusiones que solo están presentes en algunos tipos de pastas.

La variabilidad de las pastas analizadas puede sintetizarse en algunos agrupamientos más generales que se relacionan con los estilos cerámicos definidos por distintos autores para la Puna de Jujuy en tiempos prehispánicos. Un conjunto de composición uniforme, con variaciones en la proporción de uno u otro elemento, que incluye tres GP, procedería de la cuenca sur de la laguna de Pozuelos, y las inclusiones presentes serían coherentes con la geología local (Pérez Pieroni, 2015) [Fig. 9 A y C].

Lo encontramos en recipientes ordinarios y en formas y acabados de superficie vinculables al estilo Casabindo (Albeck, 2001). Otro conjunto de pastas, que incluye tres GP, corresponde mayormente a la zona de Santa Catalina, pero también con algunos ejemplares en la zona de Pozuelos. Presentan litoclastos pelíticos⁸ claros como tipo de inclusión principal, que son compatibles con las rocas pelíticas con bajo metamorfismo de la Formación Acoite (Coira et al., 2004) con diferente densidad en cada grupo, y se puede comparar a las pastas del estilo Yavi (Cremonte, 2014; Pérez Pieroni, 2015) [fig. 9 B y D]. Se encuentran en recipientes con formas y acabados de superficie relacionables a ese estilo (Krapovickas, 1975; Ávila, 2008).

estar presentes naturalmente en la arcilla o haber sido agregadas intencionalmente.

8 Rocas sedimentarias formadas por partículas con tamaño arcilla.

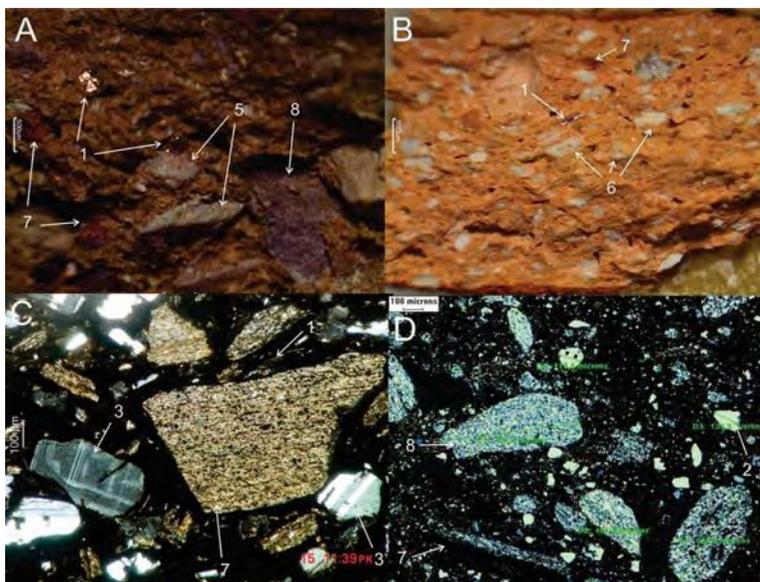


Figura 9: *Aspecto de las pastas cerámicas prehispánicas en lupa binocular (A y B) y microscopio petrográfico (C y D). Referencias: 1: biotita; 2: cuarzo; 3: plagioclasas; 5: minerales félsicos indeterminados; 6, 7 y 8: litoclastos pelíticos.* Fotos de la autora.

Los tres grupos restantes exhiben litologías diferentes a los grupos anteriores (por ejemplo, inclusiones de fragmentos pumíceos y de litoclastos metamórficos) y corresponden a materiales cerámicos de sitios con dataciones o evidencias de ocupación poshispánicas. Sin embargo, debe destacarse que estos son poco frecuentes en el total de las muestras para cada uno de estos sitios y continúan predominando los materiales con grupos de pastas comparables a los de momentos prehispánicos (Pérez Pieroni, 2015, 2018).

Evidencias de modelado y formas

Las formas registradas para tiempos prehispánicos y coloniales [Fig. 10] incluyen recipientes abiertos (tales como escudillas o pucos, escudillas hondas) y recipientes cerrados, tales como vasijas de cuerpos globulares, en ocasiones con cuellos cilíndricos y con asas horizontales. En momentos coloniales son frecuentes las asas labio adheridas verticales en los recipientes cerrados (vasijas y cántaros). También se presentan formas clasificadas como botellas, que se hacen más frecuentes en momentos coloniales, en ocasiones con asas verticales u oblicuas, y algunas de ellas con pico vertedor tipo jarra, una forma que se incorpora tras el contacto con los españoles. En algunos sitios hemos registrado morfologías que se asocian a la presencia de los Inkas en nuestra región y que luego desaparecen, tales como aríbalos, platos pato y aisanas (Pérez Pieroni, 2015, 2018).

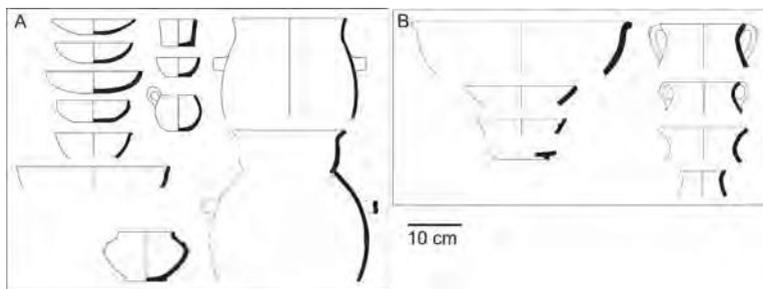


Figura 10: Ejemplos de morfologías de recipientes cerámicos arqueológicos, reconstruidas a partir de fragmentos o de colecciones de museos. A: recipientes de momentos prehispánicos tardíos; B: recipientes de época colonial. Elaboración de la autora.

El análisis de macrotrazas de modelado sobre el material fragmentario y los recipientes de colecciones da cuenta de diferentes pasos en el levantado de piezas abiertas y cerradas [fig. 10]. Por un lado, la forma de las bases, que son todas planas, además de diferencias de

espesor y marcas de unión entre base y cuerpo, estarían evidenciando la conformación de la base mediante un disco, sobre la cual luego se levantan las paredes (Pérez Pieroni 2015).

En la mayor parte de los recipientes donde pudimos inferir la técnica de modelado de las paredes, hemos observado huellas asociables al modelado mediante superposición de rollos de arcilla (Rye, 1981; García Roselló y Calvo Trías, 2013), tales como variaciones de espesor horizontales [Fig. 11 D], patrones de fracturas cúbicas y longitudinales [fig. 11 A y B], orientación diagonal de elementos en las pastas, estrías alargadas y arrastre de material en superficie interna evidenciando uniones de rollos, entre otras. En algunos casos, algunas de estas macrotrazas permitieron identificar la cabalgadura interna de los rollos. Hemos observado, en diferentes recipientes cerrados, rebordes o rebabas en la superficie interna, en la unión del cuerpo al cuello [fig. 11 B y C]; lo que probablemente se deba a que el cuello se modeló sobre el cuerpo mediante superposición de rollos, quizás una vez que el cuerpo adquirió cierta dureza (Pérez Pieroni, 2015).

Otro tipo de marcas observadas son depresiones subcirculares, más o menos alargadas, en una o en ambas superficies [fig. 11 F]; y variaciones de espesor entre secciones gruesas y delgadas de orientación vertical, lo que asociamos al estirado y arrastrado de arcilla con los dedos, tanto por el modelado manual como por el presionado y estirado de los rollos con los dedos (García Roselló y Calvo Trías, 2013).

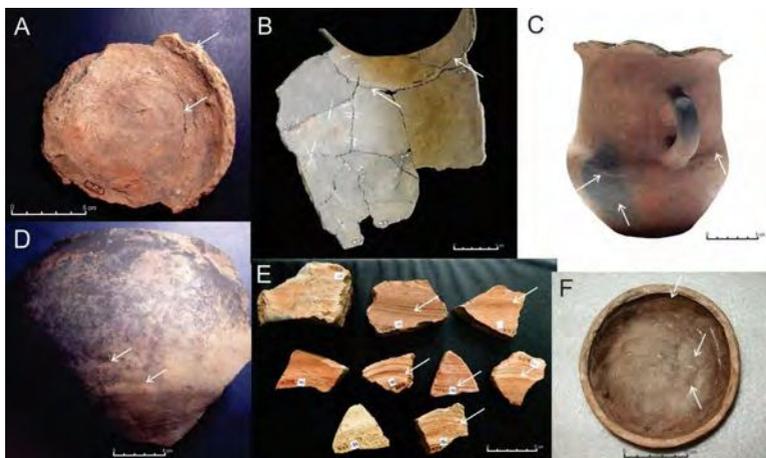


Figura 11: Macrotrazas de modelado en recipientes cerámicos y fragmentos arqueológicos. Fotos de la autora. C: Instituto Interdisciplinario Tilcara (IIT), Colección Doncellas (CD) N° 1447. D: IIT, Colección Queta (CQ), N° 1968.

Para las asas, hemos registrado estrías y relieves de arrastre de material en la superficie externa y fracturas en perforaciones de las paredes y protuberancias en la superficie interna que nos permiten postular que las asas se colocaron tanto mediante adhesión como por remachado (Pérez Pieroni, 2015).

Las macrotrazas de modelado descritas se registran tanto para materiales cerámicos de momentos prehispánicos tardíos como coloniales. Por otro lado, en algunos fragmentos procedentes de sitios mineros coloniales hemos documentado la presencia de estrías finas paralelas, producidas sobre la arcilla en estado plástico y depresiones longitudinales horizontales [fig. 11 E] (Pérez Pieroni, 2018), que probablemente estén relacionadas con el modelado con uso de torno (Rye, 1981; Courty y Roux, 1995). Entre las piezas de colección no se han registrado este tipo de marcas.

Finalmente, en algunos sitios mineros coloniales importantes, suelen aparecer -en momentos coloniales tardíos y republicanos- recipientes abiertos como tazas, platos y algunos albarelos, realizados en materiales novedosos como la loza y la porcelana. Se presentan en bajas cantidades y fueron producidos y traídos desde zonas distantes (Pérez Pieroni y Giusta, 2019).

Acabados de superficie y elementos de diseño

Hemos analizado los tipos de acabados de superficie tanto en las piezas depositadas en colecciones (algunos ejemplos se observan en la [Fig. 12]) como en el material fragmentario que obtuvimos por excavación y recolección superficial. La mayor parte de los recipientes que corresponderían a cronologías prehispánicas tardías presentan superficies alisadas, pero también son abundantes las piezas con alguna de sus superficies pulidas, o ambas. Otros recipientes pueden exhibir engobe en una o ambas superficies, el cual suele estar acompañado de pulido, y en otros casos las superficies se encuentran pintadas. Las distintas morfologías de piezas pueden presentar diferentes acabados de superficie y no se registra, en general, tipos morfológicos con acabados de superficie específicos (Pérez Pieroni, 2015).

En algunos casos, los recipientes poseen motivos pintados en las superficies. Para los recipientes abiertos, en general se pintaron motivos en negro en la superficie interna de recipientes con engobe y bajo el borde en la superficie externa a modo de franja [fig. 12 C]. Estos se relacionan al estilo Yavi o Yavi-chicha (Krapovickas, 1975; Ávila, 2008). En los recipientes cerrados, también se pintaron motivos en negro sobre engobe en algunos recipientes vinculables al estilo Yavi-chicha [fig. 12 B], y en otros relacionables al estilo Casabindo (Albeck, 2001), se observan franjas negras, a veces acompañadas de puntos blancos, en la porción superior del cuerpo de grandes vasijas o cántaros [fig. 12 A]. (Pérez Pieroni, 2015).

En momentos coloniales, la presencia de recipientes con superficies alisadas también es mayoritaria. Los fragmentos con engobe o pintura se hacen muy escasos. Aparecen algunos fragmentos correspondientes a escudillas con vitrificados de una gama de colores verdes, una técnica que aparece en estos momentos y que en nuestra zona se hace presente en los sitios vinculados a la minería colonial. Por otro lado, surgen agregados al pastillaje en las asas labioadheridas de recipientes cerrados, en forma de zigzag, que pueden o no incluir incisiones o estampados. Se hallan en sitios mineros coloniales y en el Pukará de Rinconada, donde también se presenta este tipo de agregados en el cuerpo de un recipiente. Entre los recipientes de este último sitio que consideramos que corresponderían a momentos coloniales, también hemos registrado motivos pintados en la superficie externa en rojo sobre el fondo de la pasta (Pérez Pieroni, 2018).



Figura 12: Algunos acabados de superficie de recipientes cerámicos prehispánicos de la Puna de Jujuy. Fotos de la autora. A: Instituto Interdisciplinario Tilcara (IIT), Colección Doncellas (CD) N° 1767; B: IIT, Colección Queta N° 1965; C: IIT, CD N° 1800; D: IIT, CD N° 1437.

La cocción

La cocción de los recipientes es un aspecto difícil de abordar a partir de los materiales finalizados. Estos no nos permiten precisar qué tipos de estructuras o combustibles fueron utilizados. Quizás la falta de hallazgos de estructuras de combustión esté dando cuenta de la existencia de cocciones a cielo abierto o en estructuras muy rudimentarias. El material analizado y las técnicas a nuestro alcance nos permitieron realizar observaciones sobre el tipo de atmósfera de cocción a través de los colores de las fracturas frescas en el material fragmentario. Para las piezas de colección, solo pudimos apreciar los colores de las superficies.

Sobre las fracturas frescas hemos registrado la uniformidad del color y la presencia de núcleos, lo que nos permitió distinguir cuatro atmósferas de cocción. Por un lado, las más frecuentes en momentos prehispánicos tardíos y coloniales, son las atmósferas oxidantes [Fig. 12 A, B y C], tanto completas, vinculadas a colores rojizos y marrones uniformes; como incompletas, con presencia de núcleo o variaciones de color. En menor medida, se observan atmósferas reductoras [Fig. 12 D], con colores grises oscuros y negros, a menudo en recipientes pequeños con superficies bien pulidas, en vinculación a la cerámica Yavi-chicha e Inka. Finalmente, algunos pucos o escudillas presentan el exterior oxidante e interior reducido, con color no uniforme de estructura bicapa (denominados pucos interior negro pulido). Por otro lado, en muchas de las piezas relevadas en las colecciones y en algunos fragmentos grandes se observan manchas oscuras que se relacionan con variaciones en la atmósfera de cocción, posiblemente por haber estado en contacto con el combustible [Fig. 11 C] (Pérez Pieroni, 2015).

La manufactura cerámica en Casira: cadenas operativas, continuidades y cambios

Materias primas

En Casira la producción cerámica es una actividad económica importante, que se realiza durante los meses secos del año. A pesar de tener una escala mayor que la que pudo haber tenido en momentos anteriores, también se articula en torno a la unidad doméstica. Principalmente las mujeres (pero también los hombres) producen cerámica en sus hogares, donde se destinan espacios especializados para ello, y el resto de la familia puede participar en actividades vinculadas a la manufactura, como la obtención de materias primas o ciertos acabados de superficie (Rodríguez, 2002; López, 2014; Pérez Pieroni, 2014).

Las materias primas son obtenidas en las proximidades al poblado y consisten en una arcilla roja y la *pirca*, que se incorpora molida a la arcilla (Pérez Pieroni, 2014; Rendtorff et al., 2017). Consiste en una roca pelítica de color claro, blanca a grisácea, que se presenta en afloramientos y que son frecuentes en la geología regional (Formación Acoite) (Coira et al., 2004). El término *pirca* tiene un uso extendido para designar a esta materia prima, incluso se registra su uso desde fines de siglo XIX en la Puna de Jujuy (Carrillo, 1988/1888). Estas materias primas se mezclan en diferentes proporciones, dependiendo de los tipos de recipientes a realizar (Rodríguez, 2002; López, 2014).

El aspecto de las pastas cocidas con estas materias primas es en todo comparable, tanto a nivel macroscópico como microscópico⁹, a las de los grupos de pastas que hemos documentado para momentos prehispánicos para el estilo Yavi-chicha y que continúan empleándose en momentos coloniales (Pérez Pieroni, 2015). Se observan como matrices con inclusiones abundantes de litoclastos pelíticos subangulares a subredondeados en el microscopio, y como pastas marrones a

⁹ Realizamos una sección delgada de prueba de un fragmento actual obtenido en Casira en el INSUGEO (CONICET-UNT), que observamos en microscopio petrográfico, como primera aproximación. Sin embargo, estos estudios requieren ser profundizados mediante ampliación de la muestra y cuantificación de los componentes.

rojas con inclusiones blancas y rosadas claras visibles a ojo desnudo. Estudios de composición cristaloquímica mediante Difracción de Rayos X (DRX) y de observación de la microestructura mediante microscopio electrónico de barrido, han documentado la presencia de fases como cuarzo, feldespato y mica, entre otras, que se encuentran presentes como inclusiones en la arcilla (Rendtorff et al., 2017), elementos que hemos observado como cristaloclastos entre las inclusiones de la alfarería prehispánica en abundancia (Pérez Pieroni, 2015).

Modelado y morfologías

El modelado descrito para los recipientes cerámicos es muy similar a lo que hemos documentado a partir de las macrotrazas para los materiales prehispánicos y coloniales. Consiste en la conformación manual de la base a partir del estiramiento de un bollo, que da como resultado bases planas, a las que posteriormente se agregan rollos que se unen, sucesivamente, por presión de los dedos. Continuamente se van alisando las superficies externas e internas con diferentes instrumentos. Este modelado se puede realizar sobre un soporte, tal como una piedra plana, que permite girar la pieza mientras se levantan las paredes. Los recipientes de mayor tamaño se van confeccionando por partes, ya que requieren un tiempo de secado en distintos momentos (Rodríguez, 2002; López, 2014), de forma similar a lo que hemos postulado para los recipientes cerrados prehispánicos y coloniales. Esta técnica de modelado por rollos es denominada como modelado *a pulso* (Pérez Pieroni, 2014). Los recipientes abiertos también se modelan mediante ahuecamiento y estiramiento de las paredes a partir de un bollo (López, 2014).

Otras técnicas de conformación empleadas en Casira son los moldes de yeso [fig. 13 A y B]. Algunos alfareros también manifiestan usar el torno para levantar recipientes, herramienta que se habría incorporado en tiempos recientes porque no fue registrada en trabajos

previos (Pérez Pieroni, 2014). No hemos documentado macrotrazas vinculables al uso de moldes en la cerámica prehispánica y colonial de la Puna de Jujuy. Sí hemos notado otras relacionables al empleo de torno, como se describió en la sección anterior.



Figura 13: A y B: moldes de yeso. Fotos de la autora. C y D: estructura de combustión y fardos con recipientes cerámicos para su comercialización. Fotos de C. I. Angiorama.

Las formas modeladas con estas técnicas incluyen aquellas que habitualmente emplean las comunidades rurales de la Puna de Jujuy y Bolivia (Nielsen, 2000; Menacho, 2001), como ollas globulares con o sin tapa, con dos o cuatro asas, cántaros, jarras, platos o pucos con o sin asas (dos o cuatro); y otras formas como tazas y platos pequeños para las mismas, macetas, candelabros y alcancías en forma de chanco [Fig. 14] (Pérez Pieroni, 2014). Las primeras son similares a las que observamos en sitios arqueológicos de momentos coloniales (Pérez Pieroni y Giusta, 2019). Las otras formas y diseños han surgi-

do por la importancia y demanda del mercado urbano (Rodríguez, 2002), fenómeno que también se observa en localidades bolivianas vecinas (Sapiencia de Zapata, Maceda Rassit y Viaña Uzieda, 1997).

Estos recipientes están alisados o pulidos, no observándose otro tipo de acabados de superficie ni diseños, como los que se registran para tiempos prehispánicos. Algunas piezas realizadas con moldes pueden exhibir motivos figurativos en relieve y se destinan al mercado externo. Tampoco hemos registrado los vitrificados de colores verdes que observamos en algunos recipientes abiertos de sitios coloniales ni los modelados sobre las asas (Pérez Pieroni, 2014).



Figura 14: Diversidad de morfologías cerámicas fabricadas en Casira.
Fotos de la autora.

Cocción y comercialización

Las piezas se dejan secar en una habitación y luego son cocidas en estructuras rectangulares de muros bajos, formadas por adobes y grandes fragmentos cerámicos, que se construyen algo alejadas de

las viviendas, en espacios con buena circulación de aire [fig. 13 C]. El principal combustible empleado es el guano (Rodríguez, 2002; López, 2014; Pérez Pieroni, 2014). El resultado son piezas cocidas en atmósferas oxidantes que pueden presentar manchas de cocción en donde el recipiente estuvo en contacto con el combustible.

Además de comercializarse mediante ferias locales en otras localidades de la Puna de Jujuy, donde en la actualidad ya no se produce cerámica para el consumo doméstico, o en grandes ferias regionales que nuclean productores de áreas distantes, como la *Manka Fiesta* (Bergesio, González y Golovanevsky, 2019); los recipientes elaborados en Casira son destinados a mercados urbanos, tales como Salta, Tucumán, Córdoba y Buenos Aires. La venta está mediada fundamentalmente por “acopiadores” o tiene lugar, en menor medida, directamente por productores que viajan a San Salvador de Jujuy o Salta (Rodríguez, 2002; López, 2014). En la foto [fig. 13 D] se pueden observar los fardos con recipientes elaborados para el transporte y comercialización.

Discusión y conclusiones

En primer lugar, y tal como hemos planteado en trabajos previos (Pérez Pieroni, 2015) consideramos que la cerámica arqueológica prehispánica abordada durante nuestras investigaciones, probablemente fue parte de las actividades cotidianas de los pobladores locales y debió haberse elaborado en las propias unidades domésticas u otras cercanas. Esto podría involucrar comunidades de práctica pequeñas, donde el aprendizaje se hace a nivel familiar, pero que comparten un saber tecnológico a una escala mayor, ya que observamos recurrencias en las prácticas en diferentes sitios del área. La cerámica Yavi-chicha y la cerámica Inka (que mayormente tiene características tecnológicas que la vincula a la Yavi-chicha) exhibe evidencias de una

manufactura más elaborada o con mayor destreza técnica que podrían indicar centros de producción más grandes.

En estos momentos, se habrían desarrollado tradiciones tecnológicas que involucrarían una diversidad de tipos de pastas con uso de materias primas locales para modelar recipientes abiertos y cerrados mediante la superposición de rollos de arcilla colocados sobre una base plana modelada previamente, además del estirado y la conformación de paredes mediante presionado de los dedos y una variedad de acabados de superficie y agregado de diseños pintados que habrían resultado en la diversidad de morfologías que visualmente observamos en los sitios y colecciones. Los recipientes cerrados, en algunas ocasiones, se habrían modelado en etapas, dejando secar las porciones inferiores por un tiempo variable a fin de poder continuar con la porción superior de las paredes sobre una base firme. Todas las formas habrían sido cocidas en atmósferas oxidantes principalmente, con variaciones para los pucos interior negro pulido, que presentan las superficies internas reducidas y algunas piezas cocidas en atmósferas reductoras (Pérez Pieroni, 2015).

Es difícil señalar qué ocurrió hacia momentos coloniales. Posiblemente, algunos de los centros productores de cerámica de la Puna jujeña y del altiplano boliviano se fueron configurando en este momento y comenzaron a distribuir sus materiales hacia zonas amplias. Quizás por ello encontramos recurrencias en áreas muy distantes, como por ejemplo en la distribución de vasijas con asas labioadheridas con pastillajes en zigzag, que aparecen en sitios mineros desde Catamarca hasta el sur de Bolivia; y la aparición de novedades en la cerámica como los vitrificados, el uso del torno (técnicas que fueron introducidas por los europeos en América) y nuevos grupos de pasta (que de todas maneras, no son discordantes con la geología regional) (Pérez Pieroni, 2015, 2018). También pudieron circular, junto con las personas, conocimientos e ideas sobre la cerámica y su producción que den origen a estas recurrencias. Previamente, hemos señalado que las transformaciones en la manufactura cerámica habrían sido

graduales, ya que se observan persistencias en la mayor parte de los materiales cerámicos, especialmente en contextos rurales (Pérez Pieroni, 2018).

Probablemente la producción a gran escala y el surgimiento de alfareros especializados esté más vinculado a la conformación del Estado nacional y su incorporación a la economía de mercado. A mediados del s. XIX en los censos de la Puna jujeña figuran algunas personas que en su oficio declaran que son olleros (hombres y mujeres) (Gil Montero, 2011). Sin embargo, en otros espacios rurales, la manufactura cerámica doméstica continuó de manera similar a la de momentos prehispánicos, tal como lo documentan los trabajos etnográficos y etnoarqueológicos realizados en la Puna de Jujuy en el siglo XX, con el aprovechamiento de materias primas próximas a la unidad doméstica y el empleo de técnicas de manufactura semejantes a las documentadas arqueológicamente. Estos trabajos también destacan que la manufactura cerámica es una actividad preminentemente femenina, aunque toda la unidad doméstica se ve involucrada en diversas etapas (Pérez Pieroni, 2014).

La ausencia de fuentes documentales que hablen de la producción cerámica, de sus artesanas y artesanos y de los cambios producidos por la conquista debe ser resultado de que las actividades de manufactura continuaran siendo prácticas cotidianas de las comunidades agropastoras de la Puna y que, por lo tanto, no tenían relevancia a los ojos de los españoles (Pérez Pieroni, 2015). A esto se puede sumársele un sesgo de género si consideramos que la manufactura era una actividad femenina y que los recipientes cerámicos se utilizaron principalmente en actividades culinarias (Bray, 2003).

Las investigaciones realizadas hasta la fecha nos permiten postular una fuerte continuidad en ciertos aspectos de la manufactura cerámica, particularmente en las elecciones tecnológicas vinculadas a la obtención y preparación de materias primas, que resultan en pastas similares desde momentos prehispánicos hasta la actualidad; y por otro lado en las técnicas de modelado que se pueden reconstruir para

la cerámica arqueológica a partir de las macrotrazas y los pasos del levantado de recipientes “a pulso” que reportan los alfareros y alfareras actuales en Casira. También podemos observar continuidades en el predominio de atmósferas de cocción oxidantes con un control variable, que en ocasiones resultan en manchas oscuras en la superficie, aunque no conocemos qué estructuras y combustibles se empleaban en el pasado. Estas continuidades pueden ser el resultado de una tradición tecnológica que perdura desde tiempos prehispánicos tardíos hasta nuestros días y que involucran comunidades de práctica que han transmitido sus saberes tecnológicos a través de la propia práctica productiva durante siglos.

Las discontinuidades son más marcadas en los aspectos de la manufactura que hemos señalado en la introducción como menos estables. Durante el período colonial dejaron de producirse los recipientes con engobes y motivos pintados que observamos en tiempos prehispánicos. Con el tiempo, también fueron modificándose las formas e incorporándose otras que se diversificaron en la actualidad a partir de las demandas de los mercados. También se incorporaron –recientemente- nuevas técnicas de modelado, como el uso de moldes y el torno; esta última involucrando complejos conocimientos tecnológicos que probablemente demanden cambios en la preparación de pastas, por lo cual puede involucrar transformaciones muy importantes en la tradición tecnológica local y en la transmisión de conocimientos en la comunidad alfarera.

La organización de la producción es otro aspecto que ha sufrido modificaciones, ya que la manufactura cerámica es, actualmente, una actividad que demanda más tiempo y a la que se le destinan espacios dentro de la vivienda específicamente para ello. Suponemos que en el pasado fue una actividad incluida dentro del conjunto de tareas de las unidades domésticas rurales. Sin embargo podemos observar que, a pesar de este cambio, la manufactura se sigue estructurando en torno a la unidad doméstica, lo cual constituye otra continuidad importante para pensar a las comunidades de práctica en el largo plazo.

No debemos olvidar que estas comunidades, al igual que el resto de la población de la Puna, sufrieron el impacto de la conquista, el traslado de poblaciones, las encomiendas, las explotaciones mineras, las guerras de independencia y el consecuente movimiento de personas. Es difícil estimar el impacto de estos procesos en las comunidades de práctica de alfareros y alfareras, en sus saberes y en los productos elaborados. Sin embargo, esperamos estar comenzando a aportar en este sentido mediante una perspectiva de largo plazo que integra diversas líneas de evidencia.

Agradecimientos

Las investigaciones sintetizadas en este trabajo han sido realizadas a partir de diferentes subsidios otorgados por CONICET, FONCYT y la UNT. Agradezco a las alfareras y alfareros de Casira que amablemente contestaron mis preguntas y me mostraron sus objetos y espacios de producción, a mi director Carlos Angiorama y a todos los que colaboraron en las tareas de campo y gabinete. También agradezco a los editores del libro por su invitación para participar del mismo.

Referencias bibliográficas

- Albeck, M. E. (2001). “La puna argentina en los períodos medio y tardío”. En E. Berberían y A. Nielsen (eds.), *Historia Argentina Prehispánica* (pp. 347-388). Córdoba: Editorial Brujas.
- Angiorama, C. I. (2011). “La ocupación del espacio en el sur de Puzuelos (Jujuy, Argentina) durante tiempos prehispánicos y coloniales”. *Estudios Sociales del NOA*, 11, 125-142.

- Ávila, F. (2008). “Un universo de formas, colores y pinturas. Caracterización del estilo alfarero yavi de la puna nororiental de Jujuy”. *Intersecciones en Antropología*, 9, 197-212.
- Ávila, F. y Echenique, E. (2019). “Comunidades de práctica, entre la tradición y la innovación. Un acercamiento arqueológico etnográfico en comunidades alfareras del sur de Bolivia”. En A. Laguens, M. Bonnin y B. Marconetto (eds.), *Libro de Resúmenes del XX Congreso Nacional de Arqueología Argentina* (p. 731). Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Bergesio, L.; González, N. y Golovanevsky, L. (2019). “Manka Fiesta: tipos de intercambio en una feria andina argentino-boliviana”. *CONFLUENZE*, XI (1), 312-338. doi: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/9575>
- Bourdieu, P. (1993). *El Sentido Práctico*. Madrid: Taurus.
- Bray, T. L. (2003). “To Dine Splendidly. Imperial Pottery, Commensal Politics and the Inca State”. En T. L. Bray (ed.), *The Archaeology and Politics of Food and Feasting in Early States and Empires* (p. 93-142). New York: Kluwer Academic/Plenum Publishers.
- Carrillo, J. (1988). “Descripción Brevisísima de Jujuy. Provincia de la República Argentina. Trabajo encomendado por la comisión auxiliar para la exposición de París”. En *Descripción de la Provincia de Jujuy. Informes, objetos y datos que presenta el Comisionado Provincial, Senador Nacional D. Eujenio Tello a la Exposición Universal de 1889 en Paris*. Jujuy: UNJu. (Original de 1888).
- Courty, M. y Roux, V. (1995). “Identification of Wheel Throwing on the basis of Ceramic Surface Features and Microfabrics”. *Journal of Archaeological Science*, 22, 17-50.
- Coira, B.; Caffé, P., Ramírez, A., Chayle, W., Díaz, A., Rosas, S., Pérez, A., Pérez, B., Orozco, O. y Martínez, M. (2004). Hoja Geológica 2366-I/2166-III, Mina Pirquitas. 1:250000. Boletín N° 269. Buenos Aires: Servicio Geológico Minero Argentino.
- Cremonte, M. B. (2001). “Las pastas cerámicas como una contribución a los estudios de identidad”. Actas del XIII Congreso Nacio-

- nal de Arqueología Argentina, tomo II (p. 199-210). Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- (2014). “El estilo cerámico Yavi-Chicha en instalaciones inkaicas del Noroeste Argentino”. En C. Rivera Casanova (ed.), *Las Pastas como Posible Marcador Identitario. Ocupación Inka y Dinámicas Regionales en los Andes (Siglos XV-XVII)* (pp. 223-245). Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.
- García Roselló, J. y Calvo Trías, M. (2013). *Making Pots. El modelado de la cerámica y su potencial interpretativo*. BAR International Series 2540. Oxford: Archaeopress.
- Gil Montero, R. (2011). Comunicación Personal. La Plata.
- Gosselain, O. (1992). “Technology and Style: Potters and Pottery Among Bafia of Cameroon”. *Man, New Series*, 27(3), 559-586.
- Ingold, T. (2008). “Tres en uno: cómo disolver las distinciones entre cuerpo, mente y cultura”. En T. Sánchez Criado (ed.), *Tecnogénesis. La construcción técnica de las ecologías humanas*, vol. 2 (pp. 1-34). Madrid: AIBR.
- Joyce, R. (2012). “Thinking about Pottery Production as Community Practice”. En L. Cordell, J. Habicht-Mauche (eds.), *Potters and Communities of Practice: Glaze Paint and Polychrome Pottery in the American Southwest A.D. 1200-1700* (pp. 149-154). Arizona: University of Arizona Press.
- Krapovickas, P. (1975). “Algunos tipos cerámicos de Yavi Chico”. *Actas y trabajos del Primer Congreso Nacional de Arqueología Argentina* (Rosario, 1970), (pp. 293-300). Buenos Aires.
- Lemonnier, P. (1992). “Elements for an Anthropology of Technology”. *Anthropological Papers*, 88, 1-24.
- López, M. A. (2014). “Casira y la Manka fiesta, Jujuy, Argentina. Observaciones actualísticas sobre la producción de piezas cerámicas para el intercambio e implicancias en la distribución de piezas arqueológicas en la Quebrada de Humahuaca”. En *La Rebelión de los Objetos. Enfoque Cerámico. Anales de la Reunión Anual de Etnología* 28, (pp. 201-222). La Paz: Musef.

- Menacho, K. (2001). "Etnoarqueología de trayectorias de vida de vasijas cerámicas y modo de vida pastoril". *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, XXVI, 119-144.
- Nielsen, A. E. (2000). *Andean Caravans: an ethnoarchaeology* (Tesis Doctoral). Departamento de Antropología, Universidad de Arizona.
- Pérez Pieroni, M. J. (2014). "La manufactura cerámica en los s. XIX y XX en la Puna de Jujuy (Argentina) y el sur del altiplano boliviano: aportes para una perspectiva de largo plazo". *Materialidades. Perspectivas en cultura material*, 2, 93-121.
- (2015). "Prácticas productivas y tradiciones tecnológicas: la manufactura cerámica prehispánica tardía y colonial en la cuenca sur de Pozuelos y el área de Santa Catalina, Puna de Jujuy, Argentina". *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, XL(1), 13-44.
- (2018). "Tecnología cerámica de época colonial en la cuenca sur de Pozuelos y el área de Santa Catalina, Puna de Jujuy, Argentina." *Revista de Arqueología Histórica Argentina y Latinoamericana*, 12, 116-140.
- Pérez Pieroni, M. J. y Giusta, M. N. (2019). "Materiales cerámicos coloniales en Antiguyoc (Puna de Jujuy, Argentina): aproximación a su producción, circulación y uso". En A. Laguens, M. Bonin y B. Marconetto (comps.), *Libro de Resúmenes XX Congreso Nacional de Arqueología Argentina: 50 años de arqueologías* (pp. 1142-1145). Córdoba: UNC, FFyH.
- Rendtorff, N. M., Serra, M. F., Paltrinieri, A., Hernández, M. F., Ganna, M. G., Moyas, E., Conconi, M. S. (2017). "Cerámica roja artesanal contemporánea de Casira, Jujuy Argentina, caracterización del material". *Boletín del Laboratorio de Petrología y Conservación Cerámica*, 3(2), 1-12.
- Rodríguez, J. C. (2002). *La Alfarería de Casira. Las Artesanías y el proceso de transformación en su integración a mercados urbanos*. Jujuy: EdiUNJu.

- Rye, O. S. (1981). Pottery Technology. Principles and reconstruction. Washington: Taraxacum.
- Sapiencia De Zapata, S.; Maceda Rassit, V. y Viaña Uzieda, J. (1997). Inventario de la Cerámica Aymara y Quechua. La Paz: Producciones Cima.
- Wenger, E. y Trayner, B. (2015). “Communities of practice, a brief introduction” [en línea]. Consultado el 16 de junio de 2020 en <https://wenger-trayner.com/introduction-to-communities-of-practice/>



SENSIBILIDAD Y COMPROMISO

CLARA GONZÁLEZ ALBERTI¹⁰

Cuando era chica llegaban cacharos a mi pueblo. Cacharos de barro. Decían que venían del norte, de Jujuy. Eran muy bellos ¿Eran macetas? ¿Ollas? ¿Para qué servían? ¿Por qué se parecían tanto entre sí? ¿Quién las fabricaba? Me atravesaban esas dudas y preguntas. Pasó el tiempo. En el último año de la secundaria viajé a Jujuy. Descubrí que, en la plaza frente al centro cívico, había un grupo de mujeres con sus producciones. Esa imagen quedó guardada en mí para siempre. Desde entonces, visité una y otra vez el norte argentino.

En esas visitas fui conociendo gente, entre ellas alguien muy especial, Barbarita Cruz [figura 15], un ser muy sensible ante las relaciones humanas. Ella fundó “Las olleras de Purmamarca”. Me contó del trabajo, de las hermanas Quispe, de lo que sucedía con esa lucha

¹⁰ Clara González Alberti. Es Profesora de Cerámica Artística por el Instituto Universitario Nacional del Arte y Licenciada en Artes Visuales con orientación en artes del fuego por la Universidad Nacional de Artes. Es docente de cerámica en la Escuela de Artes Visuales Emilio Pettoruti de Pergamino. Dicta clases de cerámica en su taller particular. Durante estos años ha participado de diferentes seminarios, encuentros de ceramistas y jornadas del fuego.

constante del oficio artesanal y la mirada despectiva de la gente. Me costó entender por qué se juzgaba de esa forma algo que a mí me parecía tan hermoso. Le dije que volvería, que me interesaba lo que me contaba, a lo que respondió “muchos dicen, pero nadie hace”.



Figura 15: Barbarita Cruz en su casa de Purmamarca, en la quebrada de Humahuaca (2009). Foto de la autora.

Cuando tuve que elegir el tema para mi tesis de Licenciatura en Artes Visuales me pregunté si sería posible desarrollar un trabajo sobre aquellas ollas. Había que elegir un director de tesis... me fue difícil encontrar un ceramista que tenga la mirada puesta en nuestra cultura, en general se hablaba de una obra. Hablé con Florencia Kusch y me dijo que sí de inmediato, manifestó que le parecía que había mucho por aprender. Y así fue.

Emprendí un viaje a Jujuy con la finalidad de buscar los orígenes de esa producción tan maravillosa. Con muy poca bibliografía al res-

pecto, la manera de adquirir conocimiento y saber fue la interacción con la gente, preguntando y recolectando información. Llegué a Jujuy y las olleras ya no estaban en la plaza, ahora se encontraban en los puestos de la feria del ferrocarril. Algo había cambiado. Entrevisté a varios puesteros y pude saber dónde vivían, cómo hacían sus ollas y de dónde eran. Cuando les preguntaba por Casira - ¿dónde queda? ¿cómo se llega? -, respondían: “alguien te va a llevar”, “cerca de la Quiaca”, “en la Puna”, algunos decían “ya no hay nadie”, “no creo que estén trabajando”, “sí” decía otro, “siguen elaborando piezas” y “no sé, tenés que ir”.

Entonces, fui hasta la Quiaca. De ahí salía un camino de ripio que llegaba hasta Casira. No había medios de transporte, pero pude llegar a esta comunidad y entrar en el mágico mundo de la alfarería ¡Qué emoción!

Me encontré con un pueblo alfarero. Esos cacharros que veía ahora eran respuestas permanentes. Y más preguntas. Casira está en un paisaje desolado, característico del altiplano. Riqueza silenciosa, donde el horizonte se pierde entre las llamas distantes. Chozas que parecen brotar de la tierra, color barro, cada patio, cada casa. Las calles están cubiertas de restos cerámicos, cargadas de ollas, *yuros*, *virques* o cántaros que esperan ingresar al fuego.

Quería quedarme, pero no había donde, la noche era helada. Me brindaron lugar y comida. Al día siguiente empecé a darle forma al trabajo, tenía mucha información que volcar en el papel y en el taller. Empecé llamando casa por casa y de a poco me fueron abriendo las puertas. Les conté lo que estaba haciendo y cada uno me dio un poquito de su saber. Compartieron su material de trabajo, cómo fueron los cambios en sus hornos, su realidad. Su relación directa con el entorno. El conocimiento sobre el clima, los materiales extraídos de sus alrededores, las técnicas de construcción, el tipo de combustible y de cocción. Así fui comprendiendo lo que, en su conjunto, hace que estas ollas sean únicas.

El proceso de producción alfarera se inicia en el momento en que van a extraer materia prima para la elaboración de la pasta. Los alfareros mezclan en partes iguales arcilla y pirca, la preparación se deja reposar, el tiempo de envejecimiento se relaciona con la durabilidad del objeto. Antiguamente se dejaba reposar de un año para el otro pero hoy, por la demanda, esto no es posible. El combustible utilizado es estiércol, dado que la comunidad además de la producción alfarera se dedica también al pastoreo, la materia prima para la combustión la obtienen de forma natural. Casira es una zona muy árida donde prácticamente no hay vegetación, tampoco recursos para obtener otro tipo de material para la combustión.

La producción está estrechamente ligada a su función. Aprendí que esas ollas están elaboradas con métodos de construcción muy antiguos, que el oficio se transmite de generación en generación y que el conocimiento de los materiales, las mezclas y la temperatura de cocción son factores fundamentales para el buen funcionamiento de las ollas. Estas ollas son un tesoro de conocimiento y aprendizaje. Nos enseñan a valorar, a respetar, a mirar nuestra cultura. A darle el lugar que debe tener, es un patrimonio viviente. La experiencia de años...es irremplazable. Debe ser cuidada.

Una olla de barro simple y bella que alberga los conocimientos de generaciones. Con una sensibilidad que refleja la forma de vivir, de ser y perdurar. Surgió por la necesidad de contener y almacenar; guardan el paso del tiempo desde épocas remotas hasta la actualidad y reflejan las transformaciones que surgen de los intercambios culturales.

La forma de trabajo es muy diferente a la que usamos en la provincia de Buenos Aires u otros sitios del país. La técnica de construcción consiste en levantar las piezas por chorizo (rollo) y paletado, esta técnica tiene una característica especial y se puede observar en el interior de la pieza acabada. El alfarero elabora un bollo de pasta de acuerdo al tamaño de la pieza a realizar, lo estira sobre una piedra plana y levanta un borde, sobre este coloca un chorizo de pasta, lo

une con las manos y, con una herramienta de madera humedecida en agua, lo estira hacia arriba hasta que el material lo permita. Luego lo seca al sol y, una vez que observa que la pasta secó en su borde superior, la humedece para colocar otro chorizo al que previamente le realizó un surco de un centímetro de profundidad. Entonces, lo encastra, se vuelve a paletear y así sucesivamente hasta obtener la altura deseada.

Algunos alfareros utilizan como herramienta el torno patero [figura 16] para la realización de sus cacharros, herramienta fabricada por ellos mismos que se implementó hace muy poco tiempo. Otra técnica es la producción de piezas a partir del molde, que antes era de cerámica pero hoy fue reemplazado por el molde de yeso, material traído desde Bolivia.

El clima hace que uno se comporte de manera diferente ante el material, es un factor determinante en el proceso de la producción alfarera; estos son saberes propios de la comunidad transmitidos a lo largo de la historia.

También me contaron de La *Manka* Fiesta o Fiesta de la Olla de Barro, que se realiza en la Quiaca y es una fiesta prehispánica. Allí la gente de los alrededores baja a la fiesta a realizar trueques. Hay olleros de Casira y de Bolivia. La división es geográfica, no cultural. Es un límite arbitrario impuesto por los Estados Naciones. No por ellos.

Volví. Volví a La *Manka* y volví a Casira, quería agradecerles por todo, ya no volví por las ollas, volví por la gente.

Casira nos habla de un mundo cultural que tiene mucha historia, que ha sabido armonizar el trabajo con la naturaleza, con lo simple y cotidiano, con la belleza.



Figura 16: Torno patero del taller de Donata y Altgracio. Casira, Jujuy (2009) Foto de la autora.



¿POR QUÉ ES ÚNICA LA ALFARERÍA DE CASIRA?

TATO CORTE¹¹

Llegar a Casira. La altura de la Puna. Ubicarse en la aridez de ese mar de pastos amarillentos. La *tolá*, las figuras leves, fugaces, de vicuñas y llamas.

Lo primero es ser incorporado y ser inmerso en la altura, en lo fino del aire. Dejarse ser, dejarse meter en la apertura total del cielo.

Además de esa inmensidad, está su gente.

Gente, que continúa, defiende y resiste con su sabiduría ancestral su íntima relación con la tierra.

Martina Cruz, Virginia Cruz, Andrea Párraga, Eusebia Reynaga, Damián Cruz, Altagracio Erazo. En ellas y ellos quiero nombrar a todos.

¹¹ Tato Corte estudió alfarería en la Escuela de Cerámica de la Universidad de Cuyo, en la fábrica de gres COLBO (Mendoza) y en el taller de Rafael Martín. Trabaja en su propio taller, donde ha investigado las arcillas de la región, en pastas, engobes y esmaltes. Se dedica también a la creación de hornos sencillos a leña y gas. Nunca ha dejado de luchar por un país independiente donde los pueblos que lo habitan vivan sus identidades con libertad y respeto mutuo.

Gente que resiste y pelea, para mantener esa olla que es patrimonio cultural argentino, andino y originario.

¿Qué más me maravilló de Casira?

Sus ollas.

La sencillez y eficiencia de sus procedimientos cerámicos.

¿Cómo están hechas? ¿Cómo es posible levantar una olla de 30 cm al sol y quemarla al otro día?

Acá algunas ideas que nos permitan entender ese cielo de los ceramistas.

La Pasta

Compuesta por una arcilla plástica de *barro chico* que se amasa con *pirca*, conformando juntas el *barro grande*.

La *pirca* es arcilla comprimida por la presión de la montaña y tiene forma de laja. Se tritura, se tamiza a 1 mm y se agrega al *barro chico*. Durante el trabajo en húmedo la *pirca* se comporta como un antiplástico, pero al cocerse pasa a ser cerámica homogénea con el resto de la pieza. La alta cantidad de óxido de hierro aporta una conductividad térmica, que garantiza el calentamiento parejo de esta cerámica. Las ollas se mueven homogéneamente tanto durante su cocción como en su uso en la cocina. De allí la calidad de las ollas de Casira. En su escrito de tesis, Clara Alberti, cuenta la prueba de calentar 20 veces una olla y pasarlas a agua fría sin romperlas.

Paredes finas trabajando al sol

Levantán paredes finas como para porcelana- trabajando al sol del trópico en la Puna- humedeciendo permanente la pieza porque se seca. Se trabaja rápido. Se estira y presiona a la vez, con una herramienta plana de forma ovalada o redonda (como una lama gruesa

de madera de 10 mm espesor), contra la mano que controla del otro lado de la pieza o se golpea con paleta comprimiendo y dando forma. Se inicia modelando la base por pellizco, luego al sol se estira la pared, mojando siempre y presionando contra la mano que está del lado de afuera. Lograda la forma deseada a la mitad de la altura, se oreo y se apoya un chorizo grueso de 25 mm sobre un borde de 3-4 mm. Se une ese chorizo por pellizco, se estira y afina la pared nueva apretando.

¡Siempre mojando!

Se trabaja al sol, él es el encargado de secar y rigidizar esas paredes finísimas. Se usa una paleta para dar forma a las paredes con golpes suaves. Obviamente estamos ante una técnica rapidísima y muy eficiente en los espesores y firmeza de la pasta. Esta es la técnica tradicional a mano, hechas a *pulso*. Esta velocidad y eficiencia del modelado en Casira es otra explicación de persistencia y resistencia. A pesar del bajísimo precio que pagan los compradores intermediarios que suben a buscarla, mal pagando a los productores.

El sol de la Puna, sobre el trópico. Templado y cocción

Lograda la forma de la pieza, se empieza a pulir con piedra. Si se seca mucho, se moja esa parte. Terminada, se seca con la radiación del sol del trópico, en la atmósfera limpia y seca de las alturas.

La cocción de la cerámica tiene tres etapas en una horneada:

1) Precalentamiento o templado para liberar en forma de vapor el agua agregada. La etapa más riesgosa y lenta.

2) Fogueo: liberación del agua química y transformación de la arcilla en cerámica. Las piezas se ponen rojas, se enciende el horno... alborea...a los 550°.

3) Fogueo intenso para llegar a la temperatura deseada.

En Casira, el precalentamiento o templado se hace con el sol... Están a 160 km al Norte del Trópico de Capricornio. Entre éste y el de

Cáncer, está delimitada el área de mayor radiación solar que recibe el planeta. Están más cerca del sol, entonces las piezas se secan en profundidad, aún las de molde de 10mm de espesor. La 2º y 3º etapas se hacen en tres horas. Enorme ahorro de energía, tiempo y riesgos de roturas. Enorme ventaja de los alfareros casireños.

Combustible maravilloso: guano de llama y vicuña. Rumiantes de varios estómagos

El principal combustible en la quema tradicional de Casira es la bosta de llama y vicuña. Estos animales tienen 3 estómagos y uno de ellos está dividido en dos cavidades. Esto hace que los camélidos sudamericanos logren una extracción mayor de las proteínas en la digestión en comparación con los rumiantes con cuernos - vacunos, caprinos, bovinos-. El estiércol resultante es parecido a un pellet de combustible de celulosa pura. Los animales en el campo excretan en *mojones*, siempre en un mismo sitio, por lo tanto, es sencillo juntarlo.

Por otro lado, las llamas son animales domésticos que duermen en el corral por las noches. El guano de corral es prensado por la pisa permanente de los animales, es más potente aún en la combustión, se llama *tala*. Cuando se arma el horno tradicional *fundidor*, donde combustible y piezas van juntas, todo el borde externo está formado por adobes parados. La *tala* se coloca contra los adobes del lado interior y también en el piso o solera del horno. Colocadas entonces las piezas crudas dentro del *fundidor* se distribuye dentro y fuera de las vasijas la bosta suelta - la de campo, *gransa*- en pellets. El resultado son las hermosas manchas metalizadas negras, azules, verdosas y aún amarillas.

Hay otro horno, más complejo, que dispone de un hogar separado de la cámara de cocción. La planta es circular, de un metro y medio de diámetro, un metro de alto y además, toda la solera del horno tiene un nivel subterráneo por donde entra el fuego. El hogar que está

debajo del nivel del piso y comunica a la solera por debajo. El piso del horno está sujeto por arcos de ladrillo y tiene entre 10 y 12 agujeros grandes de 15 cm de diámetro por donde sube la llama. Cargado el horno, se quema *tola*. Planta arbustiva de la puna, comida por burros, cabras, llamas, vicuñas y usada como combustible por la gente. Hay hoy una excesiva extracción de la planta, haciendo peligrar la especie. Encendida la parte inferior del horno por la quema de *tola*, se procede a echar bosta de llama, vicuña, burro y se tapa la parte superior con tiestos rotos de quemas anteriores. Así, se economiza bosta empleando *tola*.

Actualmente, hay una tercera línea de hornos, que son similares al anterior, de tiro directo, pero con un hogar con arco para quemar leña comprada. Es cantonera de eucaliptos. A la hora y media de fogeo, se procede a echar el guano y tapar con tiestos rotos. Esta leña viene de los obrajes de Jujuy, comprada por varios alfareros. Aprovechando la creciente demanda del guano y la *tola*, la leña fue introducida por los intermediarios que demandan una quema más fuerte. Esto es, porque comercializan las ollas como macetas, cuando la olla no está diseñada para ser maceta. Por su forma, al regarse la tierra de la planta, la expansión de la tierra tensiona la olla y puede quebrarla.

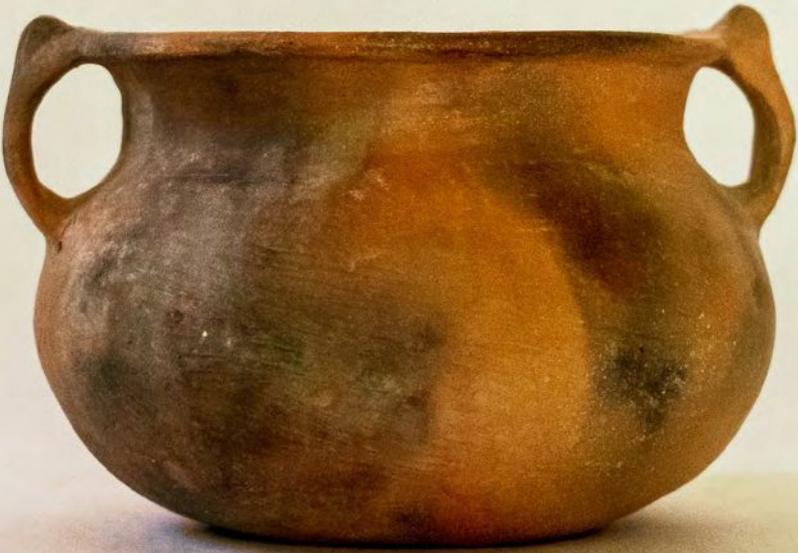
También imponen la copia de ollas Essen cuadradas y redondas como modelo a seguir. Éstas son de 1cm de espesor, levantadas en molde de yeso. A pesar de que el diseño de las Essen no acompaña la curva de la conexión de la llama, la cerámica de Casira es tan conductora que este diseño cilíndrico y plano abajo sigue funcionando bien en la cocina. Esto atenta contra el diseño ancestral de la olla Casireña.

Ollas de Casira en cada cocina argentina

Urge ayudar a resolver una comercialización justa para las y los ceramistas de Casira. Que se valore simbólicamente y económicamente su producto. Siendo un producto de enorme calidad, están vendiendo

sus vasijas a la décima parte de lo que se cobra luego en el resto de la Argentina.

¡¡¡Que cada cocina argentina tenga una olla de Casira!!!



OLLAS A PULSO

COLECCIÓN DE OLLAS CASIREÑAS DEL CETMIC

Presentamos una selección de piezas que forman parte de la colección que el CETMIC ha comenzado a atesorar en 2017 y cuyo acervo continúa en crecimiento. 18 fotografías registran 18 ollas producidas a pulso por distintos alfareros casireños, de algunos de ellos sólo conocemos su nombre de pila. La variabilidad de formas, calidades de superficie y texturas que se observan en las imágenes se complementa con la especificación de las dimensiones externas y el volumen interno para que pueda apreciarse la diversidad de tamaños entre ellas, pues en la colección conviven una olla grande que puede contener hasta 10 litros con una pequeña de 5 ml.

Esta colección conforma un patrimonio que requiere ser catalogado y preservado, las imágenes que compartimos en esta oportunidad dan inicio al accionar institucional en aquella dirección. Las fotografías son de Agustina Paltrinieri.



Donata Vázquez, 14 x 8 cm, 500 ml, 2018.



Martina, 31 x 17 cm, 5.000 ml, 2017.



Elsa Flores, 33 x 26 cm, 10.000 ml, 2017.



Andrea Párraga, 25 x 19 cm, 4.000 ml, 2018.



Flora Párraga, 32 x 12 cm, 3.000 ml, 2017.



Leonarda, 20 x 13 cm, 1.700 ml, 2021.



Damián Cruz, 21 x 13 cm, 2.000 ml, 2017.



Julio Mamani, 16 x 9 cm, 700 ml, 2017.



Cecilia, mamá de Eusebia, 13 x 8 cm, 500 ml, 2021.



Cecilia, mamá de Eusebia, 16 x 15 cm, 500 ml, 2021.



Cecilia, mamá de Eusebia, 11 x 7 cm, 250 ml, 2021.



Cecilia, mamá de Eusebia, 12 x 5 cm, 150 ml, 2021.



Eusebia Alarcón, 13 x 7 cm, 200 ml, 2021.



Cecilia, mamá de Eusebia, 9 x 6 cm, 150 ml, 2021.



Eusebia Alarcón, 7 x 5 cm, 100 ml, 2021.



Eusebia Alarcón, 8 x 6 cm, 100 ml, 2021.



Damián Cruz, 3,5 x 2,5 cm, 5 ml, 2021.



Damián Cruz, 13 x 3,5 cm, 170 ml, 2021.



OLLERAS DE LA PUNA Y LA QUEBRADA

Saberes e identidades tradicionales en la fabricación de piezas cerámicas en Jujuy

AGUSTINA SCARO¹²

MARÍA BEATRIZ CREMONTE¹³

MARÍA GUILLERMINA COUSO¹⁴

¹² Agustina Scaro es Licenciada en Antropología de la Universidad Nacional de Jujuy y Doctora en Arqueología de la Universidad de Buenos Aires. Es Investigadora Asistente de CONICET y Docente Auxiliar de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la UNJu. Realiza investigaciones en el sector centro-sur de la Quebrada de Humahuaca (Norte de Argentina, Andes Centro-Sur), enfocándose en el estudio de paisajes prehispánicos desde una perspectiva integral, incorporando estudios de materialidad, especialmente centrados en cerámica y arquitectura. El uso de tecnologías digitales en el estudio de los materiales arqueológicos ha permitido incorporar nuevos aspectos que permiten registrar y analizar la imagen sobre distintos soportes.

¹³ María Beatriz Cremonte es Licenciada en Antropología en la Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Ciencias Naturales y Museo y obtuvo el título de Doctora en Ciencias Naturales (Orientación Antropología Arqueológica) por la misma casa de estudios. Obtuvo varias becas para su formación. Es Investigadora Principal de CONICET. Profesora Extraordinaria Emérita de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la UNJu. Ha sido tutora de numerosos recursos humanos para estudios de grado y posgrado. Ha realizado numerosas investigaciones y publicaciones a lo largo de su trayectoria, los cuales se encuentran plasmados en libros, capítulos de libros y artículos.

¹⁴ María Guillermina Couso es Licenciada en Antropología de la Facultad de Ciencias Naturales y Museo de la Universidad Nacional de La Plata. Docente de la Cátedra de Arqueología Argentina de la FCNyM de la UNLP. Directora del Proyecto de Puesta en Valor de las Colecciones depositadas en el Depósito N° 7 del Museo de La Plata. Encargada de las colecciones albergadas en el Depósito N° 7 de la División Arqueología del Museo de la Plata. Ha realizado numerosas investigaciones y publicaciones acerca de la Arqueología del Noroeste Argentino, específicamente en lo referente a la problemática Incaica, siendo partícipe de la Puesta en valor del sitio incaico El Shincal de Quimivil (Londres, Catamarca). Integrante del proyecto 'NOA, Arqueología, Historia y Paisaje' (CONICET), entre otras actividades.

Introducción

La cerámica ha sido y sigue siendo un elemento relevante en la cultura material de la mayoría de las sociedades. Puede estudiarse desde diferentes perspectivas, en función de la complejidad y riqueza de información que encierra. Pero aún hoy es poco lo que sabemos de la alfarería tradicional del noroeste argentino y de la variedad de los comportamientos tecnológicos llevados a cabo por las comunidades alfareras actuales. Es así como los estudios etnoarqueológicos sobre la producción cerámica en áreas de interés arqueológico amplían nuestros conocimientos sobre la cerámica en general y, al mismo tiempo son fuentes de analogías para contrastar interpretaciones arqueológicas (Cremonte, 1995: 10).

Con la paulatina desaparición de las artesanías tradicionales se vuelve de importancia contar con registros de manufacturas detallados. Este tipo de estudios trata de registrar toda la información posible, de manera precisa, para conocer las distintas modalidades de producción que aún persisten (Cremonte, 1995: 11).

La fabricación de una pieza cerámica abarca una secuencia de comportamientos tecnológicos. Las etapas del proceso se refieren a la selección y preparación de las materias primas (arcillas, pigmentos y aditivos no plásticos), como el amasado de la arcilla, su modelado, el tratamiento y acabado de las superficies, secado, cocción y tratamientos post-cocción.

A lo largo de la secuencia de fabricación, se pueden discriminar aquellos rasgos culturalmente significativos que reflejan comportamientos compartidos por los alfareros y alfareras de un grupo. Estos comportamientos estarán en función de las disponibilidades del ambiente y de las tradiciones culturales, las que imprimen su identidad al universo cerámico para un lugar y tiempo determinado. Podemos hablar de tradiciones tecnológicas de manufactura cuando observamos correlaciones entre las secuencias de los procesos de fabricación. Es decir que existe una tradición de información compartida entre

las poblaciones de una misma región o de varias regiones (Cremonte, 1995: 12).

Las piezas cerámicas han funcionado históricamente como contenedores empleados para la preparación, cocción y almacenaje de alimentos sólidos o líquidos. El proceso de manufactura abarca una compleja gama de decisiones por parte del alfarero con el propósito de lograr la efectividad de la pieza para un uso específico (Skibo, 2013). Existe una estrecha interrelación entre la elección de las materias primas, las técnicas de manufactura, las formas cerámicas y el uso para el que es pensado.

Es por ello que, dentro de este marco, presentamos los registros obtenidos mediante entrevistas realizadas en las comunidades alfareras de Jujuy. Dichos registros fueron realizados por una de las autoras durante la década de 1980 en las comunidades de la Quebrada de Humahuaca y de la Puna Jujeña. Las comunidades entrevistadas fueron la de Inti-cancha y Casira en la Puna, y la de Charabozo y Juella en la Quebrada de Humahuaca.

El registro de manufactura cerámica realizado en el pueblo alfarero de Casira, localizado en el departamento de Santa Catalina (Jujuy), fue comparado con otros realizados en la Puna y en la Quebrada de Humahuaca, con el fin de considerar similitudes y diferencias en los modos de hacer presentes en dos ecorregiones diferentes. Concretamente, se tomaron los casos de Inti-cancha, Charabozo y Juella (Cremonte, 1989, 1990, 1995, 1996). El primero en el norte de la Puna jujeña, mientras que los últimos dos se ubican en el sector central de la Quebrada de Humahuaca.

Los registros llevados a cabo tuvieron como propósito registrar y rescatar tecnologías de fabricación y usos tradicionales de la producción cerámica, puntualizando además el valor social y económico de la alfarería. Creemos que este tipo de registro tiene un valor histórico frente a la paulatina desaparición de los modos de hacer tradicionales de la alfarería jujeña, siendo un verdadero aporte el registro realizado en Casira, que había permanecido inédito hasta la fecha.

Consideramos, además, que esta información es valiosa a la hora de derivar hipótesis arqueológicas comparativas entre la Quebrada y la Puna jujeña, permitiendo elaborar analogías etnoarqueológicas y/o experimentales con cerámicas arqueológicas (Cremonte, 1989, 1989-1990, 1990, 1995, 1996); y que,

en palabras de Hodder (1991), la etnografía y la etnoarqueología se pueden utilizar para abordar la diversidad y la complejidad del significado y los significados de la cultura material.

Los casos analizados

Casira es un pequeño pueblo de patrón disperso a 3600 msnm, ubicado en el Departamento de Santa Catalina y a pocos kilómetros de la frontera argentino-boliviana. Como fue señalado por otros autores (Rodríguez, 2002; López, 2014), los habitantes del poblado mantienen estrechas relaciones, especialmente vinculadas al parentesco, con el pueblo de San Lorenzo, también conocido como Casira boliviana. Esto se debe a que la actual frontera política que divide Argentina y Bolivia separó el espacio antiguamente ocupado por Casira.

Además de ser un pueblo cuya población se dedica en gran parte a la producción de vasijas para el intercambio y venta a distintos puntos de la provincia de Jujuy e incluso de Salta, en Casira también se desarrolla una economía basada en el pastoreo de llamas, cabras y ovejas. Los ingresos familiares, en general, se complementan con actividades económicas temporales en otras zonas de la provincia, como zafreros o jornaleros en actividades agropecuarias, aunque también hay casos de migración definitiva hacia grandes centros urbanos para desempeñarse como albañiles, empleadas domésticas o alfareras.

Inti-cancha se localiza en el departamento Yavi, en la Puna jujeña, se trata de un pequeño poblado situado a 39 km de la ciudad de La Quiaca, emplazado a 3750 msnm, en los contrafuertes de la Sierra de Santa Victoria. Si bien se encuentra en la Puna seca, el pueblo está

dentro de la faja óptima para actividad agrícola. Como en otros sectores de la Puna, la principal actividad de los habitantes de Inticancha es el pastoreo de cabras y ovejas y la textilería; desarrollándose además una agricultura en pequeña escala de cultivos microtérminos que incluyen diversas variedades de papas andinas y en menor medida habas. La amplitud térmica y las frecuentes heladas en la zona suelen dificultar esta actividad. Diversas tareas asalariadas en otras localidades de la provincia completan los ingresos familiares.

Como se dijo anteriormente, Charabozo y Juella están localizados en el sector central de la Quebrada de Humahuaca (Departamento de Tilcara). Charabozo presenta una escasa población dispersa localizada en la cuenca del río Huasamayo, cercano al área agrícola pre-hispánica de Alfarcito, al oeste del actual pueblo de Tilcara. Localizado a 3200 msnm, Charabozo cuenta con un clima más frío y húmedo que el registrado en zonas próximas al río Grande. Esto permite que el cultivo de diversas variedades meso y microtérminas sea la principal actividad económica, secundada por el pastoreo de cabras y ovejas. Las actividades económicas se completan con la textilería, y también tienen gran importancia las actividades asalariadas realizadas en distintas localidades de la provincia, generando así una importante migración de la población.

Juella en el Departamento Tilcara, está ubicada en la quebrada homónima y tributaria del río Grande, a 3000 msnm. La zona cuenta con una población dispersa, dedicada principalmente a tareas agrícolas de subsistencia y, en menor medida, al pastoreo de ovejas y cabras. El clima en esta quebrada es más próximo al del fondo de valle del río Grande, siendo menos frío que a mayores alturas [Fig. 35]

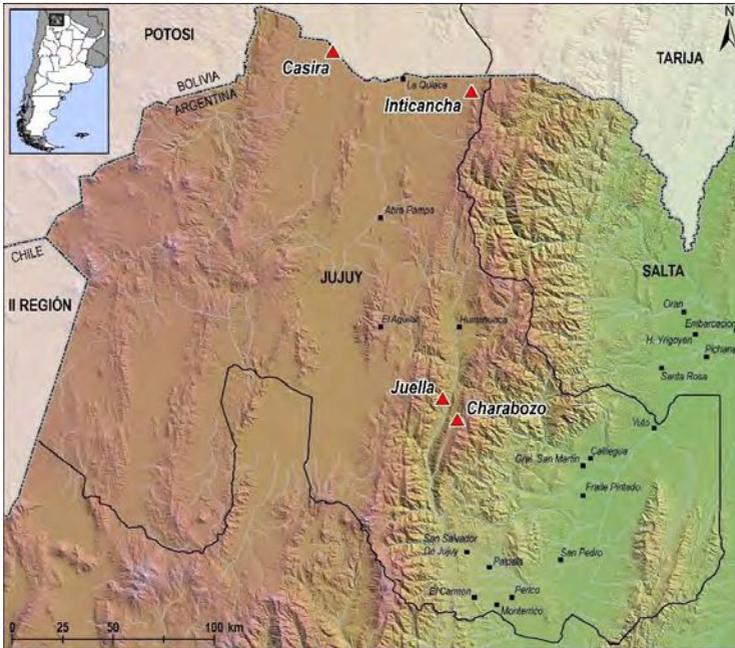


Figura 35: Ubicación de los poblados en los que se realizaron los registros etnoarqueológicos.

Metodología

Según Lemonnier (1992) la tecnología abarca todos los aspectos del proceso de acción sobre la materia y asimismo la concibe como una producción sociocultural. Es decir que la tecnología de fabricación cerámica es aquella que relaciona a grupos de artesanos, saberes tradicionales, materias primas, combustión, productos terminados, usuarios, entre otros.

La producción cerámica se enmarca dentro de las tradiciones tecnológicas, siendo estas últimas producto de *habitus* compartidos por las artesanas. Los *habitus* son un sistema de disposiciones estructu-

radas y estructurantes, duraderas y transferibles, constituidos en la práctica, y orientado para funciones prácticas (Bourdieu, 1993). Si consideramos a las alfareras entonces sus *habitus* serían compartidos y no individuales, tratándose de un sistema subjetivo de estructuras interiorizadas (Bourdieu, 1997: 91). A su vez, las tradiciones tecnológicas están conformadas por elecciones técnicas, por la “cadena operativa” (Lemonnier, 1986) y por el “saber cómo” (Lemonnier, 1992). Desde esta perspectiva focalizada en la Antropología de la Tecnología o Teoría Social de la Tecnología, la cadena operativa (*chaîne opératoire*) permite reconstruir las elecciones tecnológicas como resultado de los *habitus* de los grupos de artesanas, y que son parte de las tradiciones tecnológicas cerámicas. Entre los pasos indispensables de la cadena operativa están la obtención de materias primas, su preparación, el modelado de la pieza cerámica, su secado y su cocción, además del tratamiento de superficie, su decoración, entre otras (Rye, 1981).

Debido a que la información obtenida sobre estos componentes ha resultado de las entrevistas con alfareras realizadas hace casi cuatro décadas, hemos tomado en cuenta los trabajos de Guber (2001) quien refiere a que “el sentido de la vida social se expresa particularmente a través de discursos que emergen constantemente en la vida diaria, de manera informal por comentarios, anécdotas, términos de trato y conversaciones” (Guber, 2001: 75).

La entrevista es una estrategia para hacer que la gente hable sobre lo que sabe, piensa y cree, una situación en la cual una persona (el investigador-entrevistador) obtiene información sobre algo interrogando a otra persona (entrevistado-informante). Esta información suele referirse a la biografía, al sentido de los hechos, a sentimientos, opiniones y emociones, a las normas o estándares de acción, y a los valores o conductas ideales (Guber, 2001: 75).

La entrevista antropológica o etnográfica o entrevista informal es una relación social a través de la cual se obtienen enunciados y verbalizaciones en una instancia de observación directa y de participa-

ción (Guber, 2001: 75). Este tipo de entrevista cabe plenamente en el marco interpretativo de la observación participante, pues su valor no reside en su carácter referencial. La entrevista es una situación cara a cara donde se encuentran distintas reflexividades, pero también, donde se produce una nueva reflexividad.

A partir de ello, se realizaron entrevistas de carácter no estructurado y abierto como técnica de recolección de información, con la finalidad de relevar la cadena operativa de cada artesana de estos poblados. Ellas estuvieron orientadas a responder preguntas sobre la producción cerámica, haciendo hincapié en la cadena operativa, tomando los antecedentes de trabajos previos en la zona, y los contextos socioeconómicos donde se desarrollaban, y por dónde circulaban los objetos (dentro y fuera de los poblados). En Casira, las entrevistas fueron realizadas a Josefina Aramayo y Severina Cruz. En Inti-cancha se efectuó el registro completo de las tareas de manufactura de piezas cerámicas realizadas por la Facundina Martínez, mientras que en Charabozo el registro completo fue realizado con Julia Pérez. En el caso de Juella, se llevó a cabo el registro del proceso de elaboración cerámica de Teófila Romero, quien hacía más de dos años que no elaboraba piezas cerámicas. Este último caso refuerza la importancia de este tipo de registros, dada la paulatina desaparición de las técnicas tradicionales de elaboración cerámica en Jujuy.

El valor social y ritual de la alfarería

Si bien la alfarería perdió espacio al estar prácticamente reemplazada por otros materiales, se mantuvo como una actividad menor en las localidades estudiadas al momento de su registro. La única excepción corresponde al caso de Casira, un pueblo alfarero en el cual la cerámica es una actividad importante. La cerámica elaborada en Casira sigue siendo muy valorada a nivel regional, produciéndose en gran cantidad para la venta e intercambio en distintos puntos de la

provincia. Según Campisi (2001) algunas de las *mankas* u ollas han desempeñado un rol central como unidad de medida y cambio o “cambalache”.

Tanto en Inti-cancha como en Charabozo y Juella, las piezas eran elaboradas para uso familiar, y en menor medida se producen para el intercambio y la venta. En todos los casos, se ponía en valor la preferencia de vasijas de cerámica para la preparación de platos tradicionales, señalando que “tienen mejor sabor”. Esta preferencia ha sido remarcada por muchas cocineras de la Quebrada de Humahuaca que buscan piezas cerámicas para sus cocinas, de acuerdo a lo que se ha registrado en trabajos recientes (Musaubach et al., 2019).

En este sentido, es muy relevante el caso de las vasijas chicheras, que aún en la actualidad son muy valoradas y heredadas por generaciones de mujeres. Son, además, piezas muy cuidadas para evitar roturas. A este respecto, resultan interesantes las observaciones realizadas en un contexto de elaboración de *chicha* (bebida alcohólica tradicional que se prepara en fechas especiales) en la Quebrada de Humahuaca (Cremonte et al., 2009). De acuerdo a lo expresado por las mujeres que elaboran la *chicha*, algunas vasijas tenían cerca de 50 años de antigüedad y las piezas utilizadas para la elaboración de *chicha* son reservadas exclusivamente para esta tarea, conservándose en lugares protegidos para evitar roturas. Una situación similar fue registrada por Menacho (2000) en la zona de Rinconada (Puna jujeña).

Las ollas de Casira han sido siempre muy valoradas y, ya en la década de 1980, se realizaba la venta directa de estas piezas en Salta y en San Salvador de Jujuy. Era también importante el intercambio de ollas en la *Manka Fiesta*. La *Manka Fiesta* o Fiesta de las Ollas puede definirse como una feria de intercambio en la cual diversos agentes de las distintas comunidades andinas (productores artesanales y agroganaderos) intercambian, trocan y/o compran y venden productos procedentes de una amplia región circumpuneña que incluye ambientes diversos y por ende recursos diferentes (López, 2014: 210). La *Manka Fiesta* se realiza el tercer domingo de octubre en la ciudad de

La Quiaca, pero hay otras ferias de intercambio más recientes como La Rinconada, iniciada en los años setenta, o las de Casira y Chagua, originadas en 1984 (Rodríguez, 2002).

En Inti-cancha, las vasijas producidas eran usadas exclusivamente para cocinar, siendo apreciadas por su calidad y durabilidad, aunque la escala de producción era mucho menor frente a la de Casira. Por ello, su venta es muy reducida, aunque se realiza a través de intermediarios en La Quiaca (una ciudad localizada en la frontera con Bolivia) y San Salvador de Jujuy. Se realizaba asimismo el intercambio de los alfares por diversos bienes en poblados de la zona y también en otros localizados en zonas fitogeográficas diferentes. Como señala Cremonte (1990), es posible que estas rutas de intercambio sean un resabio de rutas prehispánicas que unían las tierras altas con la quebrada y los valles orientales.

En los casos de la Quebrada de Humahuaca, especialmente en Charabozo, los productos de las escasas alfareras aún activas eran altamente valorados, si bien se trataba de una actividad doméstica complementaria poco relevante. Las alfareras de Charabozo y Juella vendían sus piezas en Tilcara, un pueblo cercano; y las intercambiaban en poblados en distintas ecorregiones, permitiendo así obtener recursos de ambientes diferentes.

Si bien la manufactura cerámica era una tarea mayoritariamente femenina, en Casira, Inti-cancha y Juella, los alfareros podían ser tanto hombres como mujeres. Sin embargo, los hombres estaban principalmente involucrados en la extracción y transporte de las arcillas, como era el caso en Charabozo. Por otro lado, la alfarera entrevistada en Inti-cancha señaló que, en general, la alfarería es una labor realizada por personas de bajos recursos, siendo peor vista cuando es realizada por hombres que por mujeres. En la mayoría de los casos se solía recurrir a esta actividad cuando no se disponía de un número importante de ganado o de buenas tierras para cultivo. Incluso, la alfarera de Inti-cancha señaló que, si ella pudiera cultivar maíz, no se

dedicaría a hacer ollas. Esta situación ha sido registrada en muchas áreas de los Andes y Mesoamérica (Arnold III, 1991; Arnold, 1993).

Coincidimos en que la actividad cerámica liga a los alfareros con sus recursos mediante una serie de prácticas rituales y sociales (Villanueva, 2014). Los casos registrados en la Puna y Quebrada jujeña no son una excepción, observándose siempre la *chaya* de los depósitos de arcilla con el fin de “pedir permiso a la *Pachamama*” para extraer la materia prima. Este ritual consiste en recitar una frase: “*Pachamama*, santa tierra, dame permiso para hacer mis ollas” acompañada de ofrendas de hojas de coca y alcohol. La *Pachamama* es la divinidad principal en esta región de los Andes sur-centrales, que representa al medio y a la naturaleza de manera global. Así, una de las categorías centrales del pensamiento andino es la categoría de Pacha, relacionada con los dominios de espacio y de tiempo, íntimamente ligados entre sí. La *Pachamama* es ubicada como centro (*taypi/chaupi*) que integra los espacios de arriba/afuera (o *alax/hanan* pacha) y el espacio de abajo/dentro (o *manqha/uku* pacha). La *Pachamama*, en tanto alteridad interpelante, siempre está presente entre los actos que celebran el calendario ritual y productivo. Dentro del calendario ritual, agosto es el mes más vinculado a la *Pachamama*, ya que es cuando se “hospeda” (*qörpachay* en quechua y *qurpachaña* en aymara) o “se le da de comer” (*qaray*) a la tierra (Wilca, 2019).

Para relacionarse con sus espacios, los habitantes de los Andes utilizaron y aún hoy utilizan el ritual y el gesto (Bugallo, 2008). Dentro de estos gestos se encuentra la *chaya*, ceremonia ritual en el que se realizan ofrendas de distinta magnitud a la *Pachamama*. Las acciones de “pedir permiso” mediante esta ritualidad pueden asegurar el éxito de la tarea para la alfarera, además de su salud.

En Juella, la señora Romero señaló que, si las ollas terminadas se fracturan, si durante el modelado no se levantan las paredes de la vasija o si la alfarera se lastima las manos, es debido al descontento de *Pachamama* por no haber realizado el ritual de “pedido de permiso” apropiadamente. Esta práctica se repite en los cuatro lugares en

los que se hizo el registro, aunque las alfareras manifestaron algunas particularidades en cada lugar.

Por ejemplo, tanto en Casira como en Inti-cancha, no se aceptaba que personas foráneas estuvieran presentes en la quema de las piezas ya que fracasaría la cocción, generándose así piezas ennegrecidas. En Casira, se *chayaban* los materiales en agosto, y sólo después del día diez de ese mes se podría comenzar a producir ollas. Además, había quienes *chayaban* antes de realizar la quema de las piezas, aunque esta práctica no era tan común. En Inti-cancha, se masticaban hojas de coca mientras se levantaban las paredes de las ollas para obtener buenos resultados.

De pirka y arcillas: modos de obtención de las materias primas

El primer paso para la elaboración de las vasijas es la obtención de las materias primas, arcillas, o barros como son denominados localmente; que se mezclan con *pirka* o *puca*, el material no plástico [Fig. 36]. Diversos investigadores como Rice (1987), García Roselló y Cavos Trias (2013) y López (2014) entre otros, señalan que las estrategias de elección de las materias primas dependerán del uso que se quiera dar a la pieza; considerando la posibilidad de estar expuesta al shock térmico o a fuerzas mecánicas diversas, dentro del marco de la tradición tecnológica del alfarero, para su comercialización y venta. A continuación, se detallan las materias primas utilizadas en los casos registrados y los modos de obtenerlas.



Figura 36: Recolección de materias primas y preparación de las pastas (fotos de las autoras).

De acuerdo a lo manifestado por las alfareras entrevistadas en Casira, se usa una arcilla castaña plástica para hacer las piezas, aunque en el pasado se utilizaban de cinco a seis “barros” para las piezas utilitarias. La arcilla utilizada en el momento de nuestro registro era mezclada con *pirka* o *puca*, un antiplástico conformado por una arcilla blanca menos plástica que corresponde a esquistos micáceos, conformado por sedimentitas alteradas de la Formación Acoyte.

Este antiplástico también ha sido registrado en fragmentos de piezas arqueológicas de varios tipos Yavi-Chicha. El estilo cerámico arqueológico Yavi-Chicha fue definido inicialmente por Krapovickas (1977), quien señaló la presencia de botellas con asas asimétricas, baldes, pequeños cántaros con cuerpo bajo y cuello cilíndrico inflexo, además de escudillas. Las vasijas presentan engobe morado, rojo o ante pulido y sus diseños son muy tenues. La pasta de esta alfarería posee un color rosado anaranjado o ante claro y en la mayoría de los casos contiene inclusiones blancas. La distribución temporal y espacial del mencionado estilo es amplia. Ubicándose cronológicamente entre el 500 d.C. y el momento del contacto hispano, su principal área de dispersión en la provincia de Jujuy abarca el norte de la Puna jujeña y la cuenca del río Grande de San Juan (Avila, 2008). Una caracte-

rística relevante de este estilo es la presencia de inclusiones no plásticas blancas identificadas como oriundas de la Formación Acoyte de amplia distribución regional, presentes naturalmente en sedimentos arcillosos localizados en las barrancas del río Sansana en Yavi (Cremonte, 2014 a y b).

Numerosas piezas elaboradas en Casira presentaban las inclusiones blancas como las registradas en tipos cerámicos de las piezas arqueológicas Yavi-Chicha. De acuerdo a las alfareras entrevistadas, las inclusiones blancas estaban ya en la arcilla, lo que resulta coincidente con el grado de redondez observado en las pastas arqueológicas, pero probablemente también procedan del sedimento ubicado por encima de la arcilla marrón evidente en el perfil realizado en un barrero de Casira. Los pigmentos se realizaban a partir de unas “piedritas” para pintar blancas y rojas.

Los bancos de arcilla más cercanos se encontraban a unos 20 minutos del pueblo de Casira. Se trataba de depósitos expuestos que presentaban un estrato de 1,3 m de sedimento blanco, seguido por una capa de arcilla marrón plástica de 1,35 m. Para sacar la arcilla se excavaba directamente en la barranca dejando numerosas oquedades, o “pozos” como los llamaba la gente, de aproximadamente 1,40 x 1,30 x 0,70 m de profundidad. Se realizaba una primera molienda del material en la cantera antes de ser trasladadas al pueblo. En el momento del registro se extraían entre 10 y 20 cargas de materias primas de 50 kg aproximadamente cada una, que eran traídas al pueblo por peones.

En Inti-cancha, la arcilla utilizada era extraída de la cima de un cerro bajo a una hora y cuarto de distancia desde la casa de Facundina Martínez, hacia el norte. En ese lugar se observaba un pozo oval de 1,30 x 1,05 m; la arcilla, de color castaño-rojizo, apareció a los 0,40 metros de profundidad. La calidad de la arcilla se medía según la cantidad de impurezas que contuviera (piedritas). El antiplástico o *pirka* utilizado era, al igual que en Casira, esquistó micáceo, extraído de un afloramiento cercano a la vivienda (ubicado a menos de

1 km de distancia). Los pigmentos utilizados para pintar las piezas correspondían a esquistos grises y morados para el blanco y el rojo, respectivamente, localizados a 2 km de la casa de la alfarera. Como el depósito la arcilla se encontraba enterrado, fue necesario cavar con un pico para extraerla. Se extraían del barrero unos 10 kg de arcilla, trasladados en burro hasta la casa de la alfarera. Esta tarea era realizada por los hombres, mientras que las mujeres se encargaban de la obtención de la *pirka*.

En el caso de Charabozo, el depósito de arcilla estaba localizado a 10 km de la casa de la alfarera y a más de 4000 msnm, la misma aparecía en forma de “manchones” de 5 m de diámetro y 0,30 m de profundidad. Se extraían dos tipos de antiplásticos, llamados *pirka* roja y *pirka* plateada. Los depósitos de la primera estaban localizados a 1 km de distancia, mientras que los de la segunda se encontraba a 3 km de distancia. El antiplástico correspondía, en ambos casos, a rocas metamórficas de bajo grado de la Formación Puncoviscana. La alfarera probaba la *pirka* mordiéndola y explicaba que, si su textura era blanda y pegajosa, era útil para la tarea. La extracción de la materia prima era una tarea masculina, y la cantera era excavada con un cuerno de cabra. En general, se extraían 10 kg de material que era trasladado a caballo hasta la casa de la alfarera.

La alfarera de Juella extraía la arcilla, la *pirka* y los pigmentos una vez al año de una cantera ubicada 10 km al norte de Juella, en unos cerros de difícil acceso. La cantera era excavada con un pico para extraer el material enterrado, recuperando aproximadamente 20 kg de arcilla y una cantidad equivalente de *pirka*, que luego era trasladada en burro.

Con excepción de Casira donde se desarrolla una producción permanente y elevada de alfarería, en los otros casos la extracción de las materias primas era esporádica y estaba determinada por la demanda para uso doméstico y para intercambios esporádicos a corta y larga distancia. En general, la extracción de las materias primas era una tarea masculina, especialmente en el caso de la arcilla.

Los casos analizados se encuentran dentro de la propuesta de Arnold (1985), Rice (1987), García Roselló y Cavos Trias (2013) quienes señalan que es importante que las materias primas se encuentren en un radio cercano a la vivienda del alfarero, para que el gasto de energía necesario para su obtención no exceda la retribución obtenida por el producto final. En los casos analizados, la mayor distancia recorrida es de 10 km de distancia, siendo mucho más próximos en algunas ocasiones, como en Casira o Inti-Cancha. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que los lugares de extracción no siempre se correlacionan con la mejor calidad de las arcillas sino por ser lugares ancestrales que pueden estar vinculados a comportamientos no estrictamente tecnológicos. Estos taskspaces forman parte de los paisajes sociales, reforzando las conexiones simbólicas entre los miembros de una comunidad e incorporando elementos intangibles y valores identitarios que se relacionan con las propiedades físicas de las materias primas (Sillar 1997; Ingold 2011; Santacreu 2017).

Prácticas técnicas en la manufactura de las piezas

El proceso de elaboración de piezas cerámicas requiere una práctica técnica que es adquirida a través de un proceso de aprendizaje realizado en el seno del grupo social. (Arnold, 1985; Roux, 2014). En este sentido, la práctica técnica emana siempre de un modo de hacer y de concebir propia de cada grupo (Roux 2014: 19). En la actualidad, en la Quebrada de Humahuaca y en Casira, piezas pequeñas destinadas principalmente a una venta masiva para turistas son realizadas con moldes [Fig. 37], aunque permanece la elaboración de piezas utilitarias a partir de técnicas tradicionales. En los casos registrados, la elaboración de las piezas incluía las técnicas de rollos y el modelado, y en ningún caso se observó el uso de moldes.



Figura 37: Utilización de moldes para la elaboración de piezas para el mercado turístico en la Quebrada de Humahuaca (fotos de las autoras).

Instrumentos utilizados en la manufactura tradicional

Respecto a las herramientas empleadas [Fig. 38], en Casira se utilizaban distintos elementos para alisar las superficies, como paletas y cucharas de madera, guijarros (también son utilizadas como pulidores), suelas de zapato (para alisar el borde y darle forma) y trozos de madera cóncavos. Asimismo, se utilizan pinceles de lana y paja gruesa para pintar algunos diseños en las piezas. Al momento de su elaboración, la pieza era ubicada sobre una base de madera.

En Inti-cancha, las paletas y cucharas de madera también eran utilizados como alisadores. Se empleaban además hojas de cuchillo. Para su manufactura, las piezas eran ubicadas sobre una piedra plana, mientras que la base de madera era empleada para dejar secar las partes que se iban elaborando. La alfarera disponía de un recipiente con agua para usar mientras levantaba la vasija y de un cuero, donde se sentaba para realizar la tarea.



Figura 38: Instrumentos utilizados en la elaboración de piezas cerámicas por las alfareras de Casira (fotos de las autoras).

En Charabozo, el principal instrumento utilizado era una cuchara de madera como alisador, disponiendo también de una hoja de cuchillo para tareas diversas. Para la manufactura de las piezas, la alfarera disponía cuatro piedras planas, dos de ellas superpuestas para apoyar la pieza en elaboración y otras dos para dejar secar las partes de la vasija. La alfarera de Juella también utilizaba una piedra plana para apoyar la pieza, además de usar una cuchara de madera y un trozo de cuero como alisadores.

En general, en la Puna hemos observado una mayor variedad de instrumentos utilizados para la elaboración de las piezas, relacionados con las distintas formas de vasijas que se fabricaban, aunque en todos los casos, la madera era la materia prima seleccionada para las tareas de tratamiento y acabado de superficie.

En todos los casos registrados, la manufactura era realizada en el patio de la vivienda de la alfarera, siendo también el lugar en donde se dejaban secar las piezas, mientras que la cocción se realizaba en un espacio externo, próximo a la vivienda donde se encontraban los hornos.

Técnicas de manufactura

En relación a las técnicas de manufactura, en Casira, el proceso se iniciaba con el preparado de la arcilla, que se dejaba reposar por lo menos 12 horas, aunque las alfareras entrevistadas recomendaron dejar reposar la arcilla dos o tres días ya que esto genera mejores resultados, las piezas suelen ser más fuertes y duraderas. La maduración de la arcilla durante tiempos prolongados permite un crecimiento bacteriano que mejora la plasticidad del material Rye (1981). Las alfareras asimismo comentaron que, en el pasado, se mezclaban entre 5 o 6 “barros” correspondientes a distintos tipos de arcillas y antiplásticos, que se dejaban madurar durante 15 días (al momento del registro realizado se mezclaban sólo dos o tres “barros”). Una vez preparada la arcilla, se procedía a su amasado durante unas dos o tres horas y se la cubría con una lona hasta el momento de su uso.

Como fue mencionado anteriormente, en Casira se empleaba una técnica mixta que incluye rollos y modelado. La base de la pieza es elaborada a partir de una bola ahuecada que se deja secar. Se hacían rollos gruesos -localmente denominados *yapos* o *sorochos*- que podían ser aplanados con paletas de madera para generar tiras (esta técnica era utilizada también en Inti-cancha) o que, sin aplanar, se iban apretando con los dedos de manera vertical al aplicarlos a la pieza. Antes de adherir un nuevo rollo, se pellizcaba el borde para que todo el contorno de la pieza quedara a la misma altura y se dejaba secar la pieza. En general, las partes de la pieza se dejaban secar de un día para el otro. Particularmente en el caso del asa, se elaboraba un rollo delgado y con agua se adhería de manera horizontal desde un extremo, agregándole refuerzos internos. El alisado de la superficie se realizaba agregando arcilla diluida y espesa en la superficie externa para ocultar la unión entre los rollos; y se alisaba a mano.

En Inti-cancha, el antiplástico (*pirka*) se dejaba en remojo toda la noche en la acequia para que el esquisto se ablandara y su molienda con una *pecana* fuera más fácil, hasta obtener un polvo. En una olla

negra se ubicaban los terrones de arcilla y se cubrían con agua unas 2 horas. Al ablandarse, se “limpiaba la arcilla” extrayendo en gran medida las impurezas contenidas naturalmente. La arcilla se amasaba durante 20 minutos aproximadamente, agregando agua de a poco (1:3) y la *pirka* molida en una proporción de 1:1. El cuerpo de arcilla se lograba amasando unos 30 minutos y se la podía usar directamente para modelar las vasijas o se la podía dejar descansar un día. El pigmento era molido en seco y posteriormente se le agregaba agua hasta formar una pasta espesa.

En Inti-cancha se combinaban las técnicas de rollos con el modelado. La primera era utilizada para levantar el cuerpo y el cuello de la pieza, y la segunda para realizar la base. A partir de una bola de arcilla, se ahuecaba la base y se la dejaba secar, posteriormente se iban agregando los rollos hasta conformar el borde de la vasija. Una olla pequeña era realizada en cuatro etapas (base, cuerpo inferior, cuerpo superior, cuello y borde). Como se mencionó anteriormente, se utilizaba una paleta de madera para hacer tiras planas. Para alisar la pieza se utilizaba una tela mojada con arcilla, con el fin de impermeabilizarla parcialmente y regularizar la superficie. La hoja de cuchillo era utilizada para dar mayor uniformidad al espesor de las paredes, raspando las superficies. Una vez terminada la pieza, se la dejaba secar entre 3 horas y varios días, dependiendo de su tamaño. Para decorarla, se pintaban los motivos con un pincel improvisado, realizado con un palito y vellón de oveja.

En Charabozo, el lavado de la arcilla implicaba colocarla en un recipiente lleno de agua y luego se extraían las inclusiones que quedaban en suspensión. Respecto del antiplástico, era remojado y posteriormente molido en *pecana* hasta obtener un polvo que posteriormente era mezclado con una menor proporción de tiesto molido a partir de un fragmento de olla ya descartado. Para amasar la pasta, se colocaba la arcilla sobre un cuero de oveja y se le incorporaba el polvo de *pirka* y tiesto molido en una proporción de 1:1 de arcilla y *pirka* y de 1:3 de arcilla y tiesto molido. El tiesto molido se integraba total-

mente a la arcilla, sin poder ser identificado a simple vista. La arcilla ya amasada se dejaba madurar por tres días antes de ser utilizada.

Al igual que en otros casos, se combinaban las técnicas de rollos y de ahuecamiento de la base. La base era modelada a partir de una bola ahuecada de arcilla, a la cual se le adherían los rollos para realizar el cuerpo y el cuello. A los rollos se les realizaba una incisión para mejorar la unión entre ellos. Cada parte se dejaba secar antes de agregar los nuevos rollos, se contaron cinco etapas de elaboración para una olla pequeña. Para regularizar la superficie se utilizaba una tela mojada con arcilla y las paredes eran raspadas con una hoja de cuchillo para uniformizar su espesor. Una vez terminada, la pieza se dejaba secar al sol por dos horas [Fig. 39].



Figura 39: Levantado de piezas en Juella (fotos de las autoras).

En el caso de Juella, la materia prima era molida en una *pecana*; los fragmentos de roca de la arcilla se iban limpiando mientras era molida y la *pirka* era tamizada para removerle impurezas. La arcilla era preparada mediante el agregado de agua y se la dejaba madurar por tres días, después de los cuales se agregaba el antiplástico en una proporción de 1:1. Una vez incorporada la *pirka*, se procedía al amasado de la cantidad necesaria para las piezas pequeñas que fueron elaboradas.

Nuevamente encontramos en Juella una combinación de técnicas para la manufactura de las piezas. La base era producida a partir del ahuecado de una bola de arcilla, pellizcada y modelada con las manos para darle forma de cuenco. El cuerpo y el cuello eran elaborados a

partir de rollos o *yapitas* que eran adheridos con presiones verticales. Sobre la piedra plana que se utilizaba como superficie de trabajo se espolvoreaba *pirka* seca para que no se adhiriera la pieza y fuera posible girarla con facilidad. Una pieza, generalmente, era elaborada en cuatro etapas, dejando secar cada parte unos 30 minutos aproximadamente. La superficie externa era alisada con la mano humedecida, mientras que el interior se trabajaba con una cuchara de madera humedecida, que además permitía dar forma globular al cuerpo. Se utilizaba un trozo de cuero para emparejar y terminar el borde, mientras que la hoja de cuchillo era utilizada para emparejar el espesor de la pared. El asa vertical era realizada a partir de un rollo de 10 x 2 cm adherido al labio, donde se realizaba una muesca para asegurarla y se adhería a la zona de inserción del cuello y el cuerpo. La pieza terminada era dejada secar al sol durante dos horas [Fig. 40].

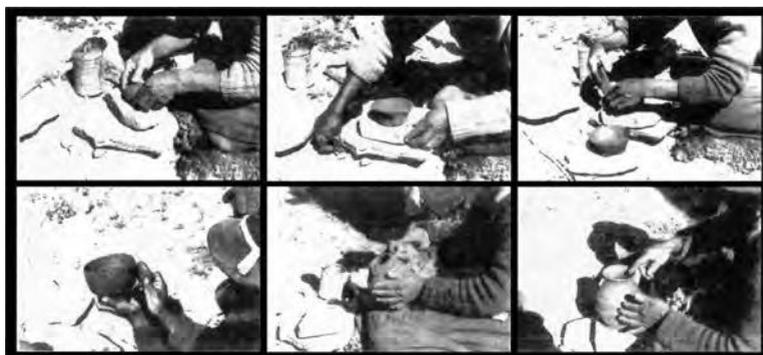


Figura 40: Levantado de piezas en Charabozo (fotos de las autoras).

Cocción y uso de las piezas

En todos los casos, durante el día, la alfarera trabajaba en los distintos pasos de la manufactura de las piezas cerámicas. Al anochecer se iniciaba la quema de las piezas, limpiando el horno, buscando el guano (de oveja, llama o burro según sea el lugar) y acomodando las piezas.

La cocción se realizaba durante la noche, con una duración de tres a cuatro horas. Las piezas se recuperaban a la mañana siguiente, cuando ya estaban frías. En los casos de Inti-cancha y Charabozo fue posible medir la temperatura de cocción con una termocupla, revelando que el pico de temperatura se alcanzó alrededor de las dos horas de iniciada la cocción (679°C en Inti-cancha y 876°C en Charabozo).

Respecto a las estructuras donde se realizaba la quema, en Casira los hornos eran grandes estructuras rectangulares de adobe en las que se podían “cargar” unas 100 piezas que eran cubiertas con guano y tiestos grandes de ollas rotas. En Inti-cancha, en cambio, los hornos correspondían a hoyos circulares de 0,50 m de profundidad localizados al aire libre. Estos eran similares a los registrados en Charabozo, donde los hoyos circulares eran usados como basureros cuando no estaban prendidos y se limpiaban previamente a la quema de las vasijas. En Juella, la cocción era realizada en la parte externa de la vivienda, en un pequeño albardón de tierra de 0,60 m de altura que funcionaba como protección contra el viento [Fig. 41].



Figura 41: Horneado de piezas en Charabozo (fotos de las autoras).

En la Puna, la producción de alfarería se realizaba durante todo el año, exceptuando la temporada de lluvias ocurrida entre octubre y abril ya que al mojarse el guano y los adobes del horno la quema se veía dificultada. La magnitud de la producción variaba, en Casira

se elaboraban unas 250 ollas por mes, mientras que en Inti-cancha la producción alcanzaba entre 5 y 6 ollas chicas o 4 grandes en un día de trabajo. Es decir, un promedio de 20 ollas por mes. En la Quebrada de Humahuaca, la manufactura de ollas no se superponía con las tareas agrícolas que tenían lugar entre abril-mayo y septiembre-octubre; dado que era la actividad económica principal.

El tratamiento post-cocción de las piezas es conocido como *arir* y se refiere al verter alguna sustancia que penetre en sus poros para favorecer tanto la impermeabilización interna como el sabor de los alimentos que se cocinarán. En el caso de Casira, no se dieron mayores detalles sobre la ejecución este tratamiento. En Inti-cancha se señaló que las piezas eran colmadas con agua caliente, mientras que en Charabozo se hervía frangollo y se frotaban con grasa. En Juella, las piezas se llenaban con una sopa espesa hasta el borde y luego se las dejaba hervir por 15 minutos, señalando además que, si los cántaros estaban bien hechos, no sería necesario ningún tratamiento post-cocción.

Respecto a las formas de las piezas elaboradas y su funcionalidad [Fig. 42], en Casira tradicionalmente se fabricaban dos clases de *yuros* (especie de cántaro pequeño) para la cocción de *mote* (preparación que incluye el pelado de los granos con ceniza y el posterior hervido por tiempo prolongado) de maíz o de habas. Las ollas eran utilizadas para preparaciones de tipo guiso, por ejemplo, de maíz pelado o de trigo, mientras que algunos recipientes chatos se utilizaban para el ají o *yajwa* (salsa picante tradicional utilizada para acompañar otras preparaciones). Los cántaros se utilizaban para el almacenamiento de agua. Se producían además grandes *virkes* para la elaboración de *chicha*. Tanto en Inti-cancha como en Charabozo se elaboraban ollas de distintos tamaños, empleadas para cocinar frangollo, mote o loco, mientras que jarras o cántaros eran utilizados para el agua, la leche o para ser usados en el proceso de fabricación de *chicha*. También se producían *virkes* para hacer *chicha*. En Juella, las ollas de mayor tamaño (aparte de los *virkes* para *chicha*) eran utilizadas para conservar

agua, mientras que las de tamaños más pequeños eran para cocinar. Se reutilizaban tuestos de vasijas rotas para tostar maíz y para preparar la *llijta* empleada en el consumo de hojas de coca.

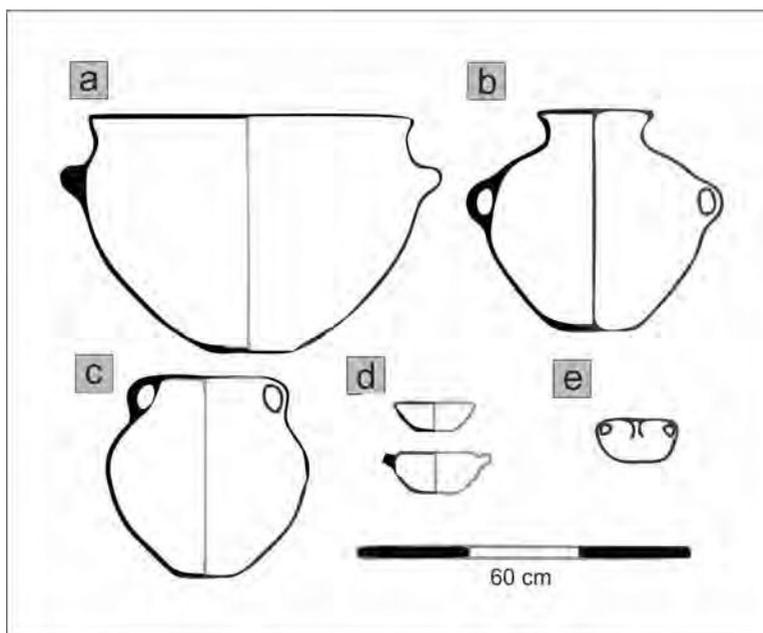


Figura 42: Formas de vasijas actuales producidas en la Puna y Quebrada de Humahuaca. a. Virke. b. Cántaros. c. Ollas grandes. d. Platos y cazuelas. e. Olla pequeña con cuatro asas.

Circulación de las piezas

En la actualidad, la producción cerámica local que no está dirigida al mercado turístico es elaborada por cada vez menos alfareros. La fabricación se limita a algunos recipientes de uso doméstico, para la preparación de alimentos. La variabilidad formal y tecnológica es restringida, sin embargo perduran los comportamientos de fabricación y usos ancestrales; e incluso aún sigue siendo un producto de

intercambio. La alfarería tradicional, a pesar de su reducida escala de producción, es una fuente de recursos complementarios de las actividades agrícolas y pastoriles. De este modo, a través de la manufactura cerámica sobrevive una tradición y se complementa a los ingresos de una economía de subsistencia (Cremonte, 1995: 10-13).

En este contexto, Casira ofrece un ejemplo único de producción alfarera a gran escala para diversos consumos. Si bien una importante parte de la producción puede encontrarse en mercados turísticos de grandes ciudades, como las macetas o adornos, las piezas utilitarias son aún buscadas para sus usos culinarios. Normalmente se intercambian en circuitos no turísticos y son rastreadas por los cocineros y las cocineras que se dedican a la cocina tradicional de la zona.

Discusión

A mediados de los '80, en la zona de la Quebrada y la Puna, la presencia de alfareras era ya muy escasa, localizándose sólo una ollera en los casos registrados en la Quebrada de Humahuaca. En Casira, la importante comercialización de las piezas generaba entonces que esta actividad se realizara por un número mayor de personas. Es por ello que consideramos que el registro etnoarqueológico de estas comunidades, orientado a obtener datos de la producción cerámica, es de gran importancia y valor histórico documental a la hora de conservar los saberes tradicionales en la fabricación de piezas cerámicas. Consideramos que estos registros permiten comparar con investigaciones más actuales los cambios y continuidades de estas prácticas en la zona estudiada.

No desconocemos la dificultad que supone plantear analogías entre la cerámica etnográfica y la arqueológica, ni es nuestro interés proponer analogías directas a partir de los registros realizados. Nuestras contribuciones en estas páginas, en función de los objetivos propuestos para este trabajo, nos han permitido establecer modos de

hacer particulares entre las ecorregiones consideradas (Tabla 1). Una principal diferencia entre las ecorregiones examinadas es la presencia de tiesto molido, muy fino, en las piezas de Charabozo; que no fue registrado en otros casos y resulta muy difícil de constatar en pastas arqueológicas. Por otra parte, en Juella, es a partir del alisado interno de la pieza que se le da la forma final globular. En las piezas de la Puna se utilizan cintas para el alzado de las paredes, es decir rollos que son aplanados mediante una paleta antes de ser adheridos a la pared.

Los estudios etnoarqueológicos que realizamos sobre la producción cerámica también son de interés arqueológico, amplían nuestros conocimientos sobre la cerámica en general y, al mismo tiempo, son fuentes de analogías para contrastar interpretaciones arqueológicas. En este sentido, resultan de interés los trabajos realizados por Cremonte (2014 a y b) a nivel de las pastas cerámicas, quien constata que las pastas de piezas Yavi-Chicha presentan técnicas de manufactura similares a las observadas en Casira e Inti-cancha, indicando el uso de materias primas locales para su elaboración y una continuidad en el uso y apropiación del espacio por parte de las poblaciones locales. En el caso de la Quebrada de Humahuaca (Cremonte, 2006; Larcher y Cremonte, 2015) también se han establecido cruces entre las pastas tradicionales, recuperadas en el registro arqueológico, con aquellas elaboradas en Charabozo y Juella, especialmente en el uso de antiplástico de la Formación Puncoviscana.

Respecto de las prácticas técnicas de manufactura de las vasijas, al comparar los registros etnoarqueológicos realizados con los estudios de material arqueológico (Scaro y Calomino, 2019), se ha constatado el uso del modelado de la base que se deja secar y a la que posteriormente se le adhieren rollos para el levantamiento del cuerpo y cuello de la pieza. El alisado a la mano y con pulidores de piedra también pudo ser registrado al revisar materiales arqueológicos. Sin embargo, a partir de los estudios sobre cerámica arqueológica realizados, fue posible constatar otras prácticas técnicas que no estaban presentes en los registros actuales, como el uso de rollos para la elaboración de la

base, el modelado como única técnica utilizada y la posible presencia de paletado para dar forma final a piezas globulares. La presencia de estas técnicas en el registro arqueológico nos habla de la pérdida de una diversidad de modos de hacer vinculadas a la alfarería en los grupos quebradeños y de la Puna, la cual se ve acentuada en los últimos años.

Tabla 1: Comparación de las Técnicas de Manufactura entre Casira, Inti-cancha, Charabozo y Juella

Prácticas Técnicas	Casira	Inti-cancha	Charabozo	Juella
Amasado	De 2 a 3 horas	Durante 20 minutos. Se coloca la arcilla húmeda sobre el antiplástico y se agrega agua de a poco.	Sobre cuero de oveja. Proporciones: 1:1 y 1:3 agua-pirka-arcilla	Por 30 minutos. Se amasa la cantidad necesaria.
Elaboración de la Base	Modelado a partir de una bola ahuecada.	Modelado a partir de una bola ahuecada.	Modelado a partir de una bola ahuecada.	Modelado a partir de una bola ahuecada, pellizcando y modelado con las manos para darle forma de cuenco.
Elaboración del Cuerpo y Cuello	Uso de Rollos gruesos. Aplicación de fuerza vertical para adherirlos. Secado antes de la aplicación de un nuevo rollo.	Uso de Rollos adheridos al borde externo para el cuerpo y al interno para el cuello.	Uso de Rollos. Se realiza una ranura longitudinal al rollo a ser agregado.	Uso de Rollos. Aplicación de fuerza vertical para adherirlos.

Elaboración del Asa	Uso de un rollo delgado adherido de manera horizontal.			Uso de un rollo adherido de manera vertical.
Alisado	Con la mano. Agregado de arcilla en la parte externa de la pieza para que no se note la unión entre rollos.	Uso de una tela mojada con arcilla para impermeabilizar parcialmente la pieza y regularizar la superficie. Uso del filo de un cuchillo para regularizar la superficie.	Uso de una tela mojada con arcilla para impermeabilizar parcialmente la pieza y regularizar la superficie. Uso del filo de un cuchillo para regularizar la superficie.	<u>Exterior:</u> Con la mano humedecida. <u>Interior:</u> Con cuchara de madera humedecida (también usada para dar forma globular). <u>Borde:</u> Emparejado con un trozo de cuero o plástico. Uso del filo de un cuchillo para regularizar la superficie.
Secado	Cada parte es dejada secar de un día para el otro.	Cada parte se deja secar antes de agregar rollos nuevos. Una vez terminada la pieza se deja secar de 3 hrs a varios días.	Cada parte se deja secar antes de agregar rollos nuevos. Una vez terminada la pieza se deja secar por 2 hrs.	Cada parte se deja secar por 30 minutos. La pieza terminada se deja al sol durante 2 hrs.
Cocción	Se realiza durante la noche.	Se realiza durante la noche.	Se realiza durante la noche.	Inicia al atardecer, cuando calma el viento.

Agradecimientos

A Josefina Aramayo y Severina Cruz de Casira, a Facundina Martines de Inti-cancha, Julia Pérez de Charabozo y Teófila Romero de Juella, muchas gracias por su tolerancia, por su hospitalidad y por compartir sus saberes ancestrales. A Julieta Pellizzari y a Diego Gobbo por el tratamiento de las imágenes.

Referencias bibliográficas

- Arnold, D. E. (1985). *Ceramics theory and cultural process*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Arnold, D. E. (1993). *Ecology and ceramic production in an Andean Community*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ávila, F. (2008). “Un universo de formas, colores y pinturas. Caracterización del estilo alfarero Yavi de la Puna nororiental de Jujuy”. *Intersecciones en Antropología*, 9, 197-212.
- Arnold III, P. J. (1991). *Domestic ceramic production and spatial organization: a Mexican case study in Ethnoarchaeology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bugallo, L. (2008). “Marcas del espacio andino de la Puna de Jujuy: un territorio señalado por rituales y producciones”. En Ellison, N. y Martínez Mauri, M. (coord.). *Paisaje, espacio y territorio. Reelaboraciones simbólicas y reconstrucciones identitarias en América Latina* (pp. 69-88). Quito: Abya-Yala.
- Bourdieu, P. (1993). *El Sentido Práctico*. Taurus, Madrid.
- Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas sobre la teoría de la acción*. Anagrama, Barcelona.
- Campisi, A. P. (2001). “...Argentinos, Bolivianos, todos somos lo mismo...” La comunidad cultural feriante y el problema de la frontera argentino-boliviana en las ferias de intercambios indígenas”. *Andes*, 12, 1-18.
- Cremonte M. B. (1989). “Teófila Romero. Ollera de Juella”. *Revista Comunicaciones Científicas*, 1(1), pp. 37-47.
- Cremonte, M. B. (1989-1990). “La alfarería tradicional actual. Reflexiones y posibles aplicaciones para la arqueología a través de dos casos de estudio”. *Runa*, XIX, 117-133.
- Cremonte, M. B. (1990). “Técnicas alfareras tradicionales en la Puna: Inti Cancha”. *Arqueología Contemporánea*, 2(2), 5-30.
- Cremonte, M. B. (1995). *Ollera de Charabozo. Un registro de producción cerámica en la Quebrada de Humahuaca*. Jujuy: CREA.

- Cremonte, M. B. (1996) "Ollera de Charabozo". *Kiwicha. Revista Cultural de la Quebrada y Puna*, 2(9), 13-17.
- Cremonte M. B. (2006). "El estudio de la cerámica en la reconstrucción de las historias locales. El sur de la Quebrada de Humahuaca (Jujuy, Argentina) durante los desarrollos regionales e incaico". *Chungara*, 38(2), 239-247.
- Cremonte, M. B. (2014a). "El estilo cerámico Yavi-Chicha en instalaciones inkaicas del noroeste argentino. Las pastas como posible marcador identitario". En Rivera Casanovas, C. (ed.). *Ocupación Inka y dinámicas regionales en los Andes* (pp. 224-245). La Paz: IFEA/Plural.
- Cremonte, M. B. (2014b). "Yavi-Chicha and the Inka expansion: a petrographic approach". *Antiquity* 88(342), 1261-1274.
- Cremonte, M. B., C. Otero y M. G. Gheggi (2009). "Reflexiones sobre el consumo de chicha en épocas prehispánicas a partir de un registro actual en Perchel (Dto. Tilcara, Jujuy)". *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, 34, 75-102.
- García Roselló, J. y M. Cavos Trias (2013). *Making Pots: el modelado de la cerámica a mano y su potencial interpretativo*. Oxford: BAR International.
- Guber, R. (2001). *La etnografía, método, campo y reflexividad*. Bogotá: Norma.
- Hodder, I. (1991). *Leyendo el pasado. Enfoques actuales de interpretación en arqueología*. Cambridge University Press.
- Ingold, T. (2011). *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*. London: Routledge.
- Krapovickas, P. (1977). "Arqueología de Cerro Colorado (Departamento Yavi, Provincia de Jujuy, República Argentina)". *Obras del centenario del Museo de La Plata*, II, 123-148.
- Larcher, N. y M. B. Cremonte (2015). "El aporte de la Geología en los estudios de producción cerámica. Petrografía de pastas y muestras de campo en relación con la tradición de manufactura alfarera de la Quebrada de Humahuaca". XII Jornadas Regionales de

- Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales. Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.
- Lemonnier, P. (1986). "The study of material culture today: Towards an anthropology of technical systems". *Journal of Anthropological Research*, 5, 147-186.
- Lemonnier, P. (1992). *Elements for an anthropology of technology*. Michigan: University of Michigan.
- López, M. (2014). "Casira y la Mankafiesta, Jujuy, Argentina. Observaciones actualísticas sobre la producción de piezas cerámicas para el intercambio e implicancias en la distribución de piezas arqueológicas en la Quebrada de Humahuaca". En VV.AA. (eds.). *Rebelión de los objetos: Enfoque cerámico* (pp. 201-222). La Paz: Musef.
- Menacho, K. (2000). *Trayectoria de vida de las vasijas cerámicas y modo de vida pastoril*. Tesis de Licenciatura Inédita. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Jujuy.
- Musaubach, M. G., A. Scaro y C. Heit (2019). "Estudio de las raíces prehispánicas del Patrimonio Gastronómico de la Quebrada de Humahuaca". II Segundas Jornadas Argentinas de Etnobiología y Sociedad. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Rice, P. M. (1987). *Pottery analysis: A sourcebook*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Rodríguez, J. C. (2002). *La alfarería de Casira. Las artesanías y el proceso de transformación en su integración a mercados urbanos*. Jujuy: EdiUnju.
- Roux, V. (2014). *Des céramiques et des hommes. Décoder les assemblages archeologiques*. Paris: Presses Universitaires de Paris Ouest.
- Rye, O. S. (1981). *Pottery technology: Principles and reconstruction*. Washington D. C.: Taraxacum.
- Santacreu, D. A. (2017). "Interpreting long-term use of raw materials in pottery production: A holistic perspective". *Journal of Archaeological Science: Reports*, 16, 505-512.

- Scaro, A. y E. A. Calomino (2019). “Tras las trazas de la tradición alfarera. Buscando los modos de hacer en la alfarería local tardía del sector centro-sur de la Quebrada de Humahuaca (Jujuy, Argentina)”. XIII Jornadas Regionales de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales. Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.
- Sillar, B. (1997). “Disputable pots and disreputable potters: individual and community choice in present-day pottery production and exchange in the Andes”. En Cumberpatch, C. y P. Blinkhorn (eds.). *Not so much a pot, more a way of life* (pp. 1–20). Oxford: Oxbow Books.
- Skibo, J. (2013). *Understanding pottery function*. New York: Springer.
- Vilca, M. (2019). “¿Qué es la Pacha y por qué le damos de comer a la tierra?” Jujuy Dice. Diario digital de la provincia de Jujuy. <http://www.jujuydice.com.ar/noticias/jujuy-3/que-es-la-pacha-y-porque-le-damos-de-comer-a-la-tierra-46351> . Revisado en junio de 2020.
- Villanueva, J. (2014). *Moldeando la vida. La colección de cerámica del Museo Nacional de Etnografía y Folclore, según la cadena de producción*. La Paz: MUSEF.



TRES CUESTIONES EN EL FOGÓN

ROXANA AMARILLA¹⁵

Casira es un poblado artesanal indígena asentado en una propiedad comunitaria de 1500 hectáreas que alberga, según el último censo, a 176 personas en 67 viviendas (Censo, 2010). Casira es considerada como el mayor centro de producción cerámica del noroeste argentino. La vida económica del poblado se entrama territorial, histórica y estacionalmente con la región. Una parte de este entramado se sostiene en un calendario de fiestas religiosas y de intercambios productivos (López, 2014), otra parte en la producción a escala y comercialización de contenedores y otros objetos cerámicos. La localidad se encuentra en un área rica en tierras, incluidas las arcillas denominadas *pirca* y *puca*. La secuencia de manufactura alfarera inicia al

¹⁵ Roxana Amarilla es comunicadora social especializada en gestión cultural y en patrimonio cultural inmaterial. Es Directora del Mercado de Artesanías Tradicionales e Innovadoras Argentinas (MATRIA) del Ministerio de Cultura de la Nación, Vicepresidenta de la Junta de Latinoamérica del World Crafts Council, miembro de la Academia Nacional del Folklore de Argentina y maestranda en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano de la Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales (IDAES) de la Universidad Nacional de San Martín.

extraer, moler y zarandear la *pirca*. La *puca* se extrae y se moja. Ambas materias primas se mezclan (Cabana, 2009), y luego se amasan (Pérez Pieroni, 2014). Las piezas se modelan con tres procedimientos diferentes: con el modelado manual (“levantar las piezas a pulso”), con torno patero y con moldes de yeso. El acabado de la superficie y su decoración puede ser a través del alisado y pulido, con un engobe liviano. Las piezas se cocían antiguamente en fogones a cielo abierto y los combustibles usados eran *tala* de los corrales, guano de llama y bosta de burro o vaca. En la actualidad también se cuecen en otro tipo de hornos y se usa el arbusto *tola* y la leña de eucalipto comprada (Corte, 2015).

El resplandor de la olla

A la producción alfarera de Casira se la caracteriza como utilitaria, aunque no es su única cualidad. La condición artesanal de la misma -es decir, el aspecto manual que se despliega en gran parte de la secuencia productiva del objeto y en la transformación de la materia prima- se completa con la belleza de las formas que intensifican esa “utilidad prosaica” (Escobar, 2018). Los objetos utilitarios tradicionales de Casira son ollas de dos y cuatro asas como los *virques* o birques, p’ñños, *yuros*, jarras y tinajas; para conservar, cocinar, fermentar o servir alimentos y bebidas (Pérez Pieroni, 2014; Corte, 2015). Se trata de una producción para el uso doméstico en la que se enfatiza “el lado estético de la funcionalidad” (Bredkamp, 2017, p.15). Este aspecto entramado en lo comunitario, el imaginario social del grupo y la aparente reiteración formal de las obras “termina por confundirse casi siempre” (Escobar, 2012, p. 29). Sin embargo, el lado estético de la funcionalidad es el que permite preguntar por qué una artesana trabaja formas o detalles de terminaciones innecesarios para la mera utilización del objeto (Escobar, 2012). Se trata de formas y detalles que, como recursos, se enlazan con la técnica y el procedimiento y

son transmitidos de generación en generación, en el seno de las familias. La belleza desplegada en ámbitos que tienen otras funciones en la vida de las comunidades indígenas habilita la reflexión sobre la dimensión artística porque, como nos sugiere Ticio Escobar, “en las culturas indígenas la belleza sirve como alegato de otras verdades” (2018). El arte indígena permite recordar los valores, la experiencia y los sueños de las comunidades (Escobar, 2012) y actúa como “soporte tangible de la realidad” (Escobar, 1986, p. 25).

Martina Cruz fue una prestigiosa maestra artesana de Casira que, por sus conocimientos sobre las técnicas y procedimientos tradicionales, ofició de informante - anonimizada- en algunos artículos académicos. La olla pequeña de dos asas que se aprecia en la imagen es obra de Martina [figura 43]. Fue hecha con la combinación de *pirca* y *puca*, levantada “a pulso” desde la base con pellizco y luego con la técnica de chorizo, fue quemada en el hoyo a cielo abierto con *tala* y guano. La hizo en octubre del 2015 durante el encuentro de ceramistas “Tantanakuy alfarero”. Martina falleció pocos meses después, en febrero del 2016. En la olla -fotografiada por Gisela Filc- se puede apreciar la intensidad provocada por el metalizado -logrado con la quema del guano entremedio de las piezas (Corte, 2015)- en contraste con el color de la tierra. La mancha se expande en la cara frontal de la olla y, a modo de espejo, refleja la luz. El contraste se intensifica con la tapa y las asas apenas ahumadas, opacas. La oposición entre resplandor y opacidad aportan fuerza a la presencia de esta olla de impecable simetría.



Figura 43: Olla de Martina Cruz, fotografía de Gisela Filc (2016).

La contemporaneidad del p'ño

La caracterización de una producción artesanal como *contemporánea* no está relacionada con la innovación de las técnicas. Tampoco lo está con la idea de que se pueda producir en un taller urbano, ni con la utilización de nuevas materialidades en su elaboración o con la posibilidad de que sea un objeto refuncionalizado para el estilo de vida de consumidores lejanos. Cito nuevamente a Escobar, quien define la contemporaneidad en la vigencia de las formas y no en el enrolamiento con la actualidad de la escena legitimadora. La contemporaneidad es una cualidad de interpelar al presente, ya sea des-

de la continuidad de las tradiciones o las innovaciones coherentes con el sentido del grupo que gesta esa tradición artesanal. En tanto las obras se sigan produciendo para el uso de las comunidades, este autor las considera como “activas” (Escobar, 2015). Si bien es la vida comunitaria indígena la que alienta esta vigencia, como en el caso de la olla de Martina Cruz, el artesano individual es quien interpreta ese mecanismo con innovaciones o elecciones - que pueden ser formales o procedimentales- en correspondencia con una “constante movilización del imaginario social” (Escobar, 2012, p. 27). “La artesana cuando crea, recuerda”, dice María Alba Bovisio (2014); y su trabajo artesanal “materializa la memoria”.

Flora Párraga es nacida y criada en Casira. De niña migró con sus padres a Cieneguillas, en tanto otra parte de la familia se quedó en Casira. Un año después ya se dedicaba por completo a la tarea artesanal. En la década de los noventa, Flora estudió corte y confección y trabajó como alfarera. Produjo piezas a diario junto a su madre, que luego vendían en las escalinatas de la Catedral de San Salvador de Jujuy. Hizo su carrera como artesana fuera de la comunidad de origen. Su historia de vida cuenta con numerosas participaciones y premios en ferias y fiestas, salones y concursos de artesanías de alcance regional y nacional. En el año 2016, se postuló en la instancia de selección nacional del V Reconocimiento a la Calidad del Producto Artesanal del Cono Sur del World Crafts Council. Flora presentó un conjunto de piezas formado por un p’uño -cántaro- para guardar la *chicha* en el proceso de fermentación, o para conservar el agua. Una jarra para servir la bebida y llevar a la mesa, y un jarrito para beber [figura 44]. Las tres piezas están hechas “a pulso” -pellizco, chorizo y estiramiento de paleta-. A diferencia de las tradicionales, la cocción fue realizada en horno eléctrico y cuenta con un esmerado trabajo de terminaciones en el exterior de las piezas y en todo el interior.

Estas son las piezas tradicionales de Casira, que de chica recuerdo que se usaban para la *chicha*. No faltaban en ninguna casa. Y en estos tiempos ya se ven poco. Pocas personas las siguen haciendo. Una de

ellas es mi prima Andrea, que no usa moldes y las sigue quemando en el fogón en el piso (Flora Párraga, comunicación personal, julio del 2020).

En el ejercicio creativo, es la memoria de la vida comunitaria indígena (Escobar, 2012) lo que inspira a Flora. El trabajo con la técnica artesanal aprendida de sus mayores la enrola como artesana tradicional. El trío de piezas, tanto como otros de sus trabajos, son coherentes con el sentido del grupo que gesta esa tradición artesanal. La innovación con el uso del horno eléctrico interpela el presente, habla de un contexto urbano. Habla intensamente de los que se fueron de Casira, de las migraciones de las familias indígenas que dejan sus comunidades de origen en busca de trabajo, educación y salud.



Figura 44: P'ño, jarra y jarrito de Flora Párraga, 2016, fotografía del Ministerio de Cultura de la Nación.

La sincronía de las llamas

La migración de las familias también sucede cuando se movilizan en búsqueda de mejores condiciones de venta de la producción. El testimonio de un alfarero en el documental “Alfareros de Casira”, entre imágenes de un paisaje de inenarrable encanto, describe estas condiciones en Casira:

Mientras que allá en la ciudad se vende a treinta o cuarenta pesos una sola pieza, acá un fardo de doce piezas lo vendes a treinta o cuarenta pesos. Un fardo de cantidad de mercadería no conviene. Entonces ahí yo me di cuenta ¿para qué vamos a trabajar en cantidad si no vamos a ganar nada? más conviene trabajar pequeñas cosas de buena calidad. Y si, se gana tranquilamente (Wayruro Comunicación Popular, 2010).

La intermediación y la demanda afectan el valor de la producción artesanal, la modificación de los procedimientos y el repertorio creativo. Además de las hermosas ollas de utilidad prosaica, el espectro de tipos de objetos producidos en la actualidad incluye candelabros, macetas, sahumadores, toritos, tortugas, otros objetos de adorno y piezas para ser usadas con fuego directo, similares a la batería de cocina de fundición de una conocida marca argentina.

En septiembre y octubre de 2015 el entonces Mercado de Artesanías Tradicionales de Argentina -MATRA- acompañó al encuentro “Tantanakuy Alfarero” en Casira. Un compañero de nuestro equipo, Diego Casavelos, participó del mismo y de esa visita recuerda:

Durante la recorrida, por lo menos en dos oportunidades, hablamos con gente que llegó al pueblo a comprar piezas. En la primera, un revendedor en busca de productos que tuviesen color dentro comentó que era lo que pedían los

turistas y que así los contenedores serían más vistosos. Entendí que se refería al uso de esmaltes y que de algún modo estas opiniones generan presión sobre la matriz de producción. En la segunda, unos turistas en busca de ollas confesaron que no encontraron ninguna a la venta y que volvían con las manos vacías. Continuamos con la recorrida y ya en uno de los talleres, consulté si entre las ollas y vasijas que llenaban el patio de la casa había alguna para comprar y la artesana me contestó que no, su producción estaba comprometida (comunicación personal, julio del 2020).

La participación de Diego en este encuentro tuvo como motivo registrar los artesanos y las artesanas locales y formalizar un contacto con la comunidad. Para esta tarea visitó algunos talleres junto a Nicolás Rendtorff. El registro que resultó de esa misión a la comunidad, a la par del Tantanakuy, se compone de datos de los alfareros y de la producción artesanal. Los nombres, los contactos - teléfono de la cabina en la mayoría de ellos y algunos celulares-, las ollas como producto principal y la materia prima arcilla *pirca* y arcilla *puca* que resultan en “arcilla grande de Casira”, son parte de la información de este material.

Con respecto a la técnica artesanal, todos los registrados reconocen que “levantan las piezas a pulso”. María Alba Bovisio propone una dimensión a partir de la cual se puede definir determinada producción plástica, ya sea gestual o constructiva, a través de la “impronta de la mano” (2001, p 59). Esta impronta de la mano en la que se reconocen las familias artesanas es, más allá de un hacer compartido, un posicionamiento ante un saber que es significativo y que es un valor en el poblado. Algunos de los artesanos reconocieron, también, trabajar con torno; otros con moldes y otros con las tres modalidades. Todos los artesanos manifestaron trabajar en sus hogares, con sus familias. Esto quedó inscrito bajo la correspondiente celda de “unidad

de producción” y se entrecruza con comentarios de Diego sobre la relación de parentesco que liga a los consultados. De esta manera, el registro deriva a una exploración de las familias. Las familias están formadas por los siguientes artesanos y artesanas:

Damian Cruz, también conocido como Crucito, su compañera Viviana, sus hijos Jaime, José y María y su madre, “muy mayor”, Lidia Párraga Cruz.

Liliana Canchi, su compañero Ruben Mamani, su suegra Victoria Flores y la abuela Triunfonia Mamani.

Juan Carlos Cruz Ramos, sus hermanos Ignacio, Benito y Sebastián y su madre Cecilia Ramos.

Julio Mamani Quispe y su hijo Julián Mamani Flores.

Las primas Flora, Aleja y Andrea Párraga.

Altagracio Erazo y Donata Vázquez.

Gladys Sanchez y su hija Inés Violeta Cruz.

La fallecida maestra artesana Martina Cruz y su madre, también “muy mayor”, Cecilia Mamani.

Catalina Ramos y su madre Celestina Mamani de noventa años.

También están registrados Virginia Cruz, Benito Cruz, Albana Rosalia Cruz, Juana Aramayo y Clemente Alfredo Quintin. Cabe aclarar que Agustín Alberto y Elías Vásquez no están registrados, aunque participaron del Tantanakuy y que Ireneo Cruz recientemente me apuntó que faltan nombres (Ireneo Cruz, julio del 2020). Sonia Cruz, Eusebia Canchi, Desiderio Canchi, Severo Mamani, Brígida Mamani y Hugo Rosales son algunos otros alfareros que viven y producen en Casira.

Todos los registrados manifiestan - al igual que con el levantamiento de las piezas a pulso- usar el horno tradicional, así como el guano de llama, la bosta de burro y vaca y, la tara del suelo de los corrales para el combustible. La diferenciación del hoyo de los otros hornos, la utilización de los mismos y la incorporación de algún nue-

vo combustible quedan desdibujadas. La declaración de los artesanos sobre su trabajo es en referencia al legado, al conocimiento heredado, aunque para la venta de fardos de ollas necesiten modificar parte de los procedimientos a fin de volver escalable la producción. Es Diego quien, finalmente y a modo de cierre de su tarea, lo explica: “Cuando se fue la tarde, iniciamos la quema en el fogón. En el horizonte se veían las chimeneas de los hornos de las casas que tiraban sus llamas azules al cielo. Todos estábamos quemando al mismo tiempo” (Comunicación personal, julio del 2020). Economía y cultura no son ámbitos que están escindidos en las comunidades indígenas, en las artesanías esto se evidencia con énfasis debido a la doble naturaleza -cultural y económica- de las mismas. Tomar nota de esta cuestión permite reconstruir un escenario de convivencia de modalidades de producción, modalidades que se adoptan en tensión permanente entre la demanda a satisfacer y la memoria artesanal activa en el trabajo del alfarero (Escobar, 2015). El testimonio de Damián Cruz, en otro documental, da cuenta de este escenario y de dicha tensión:

Un artesano sabe lo que hace. Un artesano por sí solo de mente se lo saca, se lo piensa y se lo trabaja. Eso es lo que realmente es un artesano productor. No intermediario, ni nada así. ¿Y cómo se hace de forma? se puede formar de cualquier cosa la artesanía. Y eso es un artesano (Cooperativa La Mula AV, 2014)

Los posicionamientos de Damián sobre el trabajo del alfarero, el dominio de las formas y las posibilidades creativas, tanto como los posicionamientos declarados por quienes participaron del registro, revelan que por las noches y en las llamas de los hornos de Casira arde con fuerza la memoria artesanal.

Referencias bibliográficas

- AMARILLA, R. (2020) Entrevistas a Flora Párraga, Diego Casavelos e Ireneo Cruz. *Comunicación personal*
- BREDEKAMP, H., (2017), “*Teoría del Acto Icónico*”, Madrid, Ed Akal, p. 14
- BOVISIO, M. A. (2001) “*Algo más sobre una vieja cuestión: “arte” ¿vs.? “artesanías”*”, Buenos Aires, Fundación para la Investigación del Arte Argentino.
- (2014) “*Artesanía , soporte material de la memoria*”, Encuentro federal de la palabra, Tecnópolis, Villa Martelli, ed Ministerio de Cultura de la Nación.
- CORTE, T. (2015) *Descripción de la tecnología cerámica de Casira y particularidades con el contexto*. Informe Tantanakuy Alfarero.
- CENSO, (2010) Población en viviendas particulares y viviendas particulares, Departamento de Santa Catalina, Localidad Casira, Dirección Provincial de Estadísticas y Censos de Jujuy, 2012.
- CABANA, J. M. (2009) *Desarrollo de las comunidades jujeñas de Susques y Casira. Identificación de origen de los productos artesanales. Informe Final*, julio, ed. Consejo Federal de Inversión.
- COOPERATIVA LA MULA, Tregnaghi y Cavadini (2014) “Tesis: Alfareros de Casira” [documental] Argentina.
- ESCOBAR, T. (1986) *El mito de arte y el mito del pueblo: cuestiones sobre arte popular*. Centro de Artes Visuales/Museo del Barro. Asunción.
- ESCOBAR, T. (2012) *La belleza de los Otros*, Asunción, ServiLibro.
- (2014) *La maldición de Nemur. Acerca del arte, el mito y el ritual de los indígenas Ishir del Gran Chaco paraguayo*, Los Polvorines, ed. Universidad General Sarmiento.
- (2015) *Tekoporá: arte indígena y popular del Paraguay*, colección Museo del Barro, Buenos Aires, Ed Museo Nacional de Bellas Artes y Centro de Artes Visuales, Museo del Barro.

- (2018) *Arte Indígena: el desafío de lo universal*, en Dossier Prácticas artísticas/Manifestaciones políticas de lo indígena contemporáneo en América del Sur”, *Revistas Transas Letras y Artes en América Latina*, Universidad Nacional de San Martín, octubre, recuperado el 20 de junio de 2020 en: <https://www.revistatransas.com/category/dossier-practicas-artisticasmanifestaciones-politicas-de-lo-indigena-contemporaneo-en-america-del-sur/>
- LOPEZ, M. A. (2014) “Casira y la Manka esta, Jujuy, Argentina. Observaciones actualísticas sobre la producción de piezas cerámicas para el intercambio e implicancias en la distribución de piezas arqueológicas en la Quebrada de Humahuaca”. En *La rebelión de los objetos. Enfoque cerámico*, La Paz, ed Musef, pp 201- 222.
- PEREZ PIERONI, M. J. (2014) “La manufactura cerámica en los s. XIX y XX en la Puna de Jujuy (Argentina) y el sur del Altiplano Boliviano: aportes para una perspectiva de largo plazo”, *MATS Materialidades. Perspectivas actuales en cultura material*, nº 2, ed. Universitat de les Illes Balears, pp 93-121.
- WAYRURO COMUNICACIÓN POPULAR, Ogando, A. (2010) “Alfareros de Casira” [documental] Argentina.



UN PUEBLO ALFARERO EN LA PUNA DE JUJUY

TANTANAKUY ALFARERO¹⁶

En Casira se elaboran ollas, tinajas, *yuros* y *virques*. Estas cerámicas son únicas en el país ya que están elaboradas a partir de técnicas ancestrales que se fueron transmitiendo de una generación a otra. Se destaca el conocimiento sobre cómo preparar las arcillas y la posterior elaboración de ollas de distintas formas y con diferentes funciones, ya sea utilitaria, simbólica o ritual.

Unas cincuenta familias viven de forma permanente en el pueblo y sus alrededores. Toda la población se dedica a la producción de ollas y, ocasionalmente, algunos siembran para el consumo familiar: habas, papas o maíz. La riqueza de las arcillas locales combinadas con el sistema de construcción de las piezas y el método de cocción hace que las ollas resistan ante el fuego directo y los cambios bruscos de temperatura sin quebrarse. Por todas estas singularidades es uno de los pueblos alfareros más importantes del país.

Yavi-Chicha

Casira, Cieneguillas, Calahoyo, Piscuno son pueblos ubicados en el departamento de Santa Catalina en Jujuy. Cuentan los historiadores locales que en épocas pre-incaicas pertenecían a la cultura Yavi-Chicha, siendo Calahoyo el sitio más emblemático de la zona, ya que fue

¹⁶ En 2015 se realizó en Casira un encuentro de ceramistas, docentes, investigadores y técnicos de diversas áreas relacionadas a la cerámica, el arte, y la gestión cultural; provenientes de Jujuy, Salta, Catamarca, Misiones, Buenos Aires y Uruguay. En este capítulo Javier recoge un texto elaborado colectivamente en el I Tantanakuy Alfarero, en *Un pueblo alfarero en la puna de Jujuy*; y lo pone en diálogo con sus propias palabras sobre aquel encuentro, en *Una mirada sobre Casira*.

epicentro de los Chicha (800 D.C.-1350 D.C.). Allí, la cerámica es de extrema calidad por su modelado, pintado y cocción. En el pintado usaban los colores blanco, rojo y negro, lo cual puede verse en sus famosos vasos cilíndricos con una pequeña asa lateral. Siempre con diseños abstractos tan representativos de la Cultura Yavi. Estos mismos colores se aplicaban en el arte rupestre pintado, el ejemplo más cercano es el Angosto de Chagua que hoy pertenece a Bolivia. La riqueza del modelado puede apreciarse en los vasos zoomorfos libatorios o “cacharos” que poseen una cara humana en el cuello. Trabajaron atmósferas reductoras logrando cacharos bien negros y lustrosos. Los arqueólogos llegaron a identificar el tipo de pasta típica de los Yavi, que era la combinación de la arcilla roja con una cuarcita bastante dura de la formación Acoite que emerge del cerro de Los Siete Hermanos (Yavi).

Los Yavi (en Bolivia a esta cultura la llaman Chicha) eran pacíficos y colaboradores, no como los Omaguacas de la Quebrada de Humahuaca a quienes los Incas y los españoles temían por ser guerreros. Durante el imperio Incaico perdieron esta cualidad. Calahoyo es el sitio más afectado pues tuvo una “oficina” o Tambo Inca, que hace suponer que el camino Inca pudo haber pasado muy cerca de Casira y no por La Quiaca o Yavi. Cuando los españoles planearon la conquista del Tucumán, llevaron un experto Inca que les mostró el tambo de Calahoyo y los hizo seguir hacia el sur, hasta Moreta, después Salinas y luego El Moreno. El otro “tambo” era hacia el norte, “Talina” del lado boliviano.

Las formas actuales de la cerámica de Casira tienen raíces en este pasado prehispánico, conservan los nombres de las piezas en quechua: puco, *yuro*, *chúa*, *virque*, *manka* (por olla en general). En el pasado también se hacían objetos cerámicos de diferente tipo, no solo contenedores: ocarinas, sonajas, torteras (o muyunas) para el hilado, cuentas de collar, pipas o tubos para soplar los metales. La forma básica más utilizada, tanto hoy como en el pasado, es el cuenco o puco,

que también se lo utiliza como tapa de las ollas con el agregado de una pequeña manija u “oreja”.

Una Mirada Sobre Casira

JAVIER WIJNANTS SARÁCHAGA¹⁷



Figura 45: vista panorámica de la plaza de Casira.

Llegar a Casira supone un largo viaje, no específicamente por la distancia geográfica, sino porque implica volver al origen de la cerámica en el mejor de los sentidos. Adaptar el ritmo de la respiración a los 3700 metros de altura y adaptar los ojos ante la inmensidad de la puna jujeña que rodea a este pueblo alfarero, único en Argentina, que mantiene la producción tradicional de las ollas de barro.

¹⁷ Javier Wijnants Saráchaga nació en Montevideo, Uruguay. Se formó en diversos talleres de cerámica a mano y con torno, desarrolla diversos tratamientos de superficie y trabaja principalmente con gres. Ha participado en seminarios, cursos, simposios y encuentros de ceramistas en Uruguay, Argentina y Bolivia. Es docente en la Tecnicatura en Artes Plásticas y Visuales y profesor adjunto en CURE-Rocha de la Universidad de la República Uruguay. Participa del proyecto “Ampliación y Diversificación de la Función Docente a Nivel Nacional” de IENBA. Ha realizado diversas exposiciones personales y colectivas. Junto a Verónica Susena creó el *Taller Naceres*. También es miembro fundador del Colectivo Cerámica Uruguay, del Consejo Asesor de la Fundación Lolita Rubial para los Premios Morosoli de Cultura uruguaya, del Colectivo Tantanakuy Alfarero en Argentina y del Colectivo Escala Humana.

Cada casa es un taller

En las cuadras que podemos recorrer, entre las casas de adobe, con sus patios cercados también por *pirkados* de adobe; se puede apreciar un entramado de talleres de extensa producción artesanal, llevados adelante por familias alfareras. Es volver al origen de la cerámica, pues todo el proceso cerámico se desarrolla en la cercanía del pueblo. Desde la selección y recolección de las materias primas, el barro chico y la *pirka* para conformar el barro grande. La molienda a garrote o con los molinillos a martillo, la hidratación, el reposo, la maduración y el amasado de la arcilla.

Las piezas se modelan al estilo tradicional -a pulso- y en la rueda de alfarero, con un dominio de la técnica increíble que aprovecha las mejores cualidades de estas arcillas, en ese clima seco y con plasticidad y resistencias mecánicas, únicas y difíciles de hallar en barros de otras latitudes.

Se trabaja a cielo abierto, el sol seca rápidamente las piezas por lo que el trabajo también se realiza con rapidez. La arcilla se seca y se vuelve a mojar, una y otra vez. Trabajada en espesores finos, acepta encima un chorizo grueso que por pellizco y paleteado se vuelve a estirar.

Este proceso es la suma de saberes ancestrales que, seguramente, para sus hacedores se vuelven cosa común, parte de lo cotidiano, como cocinar en olla de barro.



Figura 46: horno de piso de Andrea Párraga.

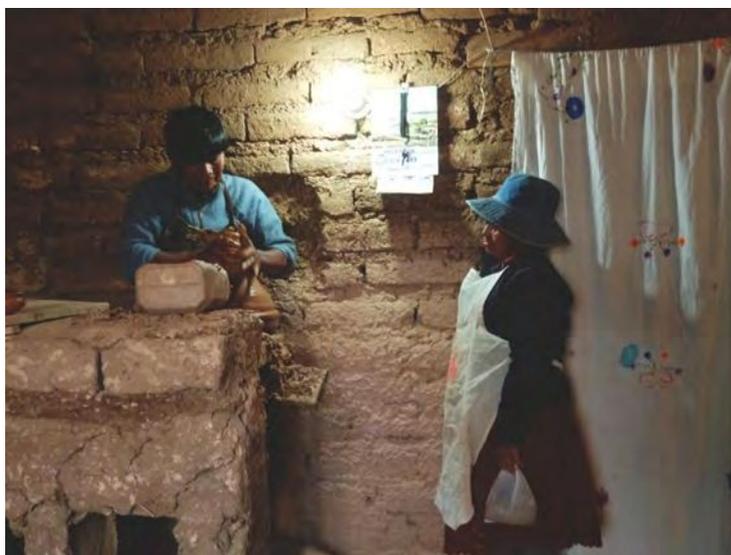


Figura 47: Julio Mamani trabaja en el torno patero junto a Virginia Cruz.

Detrás de este proceso y de estas piezas existen aquellas personas que sostienen día a día la tradición ancestral, quizás los más vulnerables ante la interfaz que supone la comunicación entre Casira y el afuera.

La demanda de los intermediarios que imponen el ritmo de producción introduce formas de elaborar y diseños que poco tienen que ver con la tradición alfarera del lugar. Esto lleva a la utilización de moldes y la realización de diseños acorde a lo que el mercado demanda, trayendo como consecuencia una inminente pérdida de identidad y del valor del trabajo.

La cercanía con las materias primas no permite valorar con justicia el costo humano en energía que implica cada fase del proceso y, más que el costo impuesto por los intermediarios, hay un problema de valor que la actividad tiene por su carácter cultural, tradicional y social. En el período neolítico surge la alfarería y el trabajo del barro desde el hueco, desde la función que nos permite contener, almacenar y cocinar nuestro alimento. Desde ese tiempo, las piezas de barro han sido parte de la construcción que tenemos como sociedad. Esa cotidianidad del barro en los objetos de uso es tan permanente que por momentos parece invisible y, por diferentes razones, se ha ido desvalorizando.

Tantanakuy Alfarero 2015

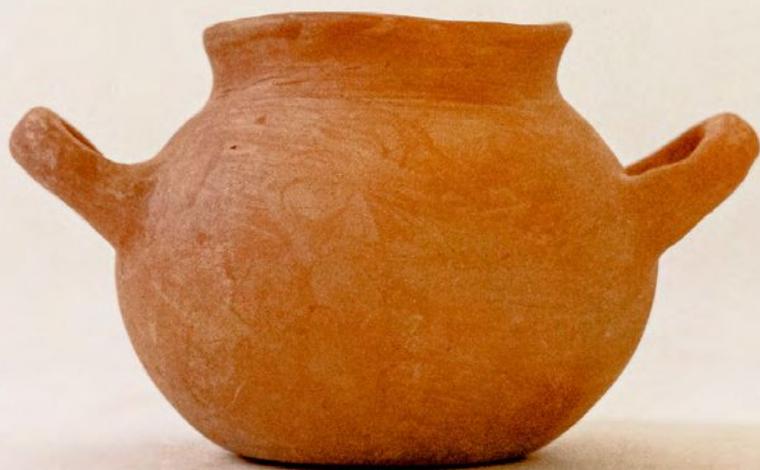
El *Tantanakuy Alfarero* propone generar una construcción colectiva del saber con predominancia de la horizontalidad y el aprendizaje mutuo. Inicialmente se les propuso a los participantes que, durante los cinco días del encuentro, trabajaran con arcillas locales en un espacio público y abierto, como la plaza central del pueblo. Acompañando y fortaleciendo esta acción con otras complementarias destinadas a distintos grupos sociales y etarios. El *I Tantanakuy* finalizó

con una quema colectiva de las piezas en un horno tradicional de guano a cielo abierto.



Figura 48: virginia Cruz trabaja en la plaza de Casira durante el I Tantanakuy Alfarero.

El encuentro se fue dando de a poco, entre la plaza y los talleres, llegando de la manera más respetuosa posible, sin la intención de invadir, construyendo lazos que permitan generar la confianza para trabajar en conjunto. Por un lado, con la sensación de ver que la cerámica de Casira está viva y que está en los ceramistas generar estos espacios que permitan revalorizarla, difundirla y hacerla conocer por su tradición. Por otro lado, queda esa sensación de vulnerabilidad, no hay que ir tan lejos para darse cuenta que aquellos que producen son muchas veces los menos valorados. En Casira y en otros lugares, al fin y al cabo, la cerámica tiene esa frontera difusa, otras geografías, pero lugares comunes al fin, donde la cultura autogestionada y en forma colectiva tiene camino para recorrer.



LA CERÁMICA COMO FUENTE DE VIDA Y DE EDUCACIÓN

SILVIA CARBONE¹⁸ Y PAULA BRUNO¹⁹

La resistencia cultural, la afirmación de lo propio, significa no tanto la conservación de la tradición como el uso espontáneo de formas en las que el indígena se reconoce y se siente expresado. A veces, las imágenes crecen con nuevos aportes técnicos y materiales con nuevos usos y soluciones formales, pero los códigos estilísticos siguen siendo los mismos (...). Cierta postura etnocéntrica, bastante arraigada en la crítica cultural, suele considerar que sólo las formas del arte erudito tienen derecho a renovarse y cambiar, mientras que las formas del arte indígena, como las del popular en general, están condenadas a permanecer eternamente vírgenes, idénticas a sí mismas e incontaminadas por la historia. (...) Esta postura se apoya, en parte, en el concepto de “aculturación”, que supone un antagonismo básico entre dos culturas: la una, más fuerte, se impone sobre la otra, pasiva y sumisa; la vacía y la rellena con sus imágenes y sus discursos. El término “transculturación”, por el contrario, busca complejizar la teoría cultural partiendo de una relación transitiva y multifocal: no implica ya la idea de una influencia unilateral, sino la de flujos de ida y de vuelta que producen hechos simbólicos; no se construye ya desde la disyunción que enfrenta solo dos polos, sino desde la trama

¹⁸ Silvia Carbone es Profesora Nacional de Cerámica Artística egresada en el año 1989 de la Escuela Nacional de Cerámica de Buenos Aires. En el año 2011 recibe el Gran Premio Adquisición en el Salón Nacional de Artes Visuales en cerámica - Ministerio de Cultura de la Nación. A partir de ese mismo año crea y dirige el proyecto Barro de la Patria Grande con el que ha trabajado desde entonces hasta la fecha en forma anual en distintos pueblos rurales del norte de nuestro país, Bolivia y Perú brindando talleres para la comunidad con el fin de recuperar sus saberes ancestrales, revalorizando su identidad cultural. Premiado por Igualdad Cultural y declarado de Interés Cultural en varias ediciones.

¹⁹ Paula Bruno es Socióloga. Trabaja hace más de 20 años en la gestión pública del Ministerio de Educación de la Nación y, actualmente, en el Ministerio de Cultura de la Nación. Tiene una amplia trayectoria en la coordinación de proyectos colectivos comunitarios. Conoce Casira a partir de la creación de la secundaria de Arte y desde entonces acompaña a la comunidad, personal y profesionalmente, en distintos proyectos.

de identidades múltiples que entran en procesos complejos de colisión, rechazo, cruce y mixtura, de vaciamiento, pero también de renovación.

Ticio Escobar (2012)

Nos conocimos con Ricardo Cardozo en Tecnópolis en el año 2014 cuando era director del Colegio Secundario N° 30, conductor desde sus comienzos y gestor de la transformación hacia una orientación artística. Trabajador incansable y comprometido. Siempre en la búsqueda de beneficios e innovaciones para el crecimiento y bienestar de la escuela, de sus estudiantes y de la comunidad. Ese mismo año habíamos estado trabajando en Santa Catalina, pueblo vecino, en otra escuela secundaria, a través del Proyecto Barro de la Patria Grande²⁰. Tal iniciativa consiste en ir a pueblos rurales de nuestro país y de países de Latinoamérica con el fin de brindar talleres de capacitación de cerámica para reactivar los saberes ancestrales en lugares que, por distintas razones, se fueron perdiendo; o bien talleres de decoración cerámica en pueblos donde ya se practica y quieren darle un valor agregado a sus piezas. Es importante destacar que siempre vamos por invitación y demanda de la comunidad, esa es una cuestión fundamental de nuestras asistencias.

En Santa Catalina dejamos armado un taller para la comunidad. Cuando Ricardo Cardozo se enteró de nuestro proyecto nos contactó solicitando alguna actividad para la secundaria que ponga en práctica técnicas innovadoras de decoración cerámica. Inesperada sorpresa, hermosa invitación. Aceptamos de inmediato.

Después de varias charlas telefónicas, le sugerí darle un formato de encuentro con muchos/as ceramistas. La idea era hacer un gran intercambio cultural con la posibilidad de que todos/as pudiéramos brindar y aprender diversos conocimientos en torno a aquello que

²⁰ Para conocer más sobre el proyecto visitar la siguiente página: <http://barrodelapatria.org/#inicio>

nos une: la cerámica. Fue así que comenzamos a soñar con la realización del 1° Simposio, que se denominó *La cerámica como fuente de vida y de educación*, organizado conjuntamente con los miembros de la comunidad.

El evento se realizó de acuerdo a la necesidad institucional y comunitaria de capacitarse en distintas técnicas cerámicas, tanto de construcción como de decoración. Las tareas pedagógicas se pensaron en este sentido, con la intención de que los/as estudiantes realicen procesos productivos y alcancen aprendizajes que impacten positivamente en la calidad de sus producciones cerámicas. De esta manera, generar mayor rentabilidad en la actividad alfarera de la comunidad y que sirva de sostén tanto para los alumnos del colegio como para los padres alfareros.

Los ceramistas consideran a Casira como un lugar único y muy valorado en nuestro país por ser el único pueblo que se autodenomina alfarero. Siempre resaltamos e hicimos hincapié en la importancia de revalorizar su trabajo, el cual es parte de su identidad cultural. Los caracteriza el color de su arcilla, las formas, el tipo de confección, el acabado y la cocción, una alfarería única donde lo más característico son las ollas de todo tipo y tamaño.

1° Simposio

A partir de este evento, Barro de la Patria Grande generó un lazo muy fuerte con la escuela y la comunidad. Vínculo que se fue fortaleciendo con el tiempo y continúa hasta el día de hoy. Se realizó a fines de agosto del 2015 durante tres días intensos. Se congregaron unas 200 personas. Según cuentan los lugareños, nunca habían recibido a tanta gente junta. La escuela abrió sus puertas para recibir a todos/as los/as ceramistas ávidos por aprender y brindar sus conocimientos. Participaron ceramistas de Buenos Aires, Córdoba y de distintas localidades de Jujuy. También asistieron ceramistas de pueblos vecinos, con quie-

nes ya teníamos vínculos, porque habíamos realizado talleres: Santa Catalina, La Quiaca y Casira-Bolivia.

Los/as docentes, el personal de la escuela y la comunidad toda trabajaron incansablemente en la organización. No pudimos tener mejor recibimiento. También estuvieron presentes autoridades del Ministerio de Educación de la Nación, del gobierno de Jujuy, y no faltaron los medios de comunicación televisivos, radiales y gráficos. Se trabajó mancomunadamente y se logró una verdadera interacción entre las distintas prácticas culturales que terminó por enriquecernos a todos. Durante la mañana y la tarde se realizaban los talleres, después de la merienda se hacían disertaciones, mesas redondas y proyección de documentales. Por las noches los/as estudiantes de la escuela, junto a sus profesores/as de baile, música y teatro, nos ofrecían hermosas veladas culturales que finalizaban con bailes y guitarreadas en las que todas/os fuimos partícipes.

Los/as alfareros/as de la comunidad hicieron demostraciones de sus técnicas, tanto a mano como en el torno. Los/as ceramistas invitados/as trabajaron en talleres demostrativos donde se realizaron distintas técnicas de decoración y de construcción. Para poder realizar dichas técnicas se llevaron distintos materiales que fueron donados a la escuela: esmaltes, pigmentos, óxidos, yeso, herramientas, pinceles y, fundamentalmente, un molino de bolas para moler la arcilla. Este último elemento agilizó el trabajo ya que, hasta ese momento, seguían moliendo la arcilla a mano sobre piedras. Los talleres y clases demostrativas resultaron de muchísimo interés e incentivo tanto para los/as estudiantes de la escuela como para los/as ceramistas del pueblo.

Durante esos días se realizaron exposiciones con los trabajos de los/as participantes de los talleres junto a las piezas realizadas por los/as alfareros/as del pueblo, las de los/as docentes y ceramistas de Humahuaca. Las piezas de los/las estudiantes se expusieron en los talleres de la escuela.

Las piezas de los/as alfareros del pueblo se ofrecían a la venta y eso generó un ingreso importante para ellos/as. Los participantes de Buenos Aires donaron sus piezas a la escuela como patrimonio y ornamentación del futuro edificio de la escuela, para el cual Ricardo había proyectado en los planos un espacio con paneles de exposición de obras. Luego fueron sumando obras de docentes y alumnos.

Enfrente de lo que sería la futura escuela, la comunidad construyó especialmente un paredón de 6m por 3m para realizar un mural como parte de otra actividad participativa del Simposio. La obra estuvo a cargo de Murales Solidarios, un grupo dirigido por Juana Torrallardona; y se realizó con piedras y lajas del lugar, además de vidrios y piezas cerámicas que representan imágenes y personajes de la Puna, realizadas estas en Buenos Aires por los integrantes de Barro de la Patria Grande²¹.

Muchísimas manos colaboraron, estudiantes, docentes, participantes del Simposio y miembros de la comunidad. Se trabajó incansablemente. Quedó terminado e integrado al paisaje y la comunidad quedó muy feliz con su nuevo mural.

Como cierre del Simposio se realizó la ceremonia de la Pachamama en las tierras donde se construiría la nueva escuela, frente al imponente mural recién terminado, inaugurado con música y baile. Se dio fin a esa jornada con el fuego que no podía faltar, en una hermosa y mágica quema en la casa de Rubén Mamani y Liliana Canchi.

Se realizó un debate colectivo y se entendió que los objetivos se habían cumplido, se habían superado las expectativas de la escuela, la comunidad y de todos/as los/as que participamos.

El arte como herramienta de integración, comunicación y de transformación social es un fundamento esencial de Barro de la Patria Grande y, en esta experiencia, se vio totalmente reflejado.

Por la hermosa experiencia vivida y por los resultados obtenidos se dejó asentado frente a los/as presentes que el Simposio se imple-

²¹ Recomendamos ver BARRO DE LA PATRIA GRANDE, 1ER SIMPOSIO DE ARTE CERÁMICO CASIRA JUJUY, ARGENTINA .2015 disponible en youtube.

mentaría como un evento bienal ya organizado exclusivamente por la Escuela Secundaria y quedó el compromiso de Barro de La Patria Grande como apoyo y ayuda siempre que lo necesiten.

El Simposio fue declarado de interés cultural por el Ministerio de Cultura de la Nación, y de interés educacional por el Ministerio de Educación del Gobierno de Jujuy. En la despedida, la comunidad nos brindó un baile tradicional maravilloso e inolvidable.

La Secundaria de Arte N° 30, una gran puerta de entrada a Casira

Una verdadera escuela abierta

Ricardo Cardozo fue un docente de alma, muy comprometido, gestor, emprendedor. Un incansable luchador que nunca bajó los brazos y muy seguido viajaba a Buenos Aires y se apersonaba en el Ministerio de Educación de la Nación para conseguir todo lo que se proponía, para el bienestar de su gente y su pueblo. Sobre todo, debo decir que era un soñador de alto vuelo. La escuela estaba en pleno crecimiento y no tenía establecimiento propio, funcionaba en distintos edificios prestados por la comunidad, con una matrícula de 50 alumnos, distribuidos en cinco aulas.

Su sueño era tener una escuela nueva, un edificio propio y adecuado a las necesidades específicas. Golpeó tantas puertas que terminó lográndolo, con todo el apoyo de la comunidad de Casira. Solo que no llegó a verla terminada.

Muchos de los/as jóvenes -como pasa en la mayoría de los pueblos- al terminar la escuela secundaria se van a las ciudades en busca de trabajo o a continuar con estudios terciarios. Ricardo Cardozo tuvo la visión de una escuela abierta, un espacio en el que fuera posible promover la inclusión de saberes y así, relacionar los conocimientos locales de producción cerámica con el aprendizaje de otras estrategias y técnicas que permitieran reinterpretar, resignificar y

transformar positivamente la realidad socio productiva de la comunidad. De esta manera, buscaba incentivar a los estudiantes en la ejecución de nuevas técnicas cerámicas con el objetivo de que pudieran seguir practicando este noble oficio de sus ancestros, continuar este arte tan antiguo, transmitido de generación en generación.

La idea era que sigan haciendo las producciones de siempre, manteniendo la identidad de la cerámica de Casira y, a la vez, con las nuevas tecnologías en el equipamiento en la escuela, se pudieran incorporar nuevos conocimientos como lo hace cualquier estudiante que asiste a una escuela de cerámica donde se aprenden distintas técnicas relacionadas a la cerámica moderna y su evolución. Esto les serviría para tener más herramientas y así poder darles un valor agregado a las piezas, o generar con todo lo aprendido sus propias creaciones para ofrecer en el mercado.

Esta necesidad imperiosa que se iba gestando en la comunidad junto a la demanda de los/as jóvenes de abrir el campo, articuló en el 2010 con un contexto de política educativa nacional que propició la apertura y creación de secundarias de arte en todo el país (Resolución 111/10 CFE y Resolución 120/10 CFE). Su resultado fue que la comunidad de Casira, en conjunto con la Escuela Secundaria, decidieran en asamblea -después de largos debates- transformar la Escuela Secundaria de Casira, en una Secundaria de Arte con Orientación en Producción Cerámica.

La comunidad de Casira mantiene asambleas mensuales como práctica de decisión. La comunidad discutió arduamente si la secundaria debía tener una orientación en otra disciplina artística o si debía continuar con la cerámica, ya que la alfarería prácticamente forma parte de sus vidas y es aprendida en sus casas.

Elegir esta orientación implicaba abrir las puertas a nuevas tecnologías y técnicas como la moltería. Este es un asunto muy polémico dentro del arte en general ya que hay distintas corrientes de pensamiento al respecto. Abrir este debate excedería la intención de este relato, sólo mencionaremos que fue interesante la discusión que se

permitieron toda la comunidad e integrantes de la escuela en relación a esto. Se preguntaron si había que mantener las prácticas ancestrales intactas, sin ningún tipo de innovación, cuando se encontraban ya atravesadas por avances tecnológicos u otro tipo de influencias que no estaban a su alcance y que comenzaron a considerar como necesarias en sus producciones. No sólo en relación a aspectos económicos, sino también en tanto a ofrecer otras herramientas a sus jóvenes para no privarlos de otros conocimientos. Se preguntaron, a la vez, si no perderían su identidad y cultura al incorporar tecnologías, técnicas, moldería, hornos eléctricos, etc. en un espacio educativo.

Desde una mirada analítica, podemos decir que la comunidad de Casira introdujo en sus intercambios de opiniones y luego, en la práctica misma, una perspectiva de transculturación en el sentido que desarrolla Ticio Escobar y leemos en la cita del principio de este relato. No discutían si los conocimientos introducidos eran mejores o superiores a los que ya traían como comunidad, ni tampoco estaba en debate si su arte era erudito o no, se trataba de la capacidad de seguir aprendiendo. Al fin de cuentas, hablar de una orientación educativa de una escuela, implica hablar de qué saberes se ponen en juego y cómo es su construcción. Siguiendo a Ticio, podemos decir que Casira decide *fluir en esa trama de identidades múltiples* que les permite la renovación, resignificación y, a la vez, la continuación de *esas espontáneas formas en las que el indígena se reconoce y se siente expresado*.

Casira nos ofrece la posibilidad de pensar que lo tradicional también puede salirse de lo estático y resignificarse, en un contexto dinámico que se transforma permanentemente la comunidad se reconoce sin perder su identidad.

Después de muchos encuentros, asesoramientos y discusiones, se decidió que la secundaria tuviera la orientación en producción cerámica, que incorporara nuevas tecnologías con las que recrear sus técnicas y que ofreciera a los jóvenes un espacio posible para realizarlo. También acordaron que la escuela debería contar con materias en su plan de estudio que dieran cuenta de la cerámica en Casira y

su identidad, además de que los/as docentes de estos espacios fueran personas idóneas de la comunidad. Es interesante advertir cómo apareció desde la propia comunidad la necesidad de resignificar sus tradiciones. Fueron más las miradas “extranjeras”, “los de afuera” quienes cuestionaron esta transformación, por una idea romántica de preservación de la cultura.

La apertura de la comunidad para la creación de esta escuela no habla de su homogeneidad sino, más bien, de sus diferencias y de haber podido aceptarlas en un territorio constructivo como lo es la educación. La implementación del Colegio Secundario de Artes, especializado en Producción Cerámica, fue de gran valor para la comunidad. Se convirtió en un espacio donde las puertas permanecieron abiertas más allá del horario escolar, se abrieron para dar clases a adultos, como lugar de encuentro de los/las estudiantes para realizar asambleas, preparar proyectos para presentar en distintas convocatorias y como lugar de producción para vender y juntar fondos. Una escuela integrada a la comunidad.

Un acercamiento a la producción en Casira

Es muy interesante el proceso que han llevado adelante: mantienen las técnicas y las formas que los han hecho crecer y constituirse como tal, y también existen procesos de cambio en cuanto a la transmisión de técnicas artesanales propias de la comunidad y su transformación en las vías de comercialización y producción económica. Desde sus orígenes indígenas, anteriores a ser un pueblo dentro del territorio nacional argentino, y como parte de un nacimiento forjado por vínculos entre Bolivia y Argentina, han incorporado herramientas y otras técnicas tanto para la producción como para la transmisión del conocimiento.

En el pueblo casi todas las familias viven de la producción cerámica, hacen grandes producciones para vender. La necesidad es algo co-

tidiano y lo más frecuente son las familias numerosas donde las jefas de familias son las mujeres y los maridos se van en busca de trabajo a otros pueblos, muchos no regresan. Por lo general, la producción alfarera que realiza cada familia es vendida a unos pocos compradores que adquieren mucha producción. Ellos vienen de distintos lugares del país con camiones y se aseguran una compra muy grande. Para poder hacer gran cantidad de piezas, agilizan el trabajo utilizando moldes de yeso que ellos mismos realizan. Eso les permite obtener una mayor producción que si las realizaran a mano. Los precios que les pagan por tanta cantidad son, de todas maneras, muy bajos.

Lo mismo he visto en todos los pueblos alfareros en los que hemos estado, tanto en Bolivia (Berque, Casira Grande, Chagua, Villa Rosario, Chipihuayco), como en Perú (Haquira). Aunque también hay piezas hechas a mano, exclusivas y de mayor tamaño, que pueden vender en forma directa a los turistas y, por lo tanto, cobrarlas a un precio más justo.

Fue así que desde mis posibilidades les brindé mi ayuda y todo mi apoyo para poder conseguir dónde comprar el equipamiento necesario para poner en funcionamiento los nuevos talleres de la escuela. En Buenos Aires se compraron tornos, hornos, laminadora, tornetas, morteros y varios materiales.

En uno de los viajes que Ricardo realizó a Buenos Aires lo invité a conocer el Instituto de Cerámica de Avellaneda. Quedó impactado, sacó fotos de todos los rincones, se enamoró del instituto. Allí conoció a Emilio Villafañe, en aquel entonces su director, además de un gran referente de la cerámica en nuestro país, con quien tuvo una charla muy amena, donde contó que en un futuro tendrían la nueva escuela, que aún no tenían horno eléctrico, que los alumnos ansiaban contar con uno para poder emplear esmaltes. Fue ahí que, en un acto de mucha generosidad, a través de la cooperadora del Instituto de Avellaneda, Emilio Villafañe dona el primer horno eléctrico de la Secundaria de Arte. Fue una gran emoción.

Llegó el 2do simposio

Todas estas emociones en su conjunto fueron ingredientes que llevaron a que en el 2019 fuera posible la realización del 2° Simposio Nacional llamado “Educación promotora de identidad y de trabajo”. La idea era realizar el 2° Simposio en 2017, pero no se le pudo dar continuidad ya que el director se enfermó, su salud empezó a deteriorarse y lamentablemente falleció en ese mismo año. Fue un golpe muy duro para todos/as, principalmente para sus estudiantes, docentes y la comunidad.

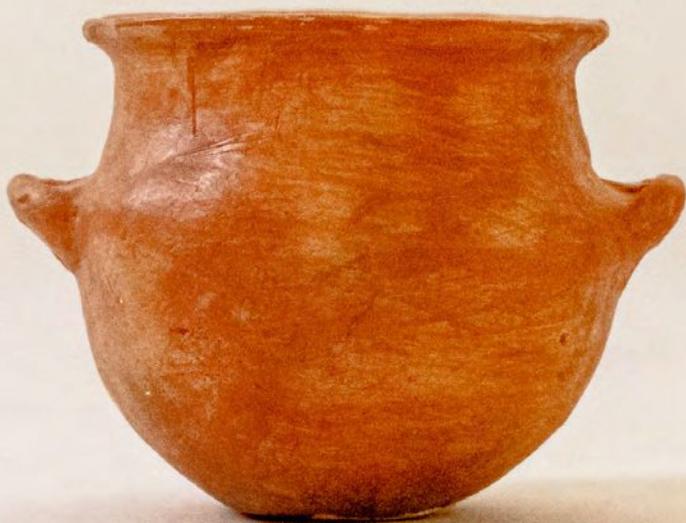
Ricardo fue partícipe activo en la gestación y concreción de la escuela, desde el año 2010. Su ausencia se sintió mucho, pero había generado los cimientos necesarios para que, de a poquito, tomara forma. Se pudo construir un hermoso edificio con aquellas comodidades que había soñado Ricardo para sus queridos alumnos, con los talleres, las mesadas, los piletones y mucha iluminación de grandes ventanales que permitieran ver el paisaje de la Puna. Fue inaugurada en 2018.

En octubre del 2019, durante tres días, se pudo realizar el 2° simposio, la escuela nueva abrió sus puertas para recibir a 250 asistentes de muchos lugares de nuestro país como así también de Oruro, La Paz, Beni y Casira Grande (Bolivia). Estuvo a cargo de la nueva directora, Noemi Gregorio, el plantel docente y la comunidad. Fueron pilares fundamentales por su experiencia en la ideación y realización del simposio. Barro de la Patria Grande participó y apoyó el evento; y Murales Solidarios, proyecto hermano, realizó un nuevo mural de 8m por 3m, con lajas, piedras y cerámicas realizadas por los alumnos del Colegio acompañadas por otras traídas desde Buenos Aires, elaboradas por los integrantes de Barro de la Patria Grande. Quedó emplazado en la plaza central del pueblo. La comunidad se sintió feliz y muy agradecida.

Los cimientos de la escuela no son el cemento de sus bases sino la tierra que la contiene. La escuela funciona donde sus docentes, estudiantes y comunidad la empujan, construyen y resignifican.

Referencias bibliográficas

ESCOBAR, T. (2012) *La belleza de los otros: arte indígena del Paraguay*, Servilibro: Asunción.



UN COLEGIO DE ARTES EN LA LOCALIDAD DE CASIRA

LIC. GREGORIO NOEMÍ FELISA²²

DIRECTORA DEL COLEGIO SECUNDARIO DE ARTES N°30

El Colegio Secundario de Artes N° 30 de la Localidad de Casira es una institución que se encuentra en la Puna Jujeña, en el departamento Santa Catalina. Tal establecimiento apunta a lograr una formación integral en los jóvenes que allí asisten. Las diferentes propuestas áulicas desarrollan y fortalecen las diversas capacidades creativas, estéticas, comunicativas, crítico- reflexivas en nuestros estudiantes. En esta línea, la escuela tiene una tarea muy importante en la vida de los niños/ adolescentes que asisten a esta casa de estudios; la de brindar una educación de calidad que brinde conocimientos profundos y significativos que les sirvan para la vida.

El trabajo interdisciplinario de los docentes y la participación de los estudiantes en diferentes instancias (Regionales- Provinciales y Nacionales) visibilizó el trabajo de todos los que conformamos esta casa de estudios. Fue así, principalmente, en el caso de los estudiantes que se convirtieron en protagonistas de sus propios aprendizajes y, a través de los años, fueron trazando en el establecimiento una historia

²² El Colegio Secundario de Artes N° 30 fue creado en el año 2010 con el nombre “Secundario N° 30” bajo la gestión del Prof. Ricardo Raúl Cardozo. En el año 2013 se convirtió en “Colegio Secundario de Artes N° 30” y comenzó a otorgar a sus egresados la titulación de “Bachiller en Artes Visuales Con Especialidad en Producción Cerámica”.

Luego del fallecimiento del director Cardozo en el año 2017, asumió la Dirección -y con ella la gran responsabilidad de asegurar la trayectoria escolar de todos sus estudiantes- la Licenciada Gregorio Felisa Noemí, docente que acompañó al director Cardozo desde la creación del Colegio.

de colores y formas creativas que se traducen en logros, reconocimientos y trabajos destacados.

En cada estímulo, en cada palabra de los adultos que conformamos esta casa de estudios, está una cuota de aliento y esperanza porque se apuesta al futuro de quienes serán los ciudadanos de la Localidad Alfarera de Casira. Verlos realizados o continuando sus estudios superiores o laborales será la mayor recompensa de quienes fuimos educadores, amigos, compañeros de vida de estos grandiosos jóvenes.

Las siguientes fotografías registran algunos eventos, participaciones y producciones de los alumnos, docentes y directivos en los últimos años. A continuación de ellas, una serie de producciones de los alumnos: un cuento escrito por Mayra y piezas cerámicas de Febe y Daniel. Finalmente, un texto breve sobre el simposio que organizó el colegio secundario de artes n^o 30 de Casira.





Figuras 49-51: Mayra Yudhit Mabel Sánchez y Abigail Noely Daiana Mamani, estudiantes de 3er año, obtuvieron el reconocimiento de Trabajo Destacado por la obra Con inspiración Ancestral a la innovación, en la Feria de la Ciencia e Innovación Educativa, 2019, Tecnópolis, Buenos Aires.



Figuras 52 y 53: Los estudiantes de 1er, 2do, 3er, 4to y 5to año: Yamila Soledad Mamani, Hernán Alejandro Rosales, Alexis José Fernando Cruz, Verónica Nélica Cruz Sánchez, Mónica Griselda Parraga Aramayo, Isabel Patricia Bautista, Mirian Noelia Martínez, Candela Isabel Erazo, Moisés Eliseo Parraga, Cristian Hugo Guadalajara, Mayra Anabel Judit Sánchez, Fabián Gustavo Cruz, María Azul Beltrand, Alessandro Rodrigo Cruz, José Fernando Alexis Cruz, Máximo Emanuel Torres, Benjamín

Alejandro Cruz, Sarai Lía Mamaní, Reina Isabel Martínez, Lían Nahuel Naim Gutiérrez, Efraín Jesús Bautista, Abigail Noely Daiana Mamaní, Azucena Aylene Cruz, Celeste Soledad Ramos y los colaboradores Geraldine Morales y Fabricio Saiquita obtuvieron el Primer Premio con la carroza estudiantil *Avatar Primavera*.
2018, Plaza Centenario, La Quiaca.







Figuras 54-57: Los estudiantes: Azucena Aylen Cruz, Verónica Nélida Cruz Sánchez, Abigail Noely Daiana Mamaní, Luciana Cruz Angélica, Marilyn Ayme Sánchez, Analía Ayelen Cruz, Mayra Anabel Yudhit Sánchez, Mirian Noelia Martínez, Candela Isabel Erazo, Edgar Reinaldo Vásquez Cruz, Moisés Eliseo Parraga, Efraín Jesús Bautista y Fabián Gustavo Cruz, Febe Roxana Mamaní, Marisel Anahí Bautista, Hernán Alejandro Rosales, Alessandro Rodrigo Cruz, Lían Nahuel Naim Gutiérrez, Yamila Soledad Mamaní, Patricia Isabel Bautista y Daniel Oscar Cruz obtuvieron el Primer Premio con su Carroza estudiantil *Entre flores y tradiciones*, 2018, La Quiaca.





Figuras 58-60: Los estudiantes Michael Alejandro Flores y Elber Manuel Cruz de 2do año; Eric Gonzalo Cruz y Joel Alexander Cruz de 1er año y Fabián Gustavo Cruz de 5to año obtuvieron el Primer Lugar en la categoría Conjunto Musical del certamen Pachamama Joven con su Banda de Sikuris. 2019. Abra Pampa en la instancia Regional, San Salvador de Jujuy en la instancia Provincial y La Plata en la instancia Nacional.



Figura 61: Los estudiantes Marisel Anahí Bautista, Febe Roxana Mamani y María Azul Beltrand de 2do año, Fabián Gustavo Cruz de 5to año y Abigail Noel Daiana Mamani de 3er año participaron en la *Manka* Fiesta de 2019 con una exposición y venta de piezas cerámicas en el predio Ferrocarril de La Quiaca.



Figura 62: Las autoridades de Infraestructura Educativa y del Ministerio de Educación de la Provincia de Jujuy junto a la Directora y alumnas del Colegio Secundario de Artes n°30 inauguraron el Edificio Propio en 2018.



Figura 63: La estudiante Azucena Aylén Cruz de 5to año obtuvo el Primer Premio de la categoría Fotografía del certamen Pachamama Joven con su obra *Pachamama Enamorada*. 2019, La Plata.



Figuras 64 y 65: Los estudiantes Azucena Aylen Cruz, Moisés Eliseo Parraga, Candela Isabel Erazo, Verónica Nélica Cruz Sánchez y Efraín Jesús Bautista participaron del Encuentro de Escuelas Rurales de 2018 con una exposición de trabajos de cerámica en Cochinoqa.

La Piedra Blanca

MAYRA JUDITH ANABEL SÁNCHEZ
COLEGIO SECUNDARIO DE ARTES N° 30- CASIRA
PACHAMAMA JOVEN 2019

Me cuenta mi abuela que hace muchos años, aquí en el pueblo, había una familia que constaba de la madre y sus dos hijos, ya que el padre había fallecido.

La madre educaba a sus hijos con el ejemplo. Era muy estricta, trabajadora y luchaba día a día para que a sus hijos nunca les falte nada. Se levantaban muy temprano, de madrugada, para ir a buscar el barro. Cuando estaba rayando el sol ya estaban desayunando. Cocinaba temprano, almorzaban antes de las 10 de la mañana y luego, como todos los días, se distribuían las tareas: la madre se sentaba a terminar de hacer sus ollas, la niña pasteaba a sus llamas y ovejas acompañada de su perrito, subía la cumbre y la veían perderse en el campo; y el muchacho con el pico y la pala al hombro iba rumbo a la chacra a preparar la tierra para el sembrado.

Una mañana comenzando el mes de agosto, la madre, tan ocupada en sus quehaceres diarios, ni se acordó de la fecha. Ella solo pensaba en que tenía que sembrar, separar las semillas, preparar las herramientas, alistar el terreno. Repasando en su mente todo lo que tenía que hacer, despachó a su hijo para que fuera a realizar sus tareas y luego se fue a largar el agua para regar su terreno. En el camino, mientras caminaba y coqueaba, escuchó voces que estaban cada vez más cerca. Ya casi en el oído le decían: “siéntate y descansa, respira profundo que nosotros estamos contigo”, pero ella comenzó a caminar más rápido. Al llegar a la quebrada grande, la voz se escuchaba más fuerte: “siéntate y descansa”, ella se detuvo y le dijo: “¿Quiénes son? ¿Qué quieren de mí? No los necesito. Yo siempre estuve sola para sacar adelante a mis hijos y ahora también lo haré. Váyanse, no me molesten”.

La madre tomó su manta roja, se cubrió y siguió su camino hacia la aguada. En su pensamiento le rondaba lo que le habían dicho estas voces y se puso a llorar. En ese instante escuchó nuevamente aquellas voces que le decían: “Siéntate y descansa. No sufras, nosotros estamos contigo. Vuelve a tu casa. Recuerda que hoy es primero de agosto. Sahúma, challa, agradece”. Ella no hizo caso y siguió su camino. Entonces comenzó a sentir sus piernas pesadas. Su cuerpo, sus brazos y todo su ser quedó allí, cerca de la toma de agua. Se había convertido en una enorme piedra blanca, nunca más pudo volver a su casa. Cuando sus hijos fueron a buscarla, solo encontraron una gran piedra blanca con un rebozo rojo. Hoy en día todos los primeros de agosto vamos hacia esa toma y challamos en honor a la Pachamama.

Mi abuela nos cuenta esto para recordarnos que debemos ser muy respetuosos de nuestra Pachamama. Debemos pedir permiso, *challar*, darle coquita, vino, cigarrillo y *chicha* apenas comienza el mes de agosto. Y saber que hay otras fuerzas que nos acompañan y nos ayudan a estar bien y nos ayudan a comprender que no estamos solos.

Escultura Cerámica

FEBE MAMANI



Figura 66: obra cerámica de la alumna Febe Mamani.

Esta figura representa a una mujer dándole de beber a la Madre Tierra, que es una costumbre de nuestros ancestros que se celebra durante el mes de agosto. La Pachamama es un ritual que se hace año tras año, se da de comer a la madre tierra y se le ofrece todo lo que se cosecha de ella, en esta figura la mujer le está dando de tomar *chicha* a la Pachamama.

Fauna De Mi Pueblo

DANIEL CRUZ

La técnica que realicé fue la construcción por plancha con bajo relieve y sobre relieve, además de la aplicación de engobes para dar diferentes colores. Me gustó realizar la pieza porque pude modelar la fauna de mi pueblo, los relieves y el hermoso clima que vivimos nosotros, los casireños.



Figura 67: obra cerámica del alumno Daniel Cruz.

Simposio Nacional de Cermámica 2019: educación promotora de identidad y trabajo

Sede organizadora: Colegio Secundario de Artes n°30.

Participantes: docentes, estudiantes, ceramistas locales, provinciales, nacionales e internacionales.

“Educación promotora de identidad y trabajo” fue la denominación del 2° Simposio Nacional de Cerámica organizado por el Colegio Secundario de Artes N°30 los días 2,3 y 4 de octubre del año 2019. Este evento dio continuidad al 1° Simposio -gestado en el año 2015 a partir del trabajo realizado por el Colegio e integrantes del proyecto Barro de la Patria Grande- denominado “Cerámica como fuente de vida y educación”.

La concreción del 1° Simposio generó conocimientos e inspiró prácticas escolares, además del accionar de docentes en la provincia. El aporte invaluable de los integrantes de Barro de la Patria Grande, conducido por la Prof. Silvia Carbone y acompañado por un grupo de 40 ceramistas que asistían al Taller Orígenes de San Antonio de Padua, representó un puntapié que orientó el camino a seguir por el Colegio, ya que sus conocimientos compartidos demostraron la inmensidad del campo de la cerámica.

El 2° Simposio Nacional de Cerámica se realizó desde la necesidad institucional y comunitaria de revalorizar el acervo cultural de la comunidad alfarera de Casira, además de fortalecer las prácticas pedagógicas y brindar capacitación de distintos procesos cerámicos. Se buscó reunir en el pueblo de Casira a docentes especializados en la materia, autodidactas ceramistas de trayectoria y artistas plásticos de distintos lugares: Tilcara, Humahuaca, San Salvador de Jujuy, La Quiaca; de otras provincias: Salta, Córdoba, Catamarca, Buenos Aires; también participaron ceramistas de gran trayectoria de Oruro y La Paz, en Bolivia, nuestro país vecino; así como alfareros reconocidos del propio pueblo de Casira, a fin de que se conjuguen saberes

sistematizados y experienciales que fortalezcan e impacten positivamente en el bagaje cognoscitivo de todos los asistentes.

Actualmente, la alfarería es un sostén económico para los Casireños. El 2° Simposio buscó reforzar el accionar pedagógico que esta institución educativa concreta desde diferentes espacios curriculares de la especialidad cerámica. Los aportes de especialistas e idóneos fueron muy significativos, apuntaron tanto hacia la revaloración de las producciones ancestrales como a la innovación de procesos de producción y diseño. Los saberes técnicos y prácticos adquiridos sobre técnicas y materiales locales, al trasladarse a las aulas y hogares, enriquecen los productos cerámicos y generan nuevas formas de trabajo individual o colectivo que, en un futuro, pueden contribuir a la mejora de la calidad de vida de la comunidad.



DON SEBASTIÁN

AGUSTINA PALTRINIERI²³

Don Sebastián hace figuras por molde que luego vende crudas a un vecino. La leña es cara y ya no quiere quemar con guano. ¿Por qué llorás, papá? Pero no está llorando me cuenta Juan Carlos, hijo de Don Sebastián. Tantos años de exposición al humo de guano arruinó la vista de su padre. Los lagrimales quedaron activos por humo viejo.

En marzo de 2021 visitamos a Don Sebastián cerca del mediodía, él estaba arreglando la pata quebrada de un caballo seco. Primero emprolijó y después unió con agua y barro. Al rato trajo un toro también seco al que raspó con el pequeño cuchillito. Fotografé cómo

23 **Agustina Paltrinieri** es una ceramista que en el marco de su tesis doctoral enfocada en la producción cerámica de Casira, y con el apoyo del Fondo Nacional de Artes, realiza el ensayo fotográfico ¿cómo se vuelve olla un pedazo de montaña? proyecto que le permite registrar lo laborioso de este proceso productivo, las personas que lo ejercen, sus rostros, miradas, gestos, la implicancia corporal en el trabajo, el contexto, la cotidianeidad y demás elementos que no se observan en el objeto cerámico pero forman parte de su constitución.

En esta oportunidad comparte un capítulo del libro inédito, llamado Don Sebastián.

lo sostenía a upa, hizo un chiste y se rió. Me dijo que esperara, que cuando termine iba a posar con su pieza.

En la aridez andina cuesta mucho que crezcan los árboles. Hace tiempo, una tormenta de granizo encontró a Don Sebastián lejos de su casa y sólo pudo protegerse al quedarse al lado de una *tola*. Esa tarde volvimos a pasar cerca de su casa y lo encontramos sentado junto a una *tola* de su patio, con un pucho que es también una pausa.

















RESEÑA DEL LIBRO “LA ALFARERÍA DE CASIRA” DE JUAN CARLOS RODRÍGUEZ²⁴

MARÍA GUILLERMINA COUSO²⁵

En el año 2002 la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Jujuy (Fundación Pro.De. Com) publicó esta obra de Juan Carlos Rodríguez dentro de la colección Arte y Ciencia de la serie “Jujuy en el presente”.

El autor – sus amigos lo llamaban “El Negro Rodríguez”- fue un reconocido antropólogo radicado en la provincia de Jujuy. Docente de la Cátedra de Teoría e Investigación en Antropología Social de la

²⁴ RODRÍGUEZ, J.C (2002) La alfarería de Casira: las artesanías y el proceso de transformación en su integración a mercados urbanos. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Jujuy.

²⁵ María Guillermina Couso es Licenciada en Antropología de la Facultad de Ciencias Naturales y Museo de la Universidad Nacional de La Plata. Docente de la Cátedra de Arqueología Argentina de la FCNyM de la UNLP. Directora del Proyecto de Puesta en Valor de las Colecciones depositadas en el Depósito N° 7 del Museo de La Plata. Encargada de las colecciones albergadas en el Depósito N° 7 de la División Arqueología del Museo de la Plata. Ha realizado numerosas investigaciones y publicaciones acerca de la Arqueología del Noroeste Argentino, específicamente en lo referente a la problemática Incaica, siendo partícipe de la Puesta en valor del sitio incaico El Shincal de Quimivil (Londres, Catamarca). Integrante del proyecto NOA, *Arqueología, Historia y Paisaje* (CONICET), entre otras actividades.

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales (FHyCS - UNJu), se vinculó con tareas de gestión estando a cargo de las oficinas de *Antropología y Folklore* y de *Artesanías*, fue nombrado a partir del 2016 como director provincial de Patrimonio de la mencionada provincia.

Durante la carrera de Rodríguez primó su interés por el estudio de los artesanos, para quienes trabajó incansablemente por la obtención de sus derechos, impulsando además la Ley provincial N° 5.122 de promoción y desarrollo de las artesanías jujeñas del Gobierno de la Provincia que los ampara. Este interés puede verse plasmado en su obra, al retratar la labor de los artesanos ceramistas de Casira. Al estudiar su producción cerámica deja explicitada una mirada económica, resaltando el rol central de la producción cerámica dentro de las unidades domésticas, y de su circulación tanto a nivel local como de mercado. El autor destaca que cuando prima un contexto capitalista (de mercantilización de los objetos) se pueden observar transformaciones simbólicas en la forma de producción cerámica, tanto en la circulación como en el consumo, lo que genera a su vez transformaciones socioeconómicas.

En su libro nos adentra, primeramente, en lo que le sucedió a él como investigador antes de ir a realizar las tareas de campo, reflexionando sobre abordajes teóricos y metodológicos factibles de realizar en Casira. Este interés surge a partir de la asistencia a un seminario sobre “antropología social y desarrollo”, dictado por el antropólogo Alejandro Isla.

Rodríguez describe el marco histórico de la fundación de Casira, un territorio que había pertenecido a Bolivia hasta que en 1925 fue separado mediante la firma de un tratado entre Argentina y Bolivia con el fin de resolver cuestiones limítrofes entre ellos. Sin embargo, sus habitantes mantienen estrechas relaciones económicas, políticas y de parentesco con los habitantes de San Lorenzo, pueblo también conocido como la Casira boliviana. Los primeros pobladores de la Casira Argentina provenían de Bolivia y desde entonces se mantiene

una continuidad comunitaria que desdibuja la división entre fronteras nacionales.

En el trabajo de producción cerámica cumple un rol principal la *unidad doméstica*, definida como un grupo familiar que reside en un mismo ambiente y que organiza sus actividades de producción, distribución y consumo de manera independiente en relación a otras unidades domésticas. En ellas se organizan, además, otras actividades vinculadas a la subsistencia del poblado. La alfarería producida se consume tanto a nivel local como extra-local en mercados.

La obra de Rodríguez puede dividirse en tres partes centrales. La primera presenta las características generales del poblado, como su trama urbana dispersa alrededor de un núcleo central donde se desarrollan actividades sociales y económicas. Se realiza la feria de agosto, las reuniones, se localizan los talleres de producción alfarera y los almacenes donde venden los productos que fabrican como la mercadería que proviene de la zona.

La segunda parte aborda específicamente la producción alfarera: enfatiza las relaciones técnicas en la producción, diferencia los tipos de arcillas utilizadas según el objeto a facturar, describe los procesos de modelado, acabado y cocción de las piezas para terminar con su enfiado (embalado) para poder transportarlas de manera segura para ser intercambiadas o vendidas fuera del poblado. De esta manera, el autor explica cómo el consumo local se ha reducido en relación con el consumo extra-local dentro de mercados de ámbitos rurales y urbanos.

En esta sección, menciona que dicha producción se realiza en el marco de relaciones de trabajo domésticas, aunque en los últimos tiempos se ha dado un tipo “empresarial capitalista”. Dentro de este marco doméstico de fabricación cerámica, cada familia organiza el trabajo de sus miembros y posee recursos propios para las distintas etapas de manufactura. Estas actividades se realizan en el marco de la división del trabajo según género y edad.

En la tercera parte se presentan las conclusiones, donde el autor brinda una reflexión crítica sobre la inserción de los artesanos y la alfarería de Casira dentro del ámbito extra-local, como es el caso del mercado. Según Rodríguez, estaríamos frente a un caso de producción dentro de lo que él denomina “esfera no mercantil”. Es decir, la producción cerámica se realiza bajo formas no asalariadas, dentro de unidades domésticas o familiares, donde circulan estos bienes sin asumir la forma de mercancía. En cambio, la circulación de las vasijas puede darse en redes mercantiles y no mercantiles. Dentro de una circulación no mercantil (trueque o cambalache), la cerámica es intercambiada entre los pobladores de diferentes zonas, a partir de un acuerdo de tasas de intercambio establecidas culturalmente. Estos intercambios se dan habitualmente entre unidades domésticas de diferentes nichos ecológicos productivos, con el fin de abastecerse de recursos que no poseen. En el marco de una circulación mercantil, podemos observar que los pobladores de Casira no están aislados del mercado, ya que participan de él en la compra y venta de productos a través de sectores urbanos que habrían impulsado cambios formales en la cerámica ya que los compradores le adjudican nuevos usos y significados, como adornos y macetas, muy diferentes a las ollas grandes o *birqui* fabricadas históricamente en esta localidad.

Este maravilloso libro de Juan Carlos Rodríguez, titulado “La alfarería de Casira”, nos invita a conocer esta bellísima localidad de la Puna jujeña y a sus pobladores a través de relatos en primera persona, realizados por medio de entrevistas, y comentarios del autor a partir de su observación (con o sin participación) vinculada a la producción y circulación cerámica. En él podemos encontrar recetas magistrales para confeccionar las vasijas: desde la obtención de la materia prima hasta su modelado, secado, pintado con colores rojizos y anaranjados que luego son llevados a su cocción. Rodríguez realza en cada línea el trabajo del artesano y el rol que cumple dentro de cada unidad doméstica, brindando detalles sorprendentes sobre la elaboración de tan preciado bien.



FLORENCIA SERRA Y JULIETA PELLIZZARI²⁶

más allá de lo humano
se abren otras dimensiones
se imponen otros tiempos
otras lógicas

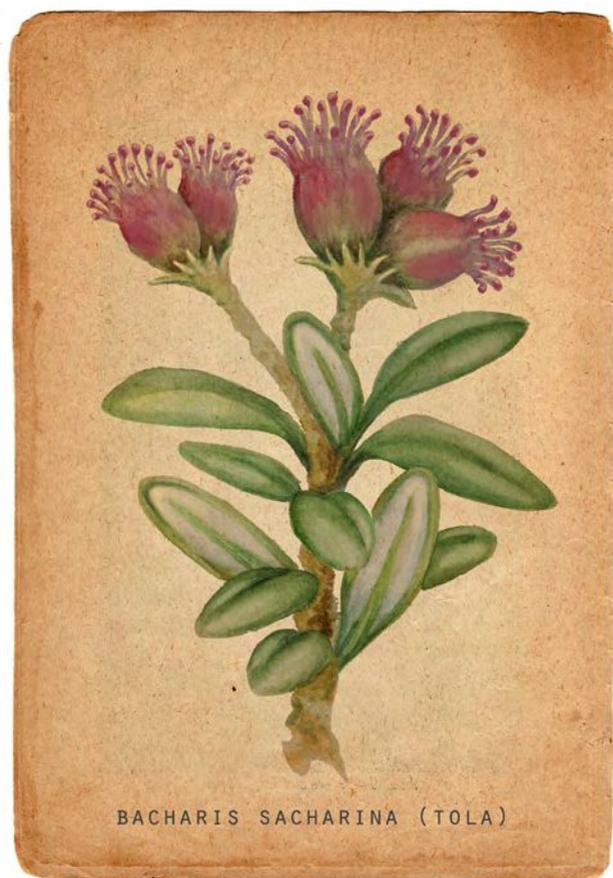
en medio de paisajes rocosos
toma impulso
la potencia vegetal
se revela lo salvaje animal

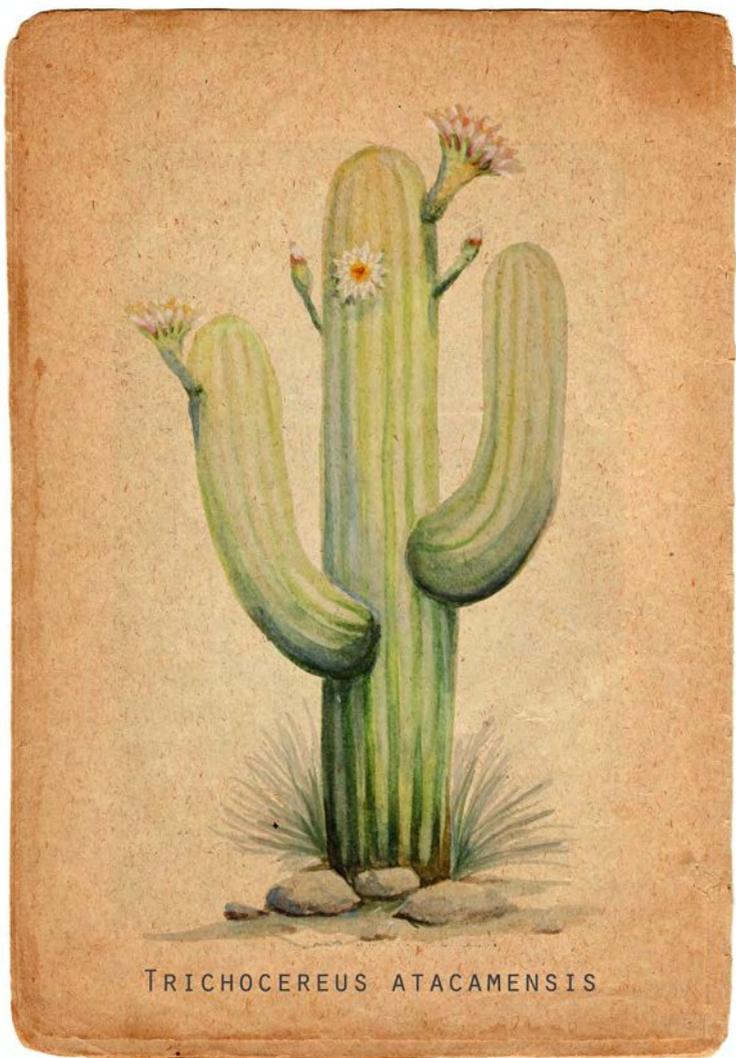
observar hasta absorberlo en el cuerpo
fundirse en el contexto
detenerse en sus formas e inmensidad territorial
se revelan otras formas de existencia

²⁶ Florencia Serra estudió relaciones entre los campos del arte y la ciencia a partir de la observación de sus interacciones, coincidencias y divergencias en el arte cerámico contemporáneo. La ilustración científica o naturalista vuelve sobre la superposición de estas dos esferas y encuentra en ella un modo de visualización que habita ambos y a la vez no pertenece con exactitud a ninguno de ellos. Un recorrido similar transitó Julieta Pellizzari quien habiéndose graduado de la carrera de artes visuales realizó su tesis de Maestría sobre restauración del patrimonio cerámico del Museo de Ciencias Naturales de La Plata. Lo artesanal y experimental se cruza con la sistematización de metodologías de conservación e investigación científica. Las ilustraciones que siguen muestran los *contextos* de la flora, la fauna y minerales de Casira.

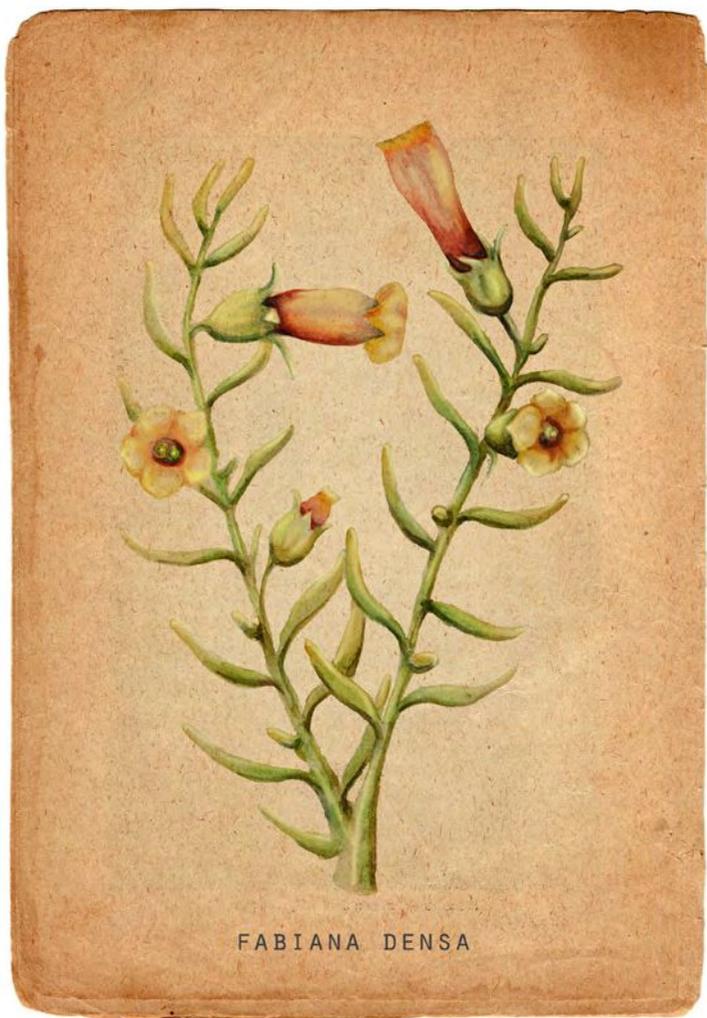
lo vegetal, animal y mineral
saturadas de historia y tiempo
sostienen y construyen una atmósfera peculiar
se revelan en clave natural

la narrativa de contextos accede tímidamente
al mundo salvaje
que condiciona y conforma el hacer cultural
de este característico pueblo alfarero

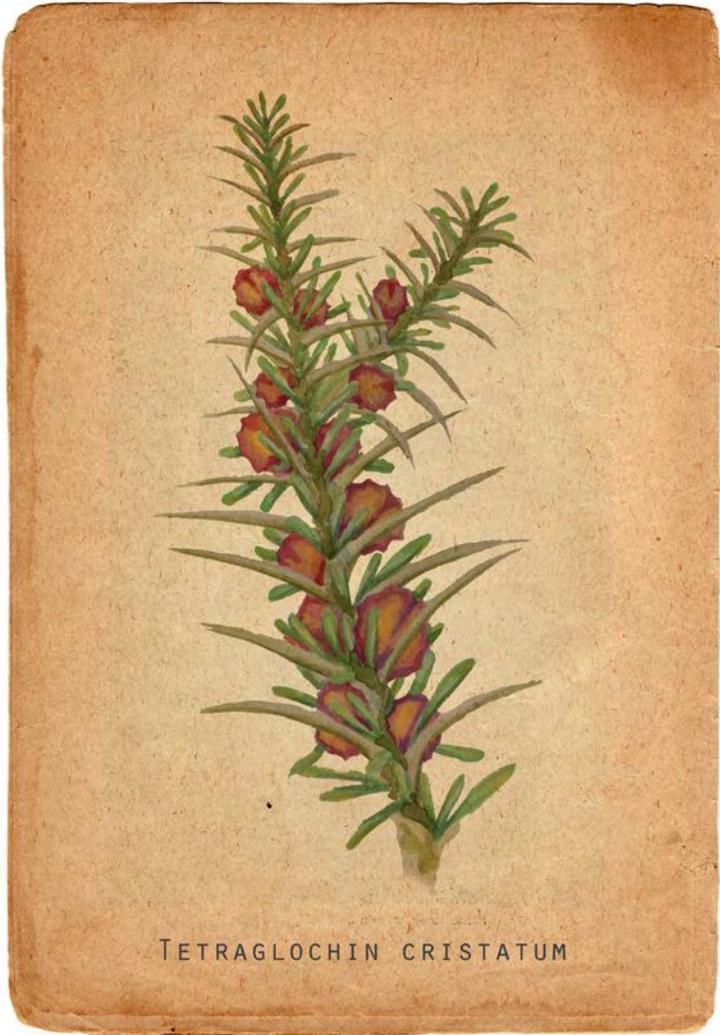




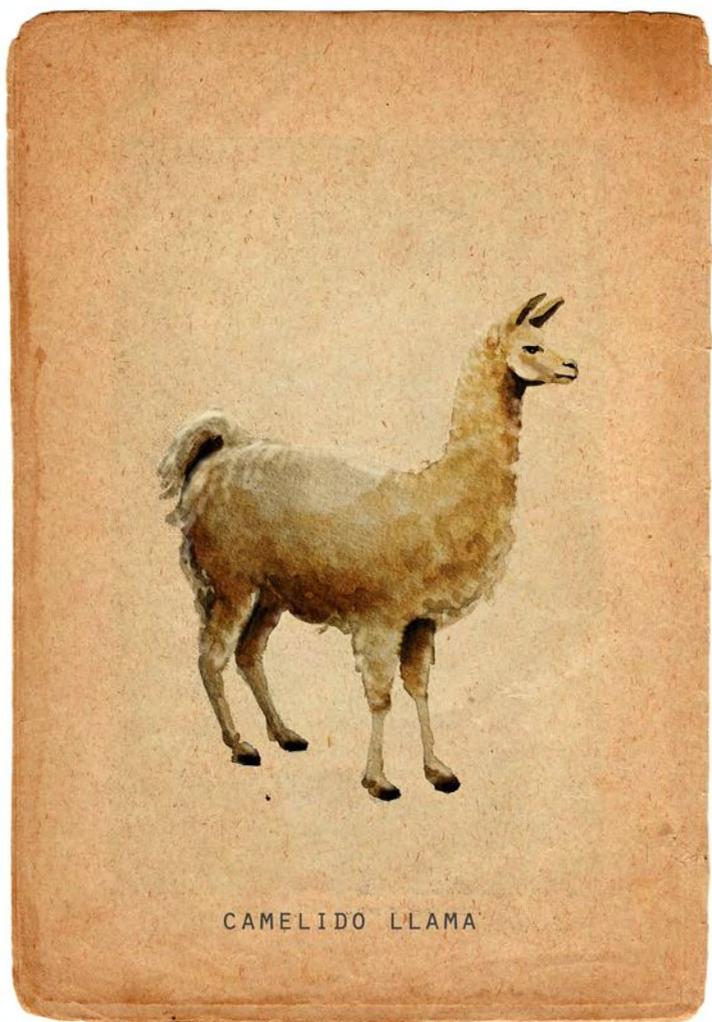
TRICHOCEREUS ATACAMENSIS



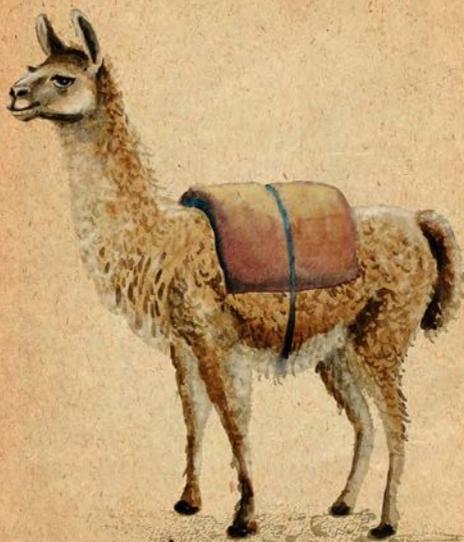
FABIANA DENSA



TETRAGLOCHIN CRISTATUM



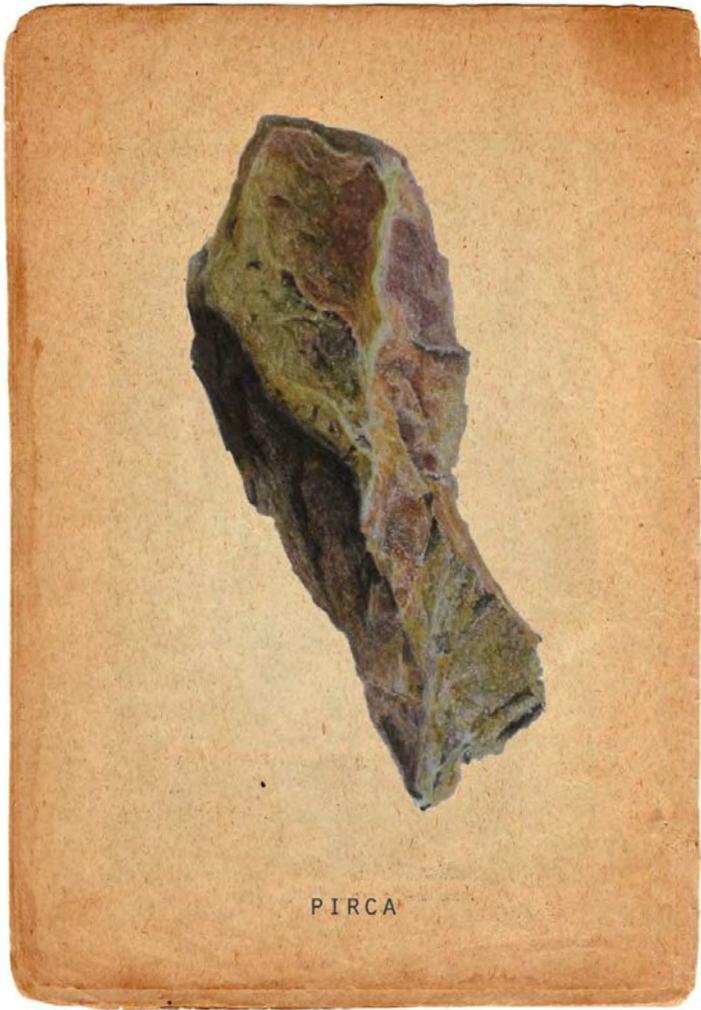
CAMELIDO LLAMA



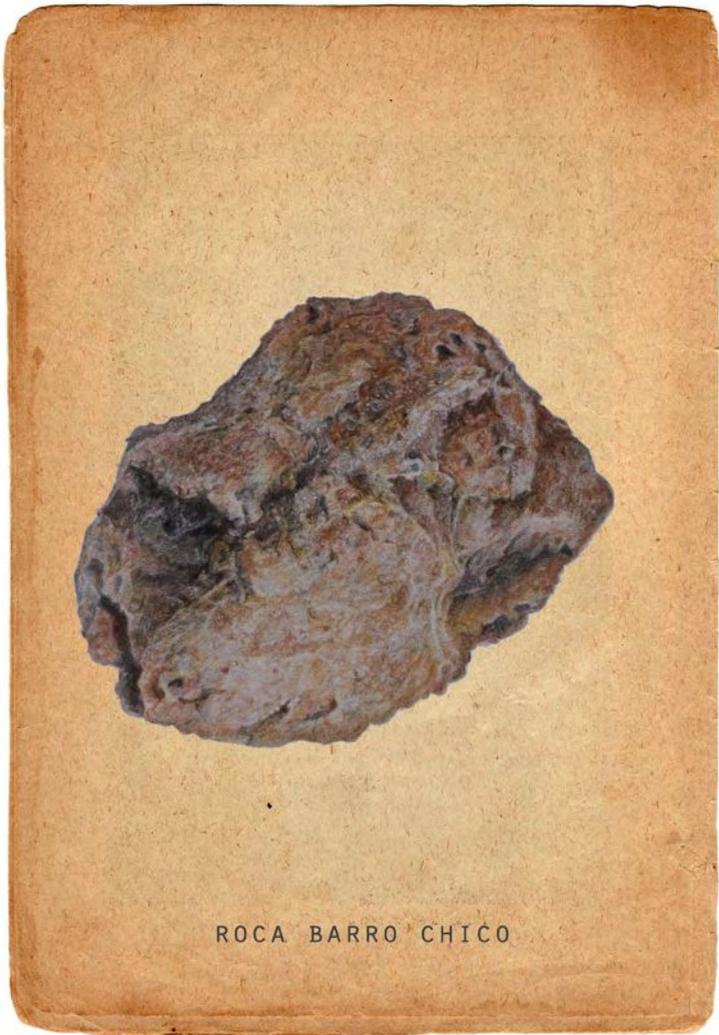
CAMELIDO LLAMA



SERPIENTE YARARA



PIRCA





MATERITA



FLORENCIA CALIFANO²⁷

*A Eusebia Reynaga, por todas las historias que me fue contando
y por el don de haber sobrevivido al rayo.*

Primero conocí a Catalina. Tenía en sus manos un fragmento de historia y de ritual. Modelaba palabras no dichas mascullando letanías con su *acullico**.

La puna es un lugar de extremos, de señales insertas en un paisaje abrumador, sequías y cielos que estallan en tormentas eléctricas. Ella hacía pequeñas ollitas o *sartas** con una arcilla plástica y finita, cerámicas que se utilizan para dar de comer a la tierra o *challar**.

Eran los años 90 y Casira no tenía luz eléctrica, apenas unas cuatro casas, una escuela primaria y un generador eléctrico que funcionaba dos horas al día.

²⁷ Florencia Califano nació en Buenos Aires y desde los seis años vive en Jujuy. Estudió Diseño Gráfico en la Universidad de Buenos Aires y Técnica en Cerámica Artística en la Escuela de Cerámica N° 1 de la Ciudad de Buenos Aires. Fue estudiante invitada en el Institut für Künstlerische Keramik und Glas (IKKG-Alemania). Participó en numerosas muestras individuales y colectivas; fue seleccionada para participar de la Clínica de Obra de Arte Contemporáneo Jujuy- Salta y del Programa Interfaces Jujuy-Ushuaia, ambos organizados por el Fondo Nacional de Artes. Ganó la Beca Creación Bicentenario del FNA.

Actualmente se desempeña como profesora de cerámica en la Escuela de Bellas Artes y en la Universidad de Diseño. Trabaja en proyectos con comunidades alfareras de pueblos indígenas de la región donde vive. En este momento se encuentra trabajando con mujeres alfareras de la comunidad Chané.



Figura 91: Catalina Ramos modelando una ollita para la “sarta” con barro chico. Estas ollitas se utilizaban inicialmente para la ceremonia de Chaya ya sea en agosto, mes de la Pacha, u otra festividad como las *señaladas*, *flechadas* o señalamientos de mojón.

El verano en la puna es pura agua y no es época de hacer cerámica, el suelo se vuelve esponja resbaladiza de barro y arena, la laguna de Pozuelos pierde sus bordes en la planicie e invade caminos. Catalina en su *manka ruana** modelaba llorando porque acababa de perder a su hija de unos once o doce años, víctima de un rayo, mientras pastoreaba ovejas y llamas.

Así, lágrimas y lluvia se combinaban dentro de esa pequeña forma de barro que giraba entre sus dedos. Modelar era una forma de sanar, de hacer algo en ese *mientras tanto* de dolor.

De dar forma a los pensamientos y de sostener presencia, aquí estamos.

Aquí seguimos.

La puna es árida y fría.

Un sol abrazador que se espera para descongelar.

El agua a veces es tremendamente peligrosa y las muertes de niñas y niños pastores se hacen habituales en la planicie en época de tormentas eléctricas. Salvarse del rayo entraña una bendición, otorga ciertos poderes premonitorios. Despierta un nuevo sentido que atraviesa lo onírico y lo cotidiano mediante el don de descubrir señales y predecir peligros.

Ser un intermediario entre mundos.

No muchos tienen esa suerte.

Habíamos llegado con mi madre ese verano buscando petroglifos. Avanzábamos esquivando la tormenta, adivinando el camino-río.

Estuvimos refugiadas varias horas en una casita ubicada al lado del *antigal* de Calahoyo, esperando que el agua fluya y podamos recuperar la huella hacia Casira. En esa espera, la lluvia lavaba el cerro e iban apareciendo vasijas Incaicas. Los dueños de la casa corrían en medio de tormenta a buscarlas y nos las ofrecían.

¿Qué hacer?

¿Qué precio tiene la historia de un territorio?

Esta zona se encuentra unida desde épocas preincaicas por la tradición ollera donde los límites geográficos entre países van desdibujándose entre ríos y quebradas. Arcilla boliviana, manos argentinas, *pirka* de Cieneguillas. Arroyos que se vuelven internacionales, fronteras olvidadas con gendarmes, militares y policías que controlan el devenir de los pueblos indígenas para sostener el imaginario de un país “argentino”. Todavía quedan *mojones* de metal de la antigua frontera boliviana. Sin embargo, esos fragmentos de cerámica son arrasados por el agua sin que ningún Estado reclame por ellos.



Figura 92: Una de las pequeñas piezas arqueológicas que aparecieron bajo la lluvia en Calahoyo y alfareros del pueblo de Berque limítrofe con Casira.

Cuando conocí Casira la cerámica estaba en las manos de mujeres, de las maestras olleras que modelaban formas para contener soberanía alimentaria: *Tijtincha*, *mote*, *Kalapurka*, *Guiso de maíz*, *quinua* y *papa lisa*, *chuño**....

En las comunidades de la Puna hay un tiempo para todo, una organización dada por los ciclos naturales. Esa organización también implica rituales, fiestas y comidas específicas para cada época.

Hablar de cerámica es nombrar lo colectivo y un *ajuar** de ollas contiene todo este trabajo grupal organizado a través de la cocina. Este fuego continúa manteniendo secretamente su pasado prehispánico y conservando en los nombres el Quichua: *puco*, *yuro*, *chúa*, *virque*, *manka**.



Figura 93: alfareros del pueblo de Berque limítrofe con Casira.

Ese *ajuar* antiguo aún tenía dibujitos o decoraciones hechos con arcilla *puka** o con piedritas del río. Identidad en pequeños gestos modelados en asas, orejas de las ollas o en el cuello de un cántaro, se manifiestan a modo de firma de la ollera.

Una forma de reconocer qué mujer había hecho esa cerámica.

Un pequeño mensaje escondido en una huella.

Jugar a reconocer quién era la autora de esa olla.



Figura 94: *ajuar* completo de ollas del patio de Catalina. Un *ajuar* se compone por unas 30 ollas de distintos tamaños, formas y funciones y se destinan a diferentes alimentos.

Hacia los años 2000, en plena crisis económica, desde el Estado se propició la introducción de moldes y tornos bajo una mirada completamente colonial, generando así una nueva lógica alfarera enfocada en una visión netamente productiva neoliberal.

La quimera de más cantidad, más dinero.

Entonces, todo más rápido.

Mayor tamaño y más grueso ... más arcilla.

Autoexploración y horas bajo el sol.

Sobreexplotación de la naturaleza.

Cosas que le gusten a la gente, a los que tienen dinero.

El equilibrio se rompe.

La función primigenia se diluye.

Recursos para quemar como *guano y tala** ya no fueron suficientes. Empezaron con los hornos a leña traída en camiones desde el “*ramal*” y la deforestación de la puna, llegando al borde de la extinción de la *yareta** o *tola**.

Buscar nuevas vetas de arcilla y de *pirka**. Ponerles propiedad y nombre a las vetas, ir más lejos, allá, del otro lado de la frontera. Entablar un conflicto con los ceramistas bolivianos por el territorio, por los bordes, por el suelo. Los “argentinos les roban arcilla”. Parientes y hermanos se desconocen.

El barro se vuelve mercancía.

Una pseudo-tecnificación cerámica que aleja a las mujeres de la *manka ruana*. Bajo la censura del hacer más las manifestaciones poéticas fueron diluyéndose.

La cerámica a pulso es lenta.

Los hombres hacen con moldes.

Los hombres hacen más.

Los hombres hacen más rápido.

Los hombres son productivos.

El dinero de las ollas es ahora masculino.

Hacer ollas y venderlas en la *manka fiesta* o trocarlas en alguna fiesta patronal siempre fue una forma de independencia económica para las alfareras puneñas, muchas de las cuales son madres solteras, sostén de hogar, víctimas de la violencia patriarcal.

La alfarería tradicional de los pueblos indígenas de Argentina era (o es) principalmente femenina, lo cual significa que es un oficio artesanal que mejora de manera directa la calidad de vida de las mujeres dado que les permite disponer de un ingreso monetario propio, independiente de la actividad laboral masculina.

Las alfareras realizan este trabajo cerámico de manera paralela a las actividades diarias, robando tiempo de la sobrecarga laboral a la

que son sometidas las mujeres. Por lo tanto, es importante apreciar y destacar el carácter femenino que se destaca como valor patrimonial.





Figura 95-97: piezas antiguas de la familia Ramos, con detalles modelados y pintados.







Figura 98-101: *Manka fiesta* en la Quiaca en la década de los 40. Fotos tomadas por mi abuelo Nicasio Fernández Mar.

Soy jujeña, hija de una arqueóloga, y la historia de la cerámica de la región no me es ajena.

Me llevó mucho tiempo encontrar las palabras precisas y el tono para escribir este texto. Finalmente logré poner letra a mis pensamientos gracias a la insistencia amorosa de los editores de este libro.

En este proceso de *sentipensar* Casira me di cuenta de que vengo elaborando un duelo personal, muy interno, por esas memorias femeninas extraviadas en el barro. Por Catalina, Martina, Aleja, Andrea, Donata, Virginia, Viviana y muchas más que no conocí, pero deben ser nombradas.

También por las que espero conocer y aprehender.

Memorias y manos femeninas silenciadas por los discursos que aparecen bajo la imagen capitalista del burro de Shrek o el topo Gigio.

Un molde de yeso que le gusta al comprador.

Una maceta de la puna en Tierra del fuego.

Ser para otro.

Poéticas latinoamericanas calladas y mucho ruido alrededor.

Esas nuevas imágenes moldeadas en barro son las palabras de la economía de mercado que sistemáticamente silencia poéticas e invisibiliza discursos materiales.

El Estado es parte responsable de esa violencia simbólica, de este sistema de sobreproducción que transforma a indígenas en “emprendedores” o “pymes”. Un modelo neoliberal donde *las gentes* de la Puna, de Casira, no mejoran su calidad de vida, sino que son parte de un ciclo de consumo en el que hasta sus cuerpos se vuelven mercancía.

El Estado también somos todas y todos los que pensamos sobre cómo deben ser las cosas de “indios” desde nuestros privilegios de clase e introducimos nuestros occidentales puntos de vista. Por falta de comprensión del contexto, incontinencia verbal o por una actitud intervencionista voluntariosa generamos un daño cultural inmenso. Lo que se lee de manera externa y liviana, como “falta de prolijidad” o “mal acabado” de una pieza tiene una correlación directa con la mirada y paradigma colonial.

Creo entonces que cuando los ceramistas hablamos de Casira, de su pasado, presente y futuro, previamente debemos callar.

Hacer silencio.

Solo callando nuestra propia voz escucharemos a nuestras compañeras y compañeros ceramistas indígenas puneños. Necesitamos abandonar nuestra mirada etnográfica y deconstruir nuestro propio molde occidental intervencionista.

Abandonar el hacer.

Lo que debe ser.

Acompañar el camino.

Estar siendo juntos.

Nos lo dice la historia de estos *Manka llut'as*, que vienen resistiendo culturalmente desde los márgenes. Debemos tomar esta enseñanza para reconocer las matrices productivas preexistentes y no generar conflictos o daños culturales imponiendo soluciones exógenas que alteran este equilibrio económico entre naturaleza, hombres y mujeres.

Y si el daño ya existe, ¿Por qué nos pensamos como parte de la solución si fuimos parte del problema?

Hay una sabiduría que habita en los pueblos que se basa en la resistencia y lucha cultural, esa historia está contenida dentro del barro y será parte de la construcción de futuro.

El barro cocido posee historicidad, construye un relato a través del tiempo que nos permite pensar el pasado; por cómo un alfarero modeló un cuenco, un asa o decoró una vasija. De esta manera la cultura cerámica de un pueblo desarrolla un código material simbólico que nos conecta con recuerdos atávicos de nuestra propia historia.

Los elementos básicos que usamos los ceramistas son arcilla, agua y fuego. La combinación acertada del líquido con la tierra nos permite modelar el barro. El fuego transforma químicamente la materia, vitrificando su cuerpo y volviéndolo resistente. No hay cerámica sin fuego, es el acto final en todo proceso cerámico.

Existe otro elemento intangible que está presente en cada pieza cerámica, que se mezcla junto a la arcilla: la memoria. No existe cerámica sin pasado, sin carga cultural. El barro guarda la memoria de las manos que lo amasaron. Todos los pueblos transportan en vasijas su memoria y su cultura.



Figura 102: el papá de Catalina me muestra su horno. Ubicado en ese momento atrás de la Iglesia Santa Rosa, eran muy pocas casas y todas de adobe. 1997

Glosario

Acullico: mascado de hojas de coca.

Ajuar: conjunto de ollas que usa una casa para la vida diaria, se regalaba para los casamientos. Para fiestas un ajuar especial.

Calapurka: Sopa con cabezas de cordero y harina tostada que se sirve con piedras blancas calientes.

Challar: dar de comer a la tierra.

Chicha: fermentado alcohólico de maíz o maní. En otras regiones puede ser de algarroba o quinua.

Chúa: plato hondo.

Chuño: papa deshidratada.

Flechadas: Fiesta de inauguración de una nueva casa que consiste en romper un huevo tirando una flecha.

Manka fiesta: feria de trueque de ollas que se hace en octubre en La Quiaca, comenzó con la llegada del ferrocarril a esa ciudad. Actualmente ya no se realiza trueque, sino venta.

Manka llut'as: mujeres que hacen ollas.

Manka Ruana: lugar donde se hacen las ollas.

Manka: olla de 2 o 4 asas.

Mojón o apacheta: señalamiento de un punto en el camino o de un lugar especial mediante la acumulación sucesiva de piedras.

Pirka: piedra, en cerámica es un agregado de un barro muy compacto que se utiliza en una mezcla para ollas grandes.

Puka: barro rojo muy fino que sirve para dar color y dibujar. También se le llama así al color rojo en quichua.

Pukara o Antigal: lugar donde hay cosas o restos antiguos.

Pululos: para contener agua como caramañolas.

Ramal: se le dice coloquialmente a la zona de Yungas o selva de Jujuy, que comprende San Pedro, Libertador General San Martín y Santa Clara. El nombre tiene origen por la división del ferrocarril en 2 ramales.

Sartas: ollas pequeñas de Llinqui o barro chico, que sirven para dar de comer a la tierra. Se entierran en el pozo junto a unas llamitas modeladas con grasa de llama o tuctuca y harina de maíz culli o blanco.

Señaladas: marcadas de animales con pompones, también se llama enflorar y se hace en carnaval o para San Santiago.

Tala: guano de oveja o llama compactado, del piso del corral.

Tijtincha: sopa de charqui con papas y maíz seco.

Tola: *Parastrephia lepidophylla*, especie forestal que crece entre los 3,500 y 4,200 metros sobre el nivel del mar y se utiliza como leña por su alto poder calórico.

Virque: vasija de boca abierta para hacer masa de pan o *chicha*.

Yareta: arbusto caméfita de la Puna, actualmente en extinción, que alcanza hasta 1m de altura y entre 1m y 2m, de diámetro. Crece formando una masa compacta.

Yuro: jarra para servir líquidos.

Relatos sobre Casira reúne una serie de trabajos que se han desarrollado alrededor del pueblo alfarero. Es una instancia de acercamiento guiada por un cuerpo heterogéneo de autores.

En un gesto generoso por poner en común y a disposición del lector, cada uno de ellos comparte su propia trayectoria, sus observaciones y reflexiones. Este libro confía en la potencia de vincular textos e ideas que circulaban por caminos inconexos, busca generar un espacio en el que convivan las palabras de admiración de un ceramista consagrado, los datos sistematizados de fragmentos cerámicos hallados en excavaciones arqueológicas, recuerdos de infancia de una casireña, crónicas de quien observa una quema y se siente testiga bendecida, por mencionar solo algunos.

Cuanto más conocemos sobre Casira, mayor es la comprensión de su inabarcabilidad. El entramado que se va construyendo capítulo tras capítulo nos ofrece una imagen tridimensional, un paisaje para mirar no solo de frente sino en sus diversos espesores. Intentamos sostener lo múltiple sin negar las tensiones que implica, apelando a una lectura activa, reflexiva y crítica del mundo, o de una partecita muy precisa de él: Casira

Agustina Paltrinieri y Florencia Serra son ceramistas, profesoras y licenciadas en Artes Plásticas con orientación en cerámica. Florencia se doctoró en la Facultad de Artes (UNLP) y Agustina es doctoranda de la misma. Trabajan en el Centro de Tecnología de Recursos Minerales y Cerámica (CETMIC). Docentes en la Especialización de Cerámica Gráfica (UNA). Además, Florencia es docente en la Facultad de Artes y Agustina, fotógrafa amateur.

Ernesto Moyas es licenciado en Sociología (UBA), profesional principal de CONICET en el CETMIC y vinculador tecnológico de la Facultad de Cs. Exactas de la UNLP.

Nicolás Maximiliano Rendtorff es ceramista, licenciado y doctor en Química. Investigador del CONICET, profesor en la Facultad de Cs. Exactas (UNLP), vicedirector del CETMIC, vicepresidente de la Asociación técnica argentina de cerámica y prosecretario de Políticas en ciencia y técnica de la UNLP.