


ELISA SILVA GUZMÁN 
TALLER CERÁMICAS GROF
SANTIAGO, CHILE
ELISA.SILVA@GMAIL.COM

CAROLINA GROF GUZMÁN 
TALLER CERÁMICAS GROF
SANTIAGO, CHILE
CAROLINAGROF@GMAIL.COM

FRANCISCA GILI 
UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE HUMANIDADES Y COMUNICACIONES
DOCTORADO INTERDISCIPLINAR EN HUMANIDADES
SANTIAGO, CHILE
FRANGILI@HOTMAIL.COM

Arcillas del Maipo: Exploración material e identitaria para la cerámica contemporánea local

Clays from Maipo: Material and Identity Exploration for Contemporary Local Ceramics

Resumen. Este artículo presenta una investigación llevada a cabo por las autoras en el Taller Cerámicas Grof entre los años 2022 y 2023, a partir de la exploración del uso de arcillas naturales de la cuenca del Maipo para la cerámica contemporánea de alta temperatura. A través de un proceso colaborativo e interdisciplinario, se recolectaron diversas muestras de arcilla, que luego fueron procesadas e incorporadas en pastas y esmaltes. De este modo, la investigación se centra en la relación entre el territorio y la identidad de la cerámica local cuestionando la dependencia de materiales importados, para proponer un enfoque que fomente la conexión con el entorno, propia de la tradición alfarera. El artículo se estructura en tres niveles: reconocimiento del territorio, reconocimiento de las prácticas propias de las y los ceramistas urbanos, y metodología experimental en el taller. Finalmente, se propone un método para el uso de las arcillas recolectadas, enfatizando la importancia de reconocer y valorar los recursos locales como parte integral de la práctica cerámica.

Palabras clave: arcillas locales, cuenca del Maipo, cerámica contemporánea, pastas, esmaltes

Abstract. This article presents research conducted by the authors at Taller Cerámicas Grof between 2022 and 2023, exploring the use of natural clays from the Maipo basin for contemporary high-temperature ceramics. Through a collaborative and interdisciplinary process, various clay samples were collected, processed, and incorporated into clay bodies and glazes. The research focuses on the relationship between the territory and the identity of local ceramics, questioning the dependence on imported materials and proposing an approach that fosters the connection with the environment inherent in the pottery tradition. The article is structured on three levels: recognition of the territory, recognition of the practices of urban ceramicists, and experimental methodology in the workshop. Finally, a method for using the collected clays is proposed, emphasizing the importance of recognizing and valuing local resources as an integral part of ceramic practice.

Keywords: local clays, Maipo basin, contemporary ceramic, pastes, glazes

Fecha de recepción: 29/09/2025

Fecha de aceptación: 14/11/2025

Cómo citar: Silva Guzmán, E., Grof Guzmán, C., & Gili, F.(2025). Arcillas del Maipo: exploración material e identitaria para la cerámica contemporánea local. *RChD: creación y pensamiento*, 10(19), 1-24. <https://doi.org/10.5354/0719-837X.2025.80880>

RChD: creación y pensamiento
Universidad de Chile
0000, 00(00).
<http://rchd.uchile.cl>

1. El Taller Cerámicas Grof es un espacio creativo que se mueve al ritmo de la exploración, producción y enseñanza de la cerámica, desde hace más de 10 años. En cada uno de nuestros proyectos queremos jugar con los desafíos técnicos y científicos propios del oficio; experimentar creativamente con el volumen y la superficie como propuesta de arte; y preguntar a nuestro entorno social y material, en cuanto cultura, poniendo en diálogo al pasado, presente y futuro.

2. Uno de los talleres referentes de este tipo de cerámica, el Taller Huara Huara, fue fundado en 1984.

Introducción

¿Por qué en Chile, especialmente en las zonas urbanas, trabajamos la cerámica de alta temperatura con pastas importadas? ¿Es que no hay arcillas que sirvan acá?

Motivadas por esta pregunta y reunidas en el taller Cerámicas Grof¹, las autoras de este artículo trabajamos durante los años 2022 y 2023 en la investigación “Arcillas del Maipo. Sus usos, del pasado al presente”. Embarcadas en una exploración territorial y técnica, fuimos desarrollando un método desde la recolección de arcillas naturales hasta su incorporación en pastas y esmaltes de alta temperatura (sobre 1200 °C).

Este tipo de cerámica, que tiene entre sus posibilidades al gres esmaltado, es cada vez más común en el país. Sin embargo, su historia es nueva en esta latitud.

El gres, surgido en China en el siglo II AC, recién fue descubierto en Alemania en el siglo XIII, para expandirse en Europa en el siglo XVII. Desde ahí llegó a Estados Unidos a inicios del siglo XVIII. En esos años, en Latinoamérica se trabajó la baja temperatura con engobes y la mayólica —cerámica de baja con esmalte de estaño— (Greenhalgh, 2022; Matthes, 1990).

En Chile, botellas de gres comenzaron a importarse en el siglo XIX (Henríquez et al., 2018), pero recién a inicios del siglo XX empezó a enseñarse. El programa del curso de cerámica de la Escuela de Artes Aplicadas (EAA), desarrollado por Karl Hassmann —checo que arribó al país en 1928—, incluía la enseñanza de esta tecnología (Universidad de Chile, 1934) en un curso que combinaba referentes precolombinos con innovaciones técnicas (Castillo, 2010).

La promoción de la cerámica en la EAA tuvo entre sus motivos el aprovechamiento de materias primas abundantes en el país. (Universidad de Chile, 1934; Castillo, 2010). Y, sin embargo, hoy, tras cuatro décadas² de desarrollo del gres esmaltado y quince años de un avance exponencial, la mayoría de los insumos para este tipo de cerámica son importados.

Nicolás Guillén, dueño de uno de los principales proveedores de materiales de uso cerámico, La Casa del Ceramista, nos explicó el 1 de octubre del año 2020:

Lamentablemente, el 95%, el 98% de lo que nosotros tenemos es importado, porque no hay materiales de calidad aquí a disposición. Es lamentable, antes había más. Antes uno encontraba un caolín de uso cerámico, ahora no se encuentran. Se encuentran caolines, pero vienen contaminados [...] Antes había feldespatos, ahora no. Los feldespatos hay que traerlos de otras partes. El cuarzo, el carbonato de calcio, dolomita, bentonita, óxidos... No tenemos ningún proveedor chileno de óxidos. [...] la poca oferta que hay no cumple con los requerimientos, y nosotros tenemos que mantener un estándar.

En otras palabras, no solo las técnicas y tecnologías provienen del extranjero, sino que también sus materiales.

¿Qué posibilidades tenemos de volver a establecer una relación directa con el territorio, en un mundo de fácil acceso a pastas y esmaltes importados? (Montecino, 1995). Esperando aportar al desarrollo de la cerámica contemporánea local, llevamos nuestra mirada al origen material de la cerámica: las arcillas. Desarrollamos una propuesta metodológica para incorporar materiales de nuestra tierra; a la vez que nos preguntamos, desde la experiencia, por nuestra identidad.

Trabajamos de manera colectiva e interdisciplinaria, intercambiando perspectivas desde una mirada crítica y creativa en cada fase del proyecto (Martín, 2014). Nos movimos a través de los límites entre la cerámica y las artes, junto a preguntas de la historia y la antropología del arte. Además, fuimos asesoradas por las arqueólogas Fernanda Falabella y Lorena Sanhueza, y por el geólogo Paulo Urrutia.

Este artículo relata una investigación hecha desde un permanente ejercicio de hacer y pensar, escogiendo en cada paso cómo acotar para lograr nuestros objetivos. La estructura del texto da cuenta de este proceso, evidenciando las idas y vueltas propias de un método exploratorio sustentado en lo empírico del taller. Cabe destacar que en las metodologías interdisciplinarias las formas de investigar se gestan en el hacer, activando el presente y poniendo un acento en la práctica y la acción (Lury, 2018).

3

Ingold (2013) propone, al rechazar la excesiva polarización entre mente y materia de los estudiosos de la cultura material:

¿No deberíamos aprender más sobre la composición material del mundo habitado involucrándonos directamente con los elementos que buscamos comprender: serruchando troncos, construyendo una pared, tallando una piedra, remando un bote? ¿No podría ese involucramiento, o sea el de trabajar directamente con los materiales, ofrecer un procedimiento de descubrimiento más potente que un enfoque inclinado hacia el análisis abstracto de cosas ya hechas? (p. 21)

El artículo se estructura en base a tres niveles de exploración, asociados a los objetivos de esta investigación. El primer nivel refiere al cómo reconocemos e incorporamos nuestro entorno al recorrerlo siguiendo la huella de las arcillas, pensando en dar sentido de pertenencia territorial a nuestra práctica cerámica. El segundo nivel corresponde al comprendernos como ceramistas urbanas, entendiendo qué distingue nuestra manera de hacer, a la luz de otras prácticas alfareras de este territorio en el tiempo. Por último, el tercer nivel relata el desarrollo y propuesta de un método de trabajo, que permita incorporar materias primas naturales locales a cerámica de alta temperatura.

¿Por qué las arcillas? La cerámica y sus ingredientes

Como cualquier arte, la cerámica es la transformación de un material conseguido en un determinado entorno, por medio de habilidades e ideas, con técnicas y tecnologías que producen artefactos. El material y los procesos de transformación forman no solo al objeto, sino que también al o la ceramista que lo realiza. Sujetos y objetos se relacionan dinámicamente, en un proceso constante de estar siendo y llegando a ser algo, constituyendo la cultura y las sociedades (Tilley, 2013).

En Chile y el mundo, una pieza de cerámica contemporánea está convencionalmente formada por un cuerpo de arcilla cubierto por una delgada capa de esmalte (Forrest, 2013). Nuestra propuesta es que en la formación, tanto del cuerpo como de la superficie, intervienen cuatro familias de ingredientes definidas por su rol: arcillas, fundentes, estructurantes y pigmentos. Las arcillas aportan plasticidad para formar al cuerpo; los fundentes bajan el punto de fusión, permitiendo que durante la cocción se produzca la vitrificación; los estructurantes, que pueden ser minerales, vegetales o animales, dan estructura a la pieza; y los pigmentos aportan el color. Las arcillas son el ingrediente plástico, mientras que los otros tres son antiplásticos. Sus proporciones son variables en pastas y esmaltes.

Las familias de ingredientes las podemos encontrar en uno o varios materiales, que son “los elementos con que las cosas están hechas” (Ingold, 2013, p. 20). Así, podemos producir una pasta mezclando materiales (caolín y feldespato) que correspondan a distintas familias (arcilla y fundente); o con uno, como la greda, que es un material arcilloso con estructurante (arena); y pigmento (óxido de hierro expresado en su color rojizo). El material no es lo mismo que las familias de ingredientes, y es la química de los materiales lo que los hace cumplir el rol de una o más familias.

4

En el proceso creativo, el o la ceramista se relaciona con los materiales: “Las propiedades de [estos] no constituyen atributos fijos [...], sino que son procesuales y relacionales” (Ingold, 2013, p. 19). En esta investigación, de hecho, nosotras actuamos con las arcillas, siguiéndolas por el territorio y transformándolas en el taller. Las ideas de este artículo se desarrollaron con esa experiencia material.

La arcilla es el material que distingue a la cerámica de otros oficios. Entender su origen implica llevar la mirada a la geología, puesto que son un mineral; un material sólido e inorgánico compuesto por los tres elementos más abundantes en la corteza terrestre: sílice (Si), oxígeno (O) y aluminio (Al). Estos elementos componen las moléculas de la arcilla —un silicato de alúmina hidratado ($\text{Al}_2\text{O}_3 \cdot 2\text{SiO}_2 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$)—, cuya estructura sigue el patrón de *láminas apiladas*. Al hidratarlas, el agua se ubica entre estas láminas separándolas, lo que resulta en una pasta plástica, moldeable. Al deshidratarse, el material se cohesionan y compacta, guardando las huellas de quien lo trabaja (Domínguez y Schifter, 1995). Y, expuesto a más de 600 °C, las moléculas cambian, fijando la forma modelada (Hevia, 2003).

Toda arcilla viene de una roca madre. Una roca es un agregado natural de minerales, que se formó por procesos geológicos en una escala temporal infinitamente mayor a la de nuestras vidas. Las rocas se meteorizan; es decir, se disgregan por factores naturales —físicos, químicos o biológicos— en el lugar en que se encuentran. Entre los minerales que se separan están los arcillosos. Estos pueden ser primarios o secundarios. Si se quedan junto a su roca madre son arcillas primarias, como el caolín con que se produce la porcelana. En otros casos, la naturaleza transporta los fragmentos minerales que son arrastrados, por ejemplo, por ríos como el Maipo. Estas arcillas son secundarias, y en su recorrido se juntan con otros elementos, como el hierro. Al tener *impurezas*, se vuelven más trabajables, con distintos colores y texturas (Levy et al., 2022).

Estas partículas son parte de los suelos que están bajo nuestros pies. En ellos hay capas. De manera muy sencilla, son tres: arriba, la orgánica; al medio, los minerales arcillosos y, abajo, la roca más o menos fragmentada. Que las arcillas se ubiquen en el centro se debe a su granulometría, puesto que sus partículas son las más pequeñas de los suelos. Y, si bien cualquier grano pequeño atrae al agua, las que mejor lo hacen son las arcillas, por sus moléculas con forma de láminas (Levy et al., 2022).

El sentido de la cuenca

Siguiendo lo anterior es que nuestra mirada se volvió desde lo micro, partículas que nuestras manos pueden modelar, a la escala de la geología, cuya temporalidad y dimensión es mucho mayor que la de cualquier ser vivo. Desde ahí es que comenzamos a responder: ¿Cuál es nuestro lugar? Porque si queremos dar sentido de pertenencia a nuestro oficio, entonces es necesario definirlo.

5

La geología nos ofreció la noción de “cuenca hidrológica”:

Área que abarca todos los cursos de agua —afluentes— que drenan y convergen desde hitos geográficos, que llamamos divisorias de las aguas hacia un río principal [...]. Una cuenca alberga un ecosistema hipercomplejo en el que interactúan procesos abióticos, como los geológicos, hídricos y atmosféricos, con los bióticos, es decir, con los diversos organismos que la habitan. En los segundos nos encontramos los humanos. (Urrutia, 2021, p. 25)

La ciudad en que vivimos, Santiago de Chile, es parte de la cuenca del Maipo. El río Maipo y sus afluentes riegan el territorio desde las altas cumbres de los Andes hasta su desembocadura en el Pacífico, conectando hielos, aguas subterráneas y humedales. Estas aguas atraviesan los límites geopolíticos entre la Región Metropolitana y la de Valparaíso. Recorren las grandes unidades del relieve o macroformas: la cordillera de Los Andes, la depresión intermedia o valle, la cordillera de la Costa y la planicie fluvio-marina (Figura 1). Para Tilley (2013), estas formas permanecen en el tiempo como los huesos de la tierra, mientras que en ellas se forman paisajes de unas y otras formas de vida humana que se superponen como una piel que cambia (como se citó en Thomas, 2013, p. 55).

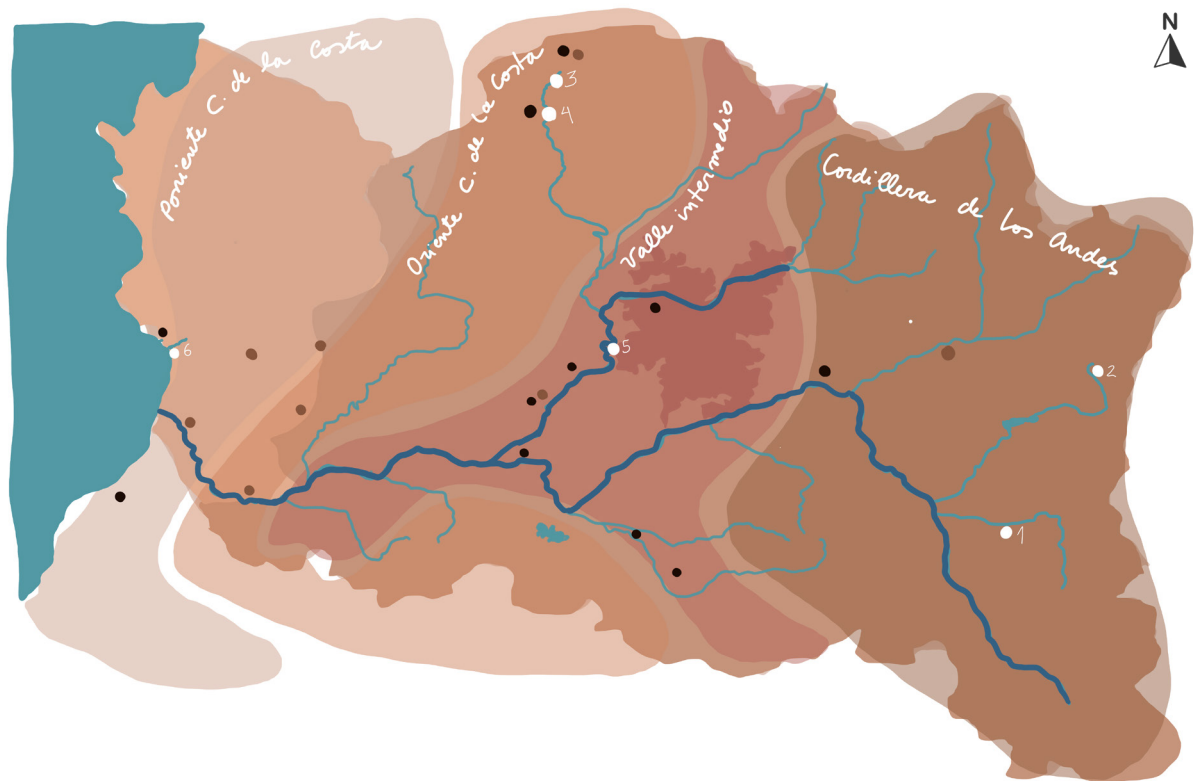


Figura 1

Cuenca el Maipo

Nota: En tonos azules, los principales cursos de agua de la cuenca del Maipo. En el centro, puede apreciarse como una mancha la ciudad de Santiago, entre el Maipo al sur y el Mapocho al norte. Además, se representan las macroformas que consideramos en esta investigación: cordillera de los Andes, Valle y cordillera de la Costa oriente y poniente. Los puntos más oscuros son los lugares de extracción de Falabella et. al. (2002). Los cafés y blancos son nuestros lugares de recolección, siendo los blancos desde donde extrajimos las arcillas que trabajamos, finalmente, en pastas y esmaltes: 1. Las Amarillas, en el valle del río Volcán; 2. Laguna de los Patos en el valle del Yeso; 3. Embalse Rungue; 4. Mina de caolín en Tilti; 5. Camino de Rinconada, Maipú; 6. Estero cercano a la Laguna El Peral. Elaboración propia.

3. Cerámica Artística de Los Andes.

El encuentro del tiempo geológico con el de los humanos

Hablar de la cuenca del Maipo implica hablar de 15.304 km² (Urrutia, 2021, p. 26). Como en el planeta, acá la arcilla se encuentra en todos lados. Entonces, ¿por dónde comenzar?

Buscando el origen de las materias primas con que se produjo la cerámica Aconcagua Salmón, Falabella et al. (2002) visitaron quince vetas cercanas a sitios arqueológicos de la cultura Aconcagua, desde la cordillera de los Andes al Pacífico, donde colectaron muestras de arcilla. Como ellas, decidimos seguir la pista de quienes ya usaron arcillas en este territorio. Sumamos a los sitios que ellas visitaron otros lugares en que hubo y hay alfarería, observando el territorio a través del tiempo, develando capas e historias de comunidades alfareras. Además, nos guiamos por estudios geológicos.

Visitamos en el Cajón del Maipo los valles del río Volcán, del Yeso y del Colorado. En la zona norte de la cuenca seguimos los esteros Tilti, Rungue y Montenegro, afluentes del río Mapocho donde hay minas de caolín y vetas desde donde la fábrica de cerámica CALA³ traía sus arcillas (Castillo, 2012). Siguiendo el Mapocho nos dirigimos a Peñaflor, donde las *Alfareras de El Muelle* trabajaron la greda del cerro Pelvín (conversación con Hernán Bustos Valdivia, de Espacio Peñaflor, 18 de agosto de 2022). A los pies de este cerro también está Talagante, lugar donde se produce la famosa loza policromada. Siguiendo el Maipo se encuentra Pomaire, centro de producción de cerámica

de carácter popular mestizo. Intentando acceder a un morro llamado La Greda, al poniente de esta localidad, recorrimos el sector de Las Palmas, El Turco y el Cajón de la Magdalena en la cordillera de la Costa, lugares donde conversamos con campesinos que nos transmitieron su conocimiento y extrajimos greda. Finalmente, nuevamente guiadas por Falabella y sus colegas, a la altura de la desembocadura del Maipo nos dirigimos a la Laguna El Peral, en la comuna de Cartagena. Siguiendo una quebrada al oriente de la misma, exploramos las laderas en que comienza la cordillera de la Costa en su sección occidental.

Al salir de las autopistas y abrir los ojos en los caminos locales, pudimos reconocer nuestro entorno. Guiadas por las arcillas, el territorio adquirió un sentido distinto. Como plantea la fenomenología, fuimos conectando *puntos aislados en un mapa* que pasaron a ser *lugares*, en un movimiento que volvió al *espacio* —en el sentido cartesiano, de términos cuantitativos o geométricos—, en *paisaje* (Thomas, 2013; Bender, 2013).

Aquí cabe una reflexión. Siguiendo a Arnold (2015), los alfareros tradicionales buscan sus materiales entre uno y diez kilómetros desde su lugar de creación. Pero en el camino de reconocernos fuimos conscientes de que nuestra realidad ofrece la posibilidad de recorrer en automóvil desde la cordillera de los Andes al mar en menos de un día. Pudimos recorrer la cuenca en toda su extensión por este medio de transporte. Vivimos la posibilidad de entender los paisajes que habitamos, a nivel biológico y cultural, así como ampliar la mirada sobre la diversidad de arcillas de este territorio. En cada lugar al que accedimos, recorrimos a pie un máximo de 2 km, desde donde teníamos que cargar las muestras.

7

Escoger arcillas desde nuestro saber

En el reconocimiento de otras prácticas, pasamos de la posición de *sujeto que investiga* a la de *objeto de estudio*, preguntando por nuestras maneras cotidianas (Thomas, 2013). Cada grupo alfarero modela y cuece arcillas con ciertos *modos de hacer* particulares. Nosotras pertenecemos al mundo de los ceramistas urbanos que también tiene un *estilo tecnológico* (Lemonnier, 1992), siendo nuestras elecciones materiales también sociales. Decidimos preguntar por este estilo y desde ahí ir definiendo los pasos a seguir en la investigación.

El primer paso de la cadena operatoria —concepto que refiere a las acciones con que transformamos una materia prima en bruto hasta un producto manufacturado— es conseguir los materiales para crear. En las comunidades alfareras tradicionales se aprende en la infancia a buscar y seleccionar las materias primas, reconociendo que no todos los barros sirven a su oficio, aunque sean arcillosos. Ese conocimiento se transmite de generación en generación.

Nosotras no aprendimos a reconocer arcillas naturales desde un principio, sino que a comprarlas en polvo o en pastas producidas en una fábrica. Por eso, en nuestra exploración seguimos pistas: buscamos plasticidad en los barros; huellas, por ser las arcillas barros que registran; y también el suelo craquelado, por contraerse las arcillas al secarse.

Conscientes de que en nuestra cultura las pastas y esmaltes se formulan con recetas, escogimos arcillas para que fueran un componente más de nuestra *cocina cerámica*. En la búsqueda, recogimos tierras que posiblemente nunca habrían usado otros pueblos alfareros de este territorio, pero que, al saber combinarlas, podían sernos útiles. Finalmente recogimos dieciocho muestras de 2 a 20 kg.

¿Cómo incorporarlas a la cerámica de nuestro taller?

Al analizar las propiedades de las materias primas recolectadas y sus potenciales usos en nuestra práctica, nos enfrentamos al desafío de diseñar un método que estructurara el proceso investigativo, sin dejar de lado los aspectos creativos propios de las artes y su acento procesual. Lo hicimos convencidas de que la investigación también es una forma de creación, y que el esfuerzo integrador de la interdisciplina es clave (Gaspar, 2017).

Un primer paso que desarrollamos fue el uso de nomenclaturas para organizar las muestras que íbamos recolectando y, así, sistematizar la investigación. Definimos una sigla que hiciera referencia al sitio de recolección y un número asociado a la posición temporal en que se recolectó cada arcilla en un lugar. Con esa nomenclatura marcamos cada balde en que esta se envasó y cada prueba que se hizo con ella.

El segundo paso fue incorporar los relieves de la cuenca del Maipo a nuestro trabajo de taller. Clasificamos las muestras según la macroforma de donde provenían: cordillera de los Andes, el valle, y las laderas oriental y occidental de la cordillera de la Costa. Esta clasificación sirvió para acotar en los siguientes pasos.

El tercer paso tuvo que ver con la temperatura que resisten las arcillas. Puesto que nuestro objetivo apuntó a incorporar arcillas locales a cerámica de alta, era sumamente importante saber si las muestras recolectadas resistían temperaturas alrededor de los 1240 °C (cono 7). Hicimos una prueba de fusión a las muestras que íbamos llevando al taller. Mientras algunas resistieron la temperatura, otras no lo hicieron y se fundieron. Las primeras las clasificamos en *arcillas refractarias*, y las segundas en *arcillas fundentes* (Figura 2).



Figura 2

Muestra de *arcillas refractarias* y *arcillas fundentes*

Nota: A la izquierda caolín de Tilttil, del grupo de *arcillas refractarias*; a la derecha borra arcillosa de una planta de áridos en Camino Rinconada, Maipú, del grupo de *arcillas fundentes*. Elaboración propia.

4. Arcilla mezclada con agua para llegar a un estado similar al de una crema.

Se debe recordar que hasta inicios del siglo xx la alta temperatura no había hecho entrada en la producción de este país. Más aún, la alfarería tradicional se sigue trabajando en baja. Por otra parte, como ya lo hemos planteado, los materiales que se utilizan hoy para el gres y los esmaltes son mayormente importados. Ante estos antecedentes se podría pensar que el motivo es que las arcillas locales no funcionan sobre los 1200 °C. Sin embargo, nuestra prueba de fusión demostró que hay arcillas que resisten perfectamente.

¿Debíamos desechar las que no soportaban las temperaturas en que se trabaja el gres? Nuestra decisión fue usarlas tomando en cuenta sus características a la hora de combinarlas en recetas, puesto que las posibles aplicaciones de las arcillas son muchas (Levy et al., 2022). Entonces, consideramos su naturaleza refractaria o fundente para decidir cuáles utilizar en pastas o esmaltes.

El cuarto paso en el método que íbamos desarrollando tuvo que ver con preparar las arcillas para poder transformarlas en piezas y esmaltes. Cada tradición alfarera tiene su manera de hacerlo. En nuestra cultura, para hacer cerámica mezclamos minerales pulverizados. Y a ese estado tuvimos que llevar nuestras arcillas del Maipo. Las secamos y las limpiamos de materia orgánica. Entonces las machacamos con mortero o molino de bolas, y tamizamos con una malla #16. Aquellas que eran muy duras las remojamos para tamizarlas en estado de barbotina⁴.

En este proceso fuimos seleccionando arcillas por la viabilidad de su uso. Por ejemplo, algunos materiales perdían mucho volumen durante su preparación; no tenía sentido usar aquel del que solo pudiéramos recuperar una cuarta parte de lo recolectado. Con otras fue muy difícil alcanzar la granulometría deseada; el esfuerzo fue tan alto, que también los consideramos materiales sin proyección. A estas decisiones se llegó desde lo empírico, la relación directa y sensible con el material (Fernández, 2019).

9

Pastas

Con las arcillas tamizadas tuvimos que definir el siguiente paso. En este punto de la investigación, el ejercicio de volvernos objeto de estudio de nosotras mismas y la información que podía entregarnos la arqueología fueron claves.

Las primeras etapas de la cadena operatoria —extracción y preparación de las materias primas— son cruciales en la alfarería tradicional. Dada su relevancia, es posible identificar un alto grado de conservadurismo en las decisiones de estas fases. Es lo que plantean Falabella y Sanhueza (2022) al demostrar que, a pesar de los importantes cambios estéticos y tecnológicos de la cerámica Aconcagua respecto a la Bato y Llolleo, la cultura Aconcagua continuó usando la misma materia prima que sus antecesores. ¿Por qué? Porque para que una olla sirva, debe ser de arcillas de calidad y es mejor no arriesgarse.

Nuestra idea inicial era preparar una pasta de gres usando arcillas recolectadas en nuestra cuenca, descartando el uso de arcillas industriales —que se caracterizan por ser más puras y homogéneas que las naturales— (Levy et al., 2022). Sin embargo, tras conversar con nuestra asesora Fernanda Falabella, decidimos que, en vez de hacer una receta completamente

Tabla 1

Curva de cocción utilizada en horno eléctrico

Nota: La experiencia en el taller nos ha demostrado que estos grados son referenciales, pudiendo variar en unos 20 °C cada rango de temperatura. Fuente: Elaboración propia.

Grados alcanzados	Tiempo (minutos)	Grados por minuto
120 °C	120	1 °C
320 °C	90	2,2 °C
600 °C	120	2,3 °C
900 °C	120	2,5 °C
1100 °C	120	1,6 °C
1240 °C	150	0,9 °C
1240 °C	20	meseta

nueva, seguiríamos la estrategia de agregar nuestras arcillas del Maipo a una receta de pasta con materiales industriales ya conocidos y, desde ahí, innovar. Quizás parecía menos apasionante que la idea inicial, pero era factible y sensato aprender de la experiencia pasada, y mantener nuestro conocimiento sobre los materiales comprados.

Se preparó una receta base de pasta (PB) con 65% de arcilla gris de la MINDU, compañía nacional; 20% de *ball clay*, importada, para aportar plasticidad; y 15% de feldespato, antiplástico fundente. Luego, se escogieron trece arcillas de las recolectadas y se agregaron a PB. Se prepararon mezclas de 50 grs en seco y luego de hidratarlas se construyeron pocillos minúsculos. Esta prueba permite analizar la plasticidad de una pasta, y es una entre muchas que permiten observar cómo se comporta una arcilla durante el proceso de transformarse en cerámica; es decir, al hidratarla, secarla y quemarla (Navarro, 2020; Levy et al., 2022). Pensando en que pudieran superar los 1240 °C sin fundirse, la cantidad varió según fueran refractarias o fundentes. En el caso de las primeras, se probó que la arcilla natural representara un 70%, 80% y 90% de la mezcla. En el caso de las fundentes, comprendió un 10%, 20% y 30%.

10

La propuesta fue un acierto. Todas las pastas pudieron modelarse y quemarse sin quebrarse ni fundirse (Tabla 1). Y cuando salían del horno, las Arcillas del Maipo se expresaban en la textura y los colores (Figura 3).



Figura 3

Pocillitos con arcillas del Maipo

Nota: Primer acierto en el taller. Elaboración propia.

Entonces, se decidió hacer el mismo ejercicio con 500 gramos. Se prepararon diez pastas, cinco con arcillas refractarias y cinco con fundentes. Crecer en volumen permite obtener resultados más fiables, al bajar el margen de error. Nuevamente la mezcla fue exitosa.

Buscando sistematizar el proceso, el nuevo paso incorporó el método de binomio (Figura 4). Este consiste en combinar dos ingredientes en distintas proporciones, hasta encontrar la receta más adecuada de pasta para poder crear el artefacto deseado. El primero fue PB y el segundo una arcilla natural.

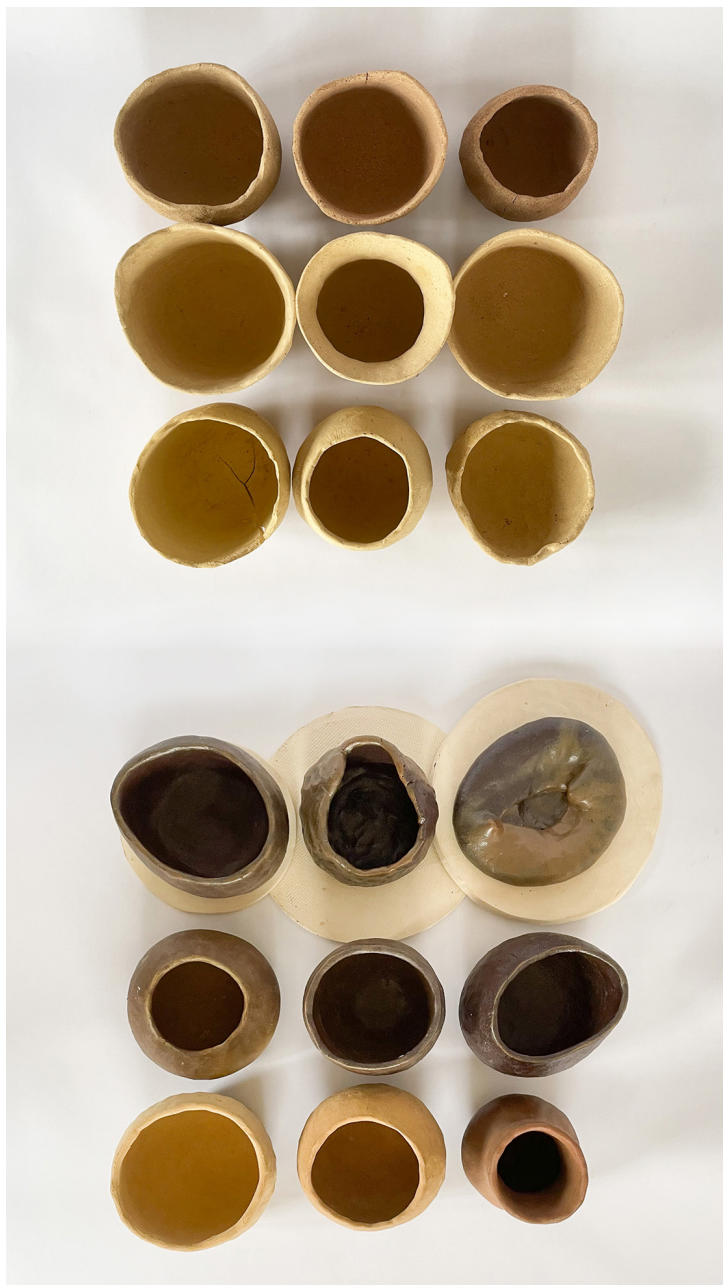


Figura 4

Método de binomio

Nota: Arriba, binomio realizado con el caolín de Tiltit TSL3, arcilla refractaria. Abajo, binomio con sedimento del río Mapocho CRA2, arcilla fundente. Los porcentajes de Arcilla del Maipo en cada binomio aumentan de abajo a arriba y de izquierda a derecha. Elaboración propia.

Para hacer viable la investigación, escogimos solo cuatro arcillas del Maipo, una por cada macroforma de la cuenca del Maipo. Escogimos entre aquellas de las que contábamos con suficiente arcilla tamizada para el proceso. Además, consideramos la accesibilidad a la veta y que no hubiera alfareros y alfareros en el lugar. De los Andes usamos una muestra de la Laguna de Los Patos, del valle del río Yeso (YLP2); del valle trabajamos con sedimentos acumulados en el río Mapocho, a la altura de Rinconada (CRA2); de la zona oriental de la cordillera de la Costa aprovechamos caolín de Tilti (TSL3); y de la zona occidental, probamos barro de una vertiente cercana a la Laguna El Peral (EPM2). Dos eran arcillas refractarias y dos fundentes.

Hicimos cuatro binomios de nueve mezclas de medio kilo, en que la arcilla recolectada se incluyó en diferentes proporciones, entre 10% y 90%, de diez en diez. Todas nos permitieron construir cuencos que resistieron el secado. Las pastas con arcillas fundentes, superado el 70% no resistieron la cocción. La pasta se deformaba o fundía sin convertirse en el artefacto proyectado.

Aunque mayor temperatura en la cocción hace menos porosa la cerámica, no cualquier combinación de ingredientes la vuelve impermeable. Una de las características del gres, junto a que es altamente resistente, es que es impermeable. Esto se debe al proceso de sinterización. Los minerales de las pastas, expuestos a más de 1100 °C, se acercan a su punto de fusión. Esto hace que sus partículas se fundan entre sí, sellando el cuerpo hasta volverse vítreo.

Como nosotras buscábamos formular pastas de gres, le hicimos una prueba de filtración para evaluar la impermeabilidad en nuestros binomios. Pusimos los cuencos con agua sobre papel. Revisamos si había huellas de humedad en el papel bajo la pieza a los diez minutos, treinta, una hora, dos, veinticuatro y cuarenta y ocho. Diez de treinta y seis cuencos demostraron ser impermeables; es decir, gres. Estos correspondieron a recetas con las arcillas fundentes CRA2 e YLP2, usadas entre 20% y 60%.

12

El último paso en este desarrollo de un método para incorporar arcillas del Maipo en pastas fue escoger dos recetas con cada arcilla, para prepararla en un kilogramo y ver cómo funcionaba para construir un cuenco. Aunque ya los habíamos probado en medio kilo, sucede que a mayor volumen el comportamiento de las pastas puede variar, y nos pareció importante observarlo.

Podíamos escoger solo ocho. ¿Tenía sentido trabajar con las recetas que no fueran gres? ¿O con aquellas que expuestas a la alta temperatura se deformaban o fundían, dejando de ser un cuenco?

La cerámica, en su larga historia, no se ha limitado a objetos utilitarios. Y los límites entre lo estético y lo utilitario no son estrictos (Greenhalgh, 2022). Es un oficio que se ha catalogado como artesanía, arte aplicada, etnográfica o precolombina, diseño y arte visual. Siendo dos de las autoras de este artículo ceramistas formadas en escuelas de artes visuales, y la tercera historiadora con formación en antropología del arte, reflexionar sobre estos puntos fue natural al momento de escoger las pastas para preparar en un kilo.



13

Figura 5

Ocho recetas de pasta preparadas en 1 kg

Nota: Elaboración propia.

En el Taller Cerámicas Grof entendemos y hacemos cerámica como un oficio que transita entre lo estético y lo utilitario, lo que distingue usualmente a lo artístico de lo artesanal. Por lo mismo, para construir ocho cuencos, escogimos pastas por su posibilidad expresiva y no solo práctica; más allá de ser gres, valoramos su textura, color, considerando incluso pastas que se fundían (Figura 5).

Esmaltes

Como ya se mencionó, la cerámica contemporánea se entiende como un cuerpo esmaltado. Por lo mismo, el proyecto también contemplaba la experimentación con nuestras arcillas en la formulación de vidriados.

Un esmalte es una cubierta vítrea que, por su composición, se adhiere al cuerpo de la cerámica, funcionando como un envoltorio. Finas partículas minerales suspendidas en agua u otro medio, son aplicadas sobre un cuerpo bizcochado, en cuyos poros se cuelan. Expuestas a altas temperaturas, estas partículas se funden y fusionan con el cuerpo, generando la cubierta (Hevia Salazar, 2003; Bloomfield, 2018; Mattison, 2017).

Siguiendo nuestra propuesta de las cuatro familias de ingredientes, estas también conforman a los esmaltes. Las arcillas son su *cuerpo*, los fundentes la *sangre* y los estructurantes el *esqueleto*. Los pigmentos dan el color.

Si en una pasta la arcilla prevalece sobre todos, en los esmaltes los protagonistas son los fundentes, representando un 60% a 80% de la receta para alta temperatura. Estos bajarán el punto de fusión tanto a las arcillas como al estructurante, permitiendo que el esmalte se funda con el cuerpo y que la cubierta no se desprenda de la pieza cerámica.

Estos ingredientes se encuentran en materiales que contienen óxidos básicos o alcalinos como el sodio (Na), potasio (K), entre otros, presentes en minerales como feldespatos. Existen fundentes primarios y secundarios. Estos actúan sobre el silicio (Si), que es un óxido ácido, presente en la sílice o cuarzo, y que al fundirse a una temperatura adecuada forma la sustancia vítrea. Y las arcillas, protagonistas de nuestra investigación, actúan como un estabilizador que evita que el esmalte fluya demasiado al hacerlo más viscoso (Bloomfield, 2015; Mattison, 2017). Estas contienen alúmina, que es un óxido anfótero; esta palabra proviene del griego *amphi*, que significa ambos, puesto que pueden actuar como elementos básicos o ácidos (Bloomfield, 2018). Por eso, una arcilla también puede funcionar como fundente o estructurante (Matthes, 1990). Es lo que ocurre con nuestro grupo de arcillas fundentes.

Al igual que en las pastas, hacemos esmaltes mezclando minerales pulverizados, buscando un equilibrio que genere el efecto deseado (Matthes, 1990).

En el desarrollo de nuestro método experimental, decidimos desarrollar un cuatriaxial de esmaltes; es decir, recetas que combinan cuatro componentes en proporciones variables. El sentido de este es desarrollar varias fórmulas, porque, como dice Mattison, “en alguna parte del cuadrado habrá un acabado de esmalte que le satisfaga” (2017, p. 179) averiguando empíricamente las cantidades necesarias (Matthes, 1990). Por eso, agregamos nuestras arcillas del Maipo a una receta con materias primas conocidas, para, de esta forma, innovar.

Usamos feldespato (A) como fundente primario, cuarzo (B) como estructurante y caolín (C) como arcilla, todos comprados. El cuarto ingrediente (D) fue CRA1, la borra de una planta de áridos en la ribera del río Mapocho, del sector Camino a Rinconada, Maipú, que podía actuar como cualquiera de los tres ingredientes recién mencionados (Figura 6).



Figura 6

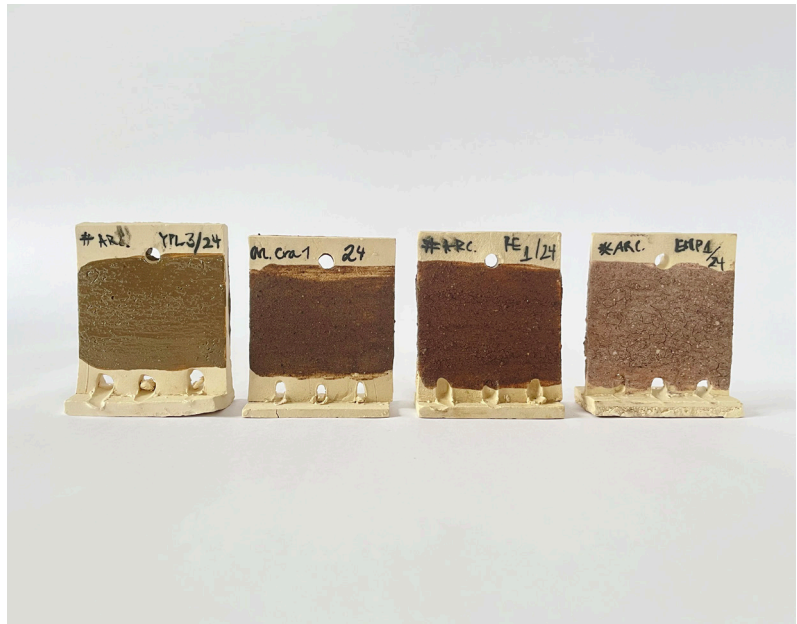
Cuatriaxial formulado con CRA1

Nota: Cada receta es una combinación única, de hasta cuatro ingredientes. Elaboración propia.

Figura 7

Prueba con cuatro arcillas del Maipo

Nota: La receta #24 con una arcilla por cada macroforma de la Cuenca del Maipo. El feldespató (A) es un 20%, el caolín (C) un 30% y la Arcilla del Maipo (D) un 50% de la mezcla. En este ejemplo se puede ver cómo cada arcilla recolectada se expresa. Elaboración propia.



Preparamos 40 gramos de treinta recetas y las aplicamos sobre pequeñas placas, en capa fina por un lado y gruesa por el otro, para ver el comportamiento del esmalte según el espesor. Las placas tenían un pie, para observar cómo fluía cada esmalte al quemarlos a alrededor de 1240 °C. Cada receta fue identificada con la nomenclatura del ingrediente y un número asociado a su posición en el cuatriaxial; por ejemplo, CRA1 #25.

15

Con el resultado ante nuestros ojos, pudimos escoger por dónde continuar. En el método que íbamos desarrollando era necesario acotar. Reconocemos, aparte del color, tres atributos en los esmaltes: brillo, opacidad, y textura visual y táctil. Escogimos cinco recetas cuyos acabados mostraban diversidad de estos atributos: brillantes y mates, opacos (no resultaron traslúcidos), lisos y texturados. Además, cada receta tenía un porcentaje diferente de arcilla recolectada, desde un 10% hasta un 50% de la mezcla, de diez en diez.

Cada receta la formulamos con cuatro arcillas del Maipo, todas fundentes. Como en las pastas, escogimos una por cada macroforma geográfica de nuestro territorio. De los Andes usamos arcilla del valle del río Yeso, del sector de la Laguna de Los Patos (YLP3); del valle trabajamos con borra de una planta de áridos del Camino a Rinconada, Maipú (CRA1); de la ladera oriental de la cordillera de la Costa escogimos arcilla del lecho del Embalse Rungue (RE1); y de la ladera que da al Pacífico, probamos barro de una vertiente cercana a la Laguna El Peral (EPM1). Al compararlas, a pesar de ser uno entre cuatro componentes, observamos que cada arcilla se manifestó dando un carácter distinto a la misma receta (Figura 7).

De los cinco esmaltes seleccionamos dos por arcilla, para envolver pocillos contruidos con cien gramos de pasta. Al aplicarlos buscamos apreciar cómo el

5. El porcentaje indica la proporción que la arcilla del Maipo tiene en la preparación.

comportamiento del esmalte varía al cambiar de una superficie plana a superficies cóncavas y convexas, para compararlo con el resultado de la etapa anterior.

En la selección dimos espacio a lo intuitivo, desde una apreciación estética. A la diversidad de atributos de los esmaltes agregamos preguntas como las siguientes: ¿Qué nos provocaban los resultados logrados hasta ahora? ¿Nos sugerían alguna relación con el sitio de origen de la arcilla? ¿Sencillamente nos gustaban?

Preparamos 100 gramos de esmalte y los aplicamos en los pocillos aplicándolos en distinto espesor sobre la superficie exterior. Usamos las recetas YLP3 #5 (40%)⁵ e YLP3 #24 (50%) de los Andes; CRA1 #9 (20%) y CRA1 #26 (10%) del valle, ribera del río Mapocho; RE1 #16 (30%) y RE1 #26 (10%) de la ladera oriental de la cordillera de la Costa; y EPM1 #5 (40%) y EPM1 #24 (50%) de la ladera de la cordillera de la Costa que mira al Pacífico.

En el paso siguiente acotamos más. Nuevamente combinando criterios técnicos (diversidad en sus atributos) con estéticos, escogimos cuatro esmaltes —uno por cada arcilla— buscando una identidad material con el lugar de origen de cada arcilla recolectada (Figura 8). Los preparamos en 500 gramos y aplicamos a pocillos de 250 gramos, observando la fidelidad de los resultados anteriores. Usamos YLP3 #24 que dio un tono verde amarillento, sutilmente metálico, que nos remitió a nuestras montañas. Nos pareció interesante desarrollar el esmalte CRA1 #26 por el toque acementado resultante de esa borra, resto de las tierras que se extraen de la ciudad para construir edificios que cubren de cemento el valle del río Mapocho. Por su parte, optamos por RE1 #16, que generó un craquelado como el de la tierra seca, tal como la vimos en el lecho del embalse Rungue, vacío por la sequía de la cara oriental de la cordillera de la Costa. Y algo del brillo de la arena o del reflejo del agua calma de la Laguna El Peral nos mostró el esmalte fundido que resultó con la receta EPM1 #5, arcilla encontrada en una de las vertientes que alimentan a este cuerpo de agua en el borde del Pacífico.

16

Figura 8

Ejemplos de la identidad material que valoramos entre el lugar de origen y el esmalte resultante

Nota: Arriba esmalte YLP3 #24 y abajo RE #16.

Elaboración propia.



Dimos un nuevo paso al agregar pigmentos a las recetas base ya formuladas. Estos son materiales que tienen la capacidad de dar color a otros materiales. Aunque existen orgánicos (de origen vegetal o animal), en la cerámica usamos los inorgánicos (minerales), pues toda materia orgánica se esfuma en la cocción. El color de las arcillas se debe a óxidos —pigmentos naturales— que se les van sumando en su historia geológica.

Pensando en resaltar el color de los esmaltes que habíamos desarrollado, escogimos óxidos para agregarlos a las cuatro recetas: zirconio (Zr), rutilo (TiO_2), fierro (Fe), manganeso (Mn), cobre (Cu) y cobalto (Co). Usamos estos pigmentos naturales en su formato industrial. Los aplicamos en distintos porcentajes, entre 0,1% y 10%, considerando su capacidad de pigmentación (Figura 9).

Aplicados los esmaltes en placas, pudimos ver cómo el zirconio y el rutilo potenciaron los verdes. Y que los colores eran más intensos sobre la base acementada de nuestra borra. El fierro y el manganeso potenciaron lo rojizo del esmalte de Rungue. Pero el mismo manganeso se volvió brillante y fundido con el esmalte del litoral, al igual que el cobalto. El cobre resaltó lo metálico de la arcilla del valle del Yeso, y el cobalto los verdes de la misma. Los óxidos actuaron distinto según la arcilla, debido a su composición elemental, la que solo podíamos suponer.

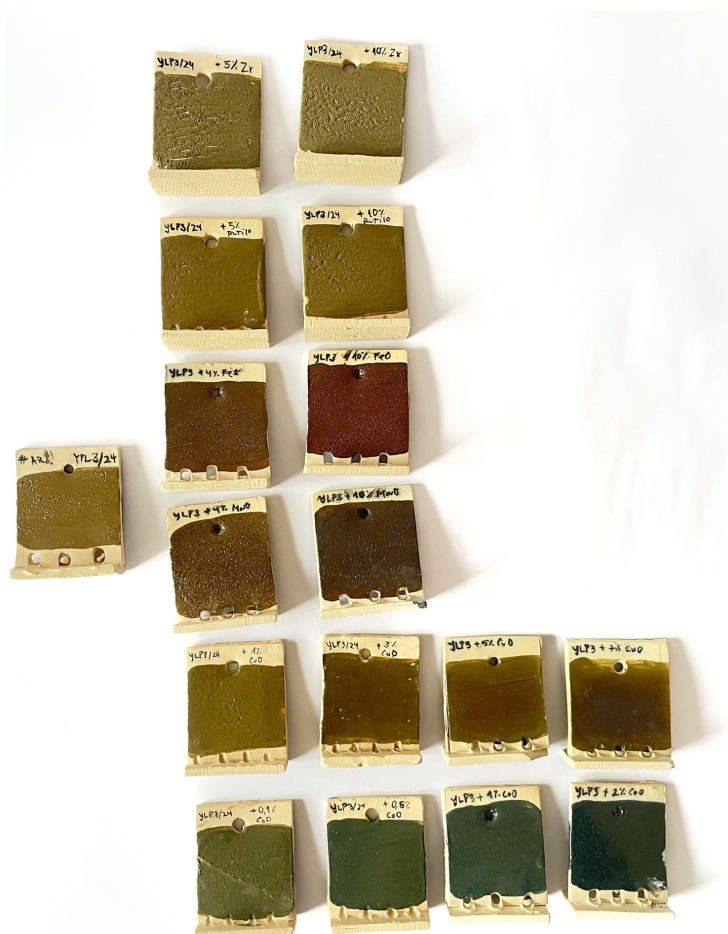


Figura 9

Ejemplo de pruebas con óxidos para colorear YLP3
#24, de la Cordillera de los Andes

Nota: Elaboración propia.



18

Figura 10

Resultados finales de esmaltes con Arcillas del Maipo

Nota: Elaboración propia.

Históricamente, los pueblos alfareros de distintos rincones de la Tierra recolectaron minerales de la naturaleza para usarlos como pigmentos. La forma en que los aplicaron se volvió un distintivo cultural. El color tiene ese poder. Reconocemos por su cuerpo anaranjado las piezas Aconcagua Salmón. Las grecas en engobes blanco, negro y rojo nos permiten identificar a la alfarería Diaguita. Ejemplos hay en todo el mundo.

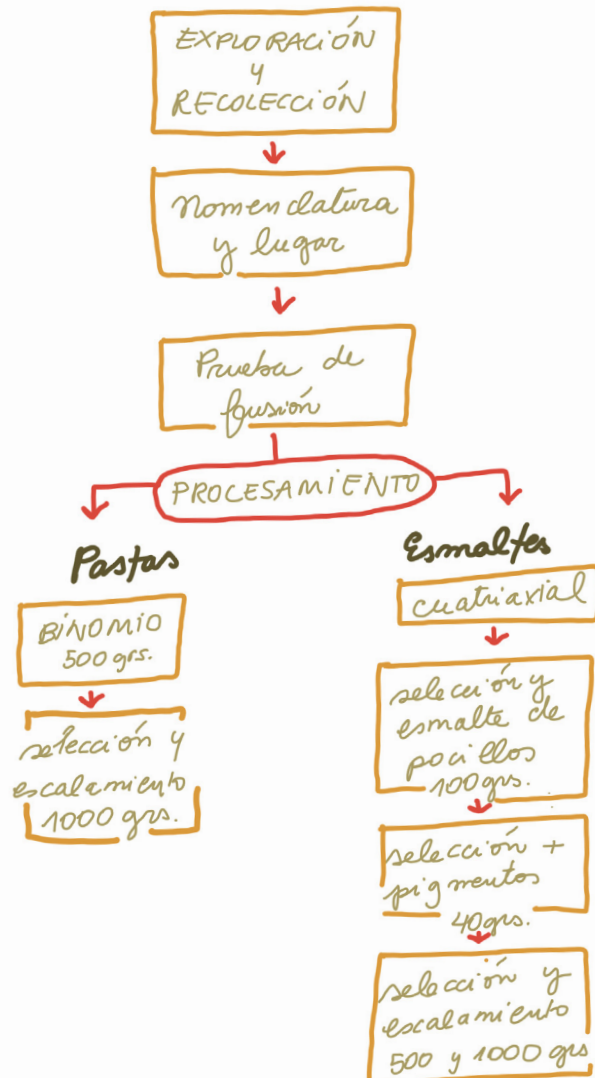
Con esa idea en mente escogimos entre las pruebas que hicimos con óxidos y vestimos nuevamente pocillos, esta vez contruidos con 250 gramos hasta 1 kilogramo. El resultado fue diez familias de esmaltes (Figura 10).

Pero, ¿qué pasaba con la identidad de la materia prima recolectada al agregar los pigmentos? ¿Resaltábamos o borrábamos el carácter que traía en su estado natural? ¿Por qué agregar más óxidos que los que su propia historia geológica le había otorgado? ¿Tenía o no sentido añadir más ingredientes pensando en desarrollar un estilo? Nos pareció que sí.

El método que proponemos

A partir de esta investigación, proponemos un método para incorporar materias primas locales a nuestra cerámica (Figura 11). El acotar es imprescindible para hacer viable la investigación, ante las múltiples posibilidades que se van abriendo en el proceso.

El primer paso es definir el lugar por explorar en nuestro entorno, considerando antecedentes de las ciencias sociales y la geología. Más allá de si se pueden recorrer largas distancias en automóvil, recomendamos que la aproximación a pie a la veta no supere los 2 kilómetros, desde donde cargamos hasta 15 kilogramos cada una (mujeres en torno a los 40 años). En otras palabras, se debe contemplar la capacidad de carga de cada persona. Es necesario considerar que recolectar muchas muestras puede traducirse en la imposibilidad de trabajarlas todas.



19

Figura 11

Diagrama del método propuesto

Nota: Elaboración propia.

6. Para hacer este paso y el siguiente, considerar 5 kg. de la arcilla recolectada.

El segundo paso es organizar las muestras para sistematizar el proceso. Definimos una nomenclatura para marcar las pruebas y las asociamos a los paisajes identificados en la recolección.

En el trabajo artesanal lo empírico es central. Por ello, al llegar al taller hacemos el tercer paso: la prueba de fusión a la temperatura que se busca trabajar, clasificando la arcilla en refractaria o fundente. Para preparar pastas se pueden usar ambas; para los esmaltes, recomendamos las fundentes.

El cuarto paso es pulverizar las arcillas. Se deben limpiar, moler y tamizar a una granulometría fina. Si son muy duras, proponemos remojar, para tamizarlas en barbotina. A la hora de escoger la arcilla por trabajar, se debe considerar la dificultad de este procesamiento.

Si se quiere hacer pastas, hay que preparar una cantidad mínima de la arcilla tamizada, según lo que cada quien quiera usar. Nuestra experiencia dice que, al prepararlas artesanalmente, se puede mezclar 40 kilogramos mezclando en una manga plástica, que resulta en 90 kilogramos en estado plástico.

El quinto paso⁶ en la búsqueda de la receta de una pasta es el binomio (usando una receta base ya conocida a la que se agrega la arcilla recolectada), construido con 500 gramos. Así se pueden observar las características necesarias para hacer el artefacto deseado, ya sea con fines utilitarios o estéticos.

Por último, en el sexto paso, se debe escalar la cantidad preparada en la o las pastas seleccionadas, para observar la fidelidad de los resultados del paso anterior. Esto permite disminuir el margen de error. Proponemos 1 kilogramo.

20

En el caso de los esmaltes, lo primero es hacer un cuatriaxial usando una receta ya conocida, agregando la arcilla recolectada. Basta con preparaciones en 40 gramos en soportes lisos con un pie. De estas pruebas, se deben escoger esmaltes con los atributos deseados.

Luego, se debe escalar la preparación a 100 gramos y aplicarlos en cuencos de 100 gramos de pasta, para observar su comportamiento en superficies cóncavas y convexas. Aplicar en distintos espesores amplía los resultados posibles del esmalte. Es necesario considerar que el color del cuerpo afectará el resultado.

Hasta acá, se ha preparado un esmalte que será una base con un brillo, opacidad y textura específica. Luego se puede explorar el cuarto atributo, que es el color. Preparamos 40 gramos y agregamos porcentajes sobre esta cantidad, dependiendo de la capacidad de pigmentación de cada pigmento. Los óxidos agregados interactúan con los que naturalmente traen las arcillas recolectadas, alterando el color que naturalmente resulta en cada esmalte.

Escogiendo según el acabado que se desee, se debe preparar 500 gramos y aplicarlo en cuencos de 250 gramos. Replicar la prueba en 1 kilogramo de esmalte y soportes de 1/2 a 1 kilogramo. Entonces se puede seguir trabajando con el o los esmaltes que más gusten.

Ideas finales

El recorrer, conocer culturas alfareras del pasado y presente, y recolectar, para incorporar materiales de los paisajes de la cuenca del Maipo a nuestra práctica, permite abrir posibilidades en la producción de artefactos cerámicos.

Esta investigación fue un ejercicio de crear desde la colectividad y no limitarnos a la individualidad, colaboración que enriqueció profundamente nuestro trabajo. Llamamos a nuestro método exploratorio: Investigación Creativa, que combina la experiencia con la reflexión.

Nuestra investigación no tuvo entre sus objetivos encontrar una o más vetas explotables a gran escala y de manera industrial. Es más, durante su desarrollo fuimos reforzando la idea de trabajar en escala artesanal, explorando el origen y uso de arcillas que no fueran solo locales, sino que también naturales, distanciándonos de la estandarización que promete la industria. A fin de cuentas, en el taller lo empírico va formando un conocimiento experto a partir de los resultados obtenidos.

La falta de insumos locales no se debe a la inexistencia de materias primas aprovechables, sino a que no existe una industria que las procese para el uso cerámico. La misma arcilla gris que usamos en nuestra receta base de pasta, que es nacional, no se produce para la cerámica, sino que para la industria del papel. A pesar de su crecimiento, el mercado de la cerámica en Chile parece seguir siendo pequeño. Y, aun así, existe producción nacional como la de pastas de Nacimiento, Región del Biobío.

21

Las arcillas del Maipo, así como las de otras cuencas, pueden ser utilizadas en alta temperatura. Pero hay que saber cómo usarlas. Por eso, con esta investigación proponemos un método de trabajo para talleres, para atreverse a incorporar nuestros paisajes en el oficio, entendiéndolos no solo como un espacio externo disociado de nuestra identidad, sino que como territorios con historias y naturaleza, de la que nosotros y nuestra cultura formamos parte.

La experiencia de seguir las aguas desde la cordillera de los Andes al océano Pacífico nos permitió romper con la noción de habitar una larga y delgada franja que atraviesa la Panamericana. También es posible conectar lugares de la manera en que los habitaron nuestros antepasados, transitando de este a oeste, siguiendo ríos, y no atravesándolos.

El gres y los esmaltes son nuevos en los miles de años de desarrollo alfarero del país y Latinoamérica. Y, justamente por ello, debemos ser conscientes de lo que puede implicar crear sin reconocer lo propio. Aprendimos de las formas productivas de quienes nos precedieron, como los Aconcagua, y fue interesante entender que estas alfareras y alfareros, dispersos en pequeñas comunidades, aunque no tenían una producción concentrada y especializada —una *fábrica*—, sí tenían un estilo que se reconoce en todo su territorio, un modo de hacer común. Y en estos años, ¿hemos desarrollado uno o más estilos locales en la cerámica contemporánea de este territorio?

7. El video *Arcillas del Maipo. Sus usos del pasado al presente*, disponible en Youtube.com, relata el proceso e ideas de esta investigación.

En esta investigación no quisimos trabajar solo con materiales locales, rechazando los importados como algo *condenable*; las culturas también se crean en la relación entre ellas. En la historia de la cerámica, como en otros ámbitos de la historia de la humanidad, los intercambios se han dado siempre, y han motivado la innovación y distinción. El mismo azul de la porcelana China viene del color que habrían visto en Medio Oriente. Por su parte, el uso de estaño para la base blanca del mundo árabe sería para imitar la porcelana china. Pero cada intercambio ha resultado en una solución para su contexto (Matthes, 1990; Greenhalgh, 2022).

Por eso, consideramos que perdemos cuando no somos capaces de reconocer nuestro entorno. La pregunta de fondo es qué adoptar y adaptar, y en base a qué hacerlo. Y eso solo lo podemos responder preguntando por quiénes somos y queremos ser.

En lo que refiere a la formulación de insumos para cerámica de alta temperatura, fue un éxito producir pastas que se podían modelar y resistir el secado. Aunque algunas piezas no aguantaron la cocción como esperábamos, consideramos que podían servir más allá de lo utilitario. Podían tener un valor expresivo. De todas formas, sería interesante avanzar en hacer una pasta que tenga cada vez más ingredientes recolectados.

En cuanto a los esmaltes, las cuatro arcillas que probamos sirvieron, expresando su carácter. Falta probarlas en mayor porcentaje en las recetas, puesto que solo fueron aplicadas a un 50% máximo. Pero hemos demostrado que podemos enriquecer los materiales comprados con materias primas locales. Y eso es algo que esperamos transmitir.

22

Siguiendo nuestra propuesta de cuatro familias de ingredientes —arcillas, fundentes, estructurantes y pigmentos— es que en el Taller Cerámicas Grof seguimos investigando sobre materias primas locales. Hoy estamos trabajando en la investigación Fundentes del Maipo, con recursos recolectados en distintos paisajes de esta cuenca, para hacerlos parte de esmaltes de alta temperatura. Estamos siguiendo el método propuesto, que postulamos es replicable en otras latitudes. De esta forma, lo que se inició con las arcillas⁷ va tomando forma como un proyecto de largo plazo que se constituye como las Materias del Maipo.

Financiamiento

FONDART Nacional / Línea Artesanía / Modalidad investigación / 615903 / Arcillas del Maipo. Sus usos, del pasado al presente. Convocatoria 2022. Cofinanciado por Taller Cerámicas Grof. Patrocinado por la Escuela de Artes Visuales, Universidad Finis Terrae.

Conflicto de interés

Las autoras no tienen conflictos de interés que declarar.


Declaración de autoría

Elisa Silva Guzmán: conceptualización, adquisición de fondos, investigación, metodología, administración del proyecto, redacción – borrador original, redacción – revisión y edición.

Carolina Grof Guzmán: conceptualización, investigación, metodología, redacción – revisión y edición.

Francisca Gili: conceptualización, investigación, metodología, redacción – revisión y edición.

ORCID iD

Elisa Silva Guzmán  <https://orcid.org/0009-0003-2501-9998>

Carolina Grof Guzmán  <https://orcid.org/0009-0004-2504-5982>

Francisca Gili  <https://orcid.org/0009-0003-0038-1536>

Referencias

- Arnold, D. (2015). Raw material selection, landscape, engagement, and paste recipes: Insights from ethnoarchaeology. En *Matières à penser: Raw materials acquisition and processing in Early Neolithic pottery productions. Proceedings of the Workshop of Namur (Belgium)* (pp. 15-27). Société Préhistorique Française. https://www.academia.edu/15861737/Raw_Material_Selection_Landscape_Engagement_and_Paste_Recipes_Insights_from_Ethnoarchaeology
- Baranda, P. (Ed.). (2004). *Palabras de tierra*. Taller Huara Huara.
- Bender, B. (2013). Place and landscape. In C. Tilley (Ed.), *Handbook of material culture* (pp. 303-314). Sage.
- Bloomfield, L. (2015). *Guía de esmaltes cerámicos: Recetas*. Gustavo Gili.
- Bloomfield, L. (2018). *Science for potters*. The American Ceramic Society.
- Castillo Espinoza, E. (Ed.). (2010). *Artesanos artistas artífices: La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile, 1928-1968*. Ocho Libros Editores.
- Castillo Espinoza, E. (Ed.). (2012). *Norberto Oropesa, maestro alfarero*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. <https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2013/02/maestro-artesano-norberto-oropesa.pdf>
- Domínguez, J. M., & Schifter, I. (1995). *Las arcillas: El barro noble*. Fondo de Cultura Económica.
- Falabella, F., Sanhueza, L., & Fonseca, E. (2002). Las materias primas de la cerámica Aconcagua Salmón y sus implicancias para la interpretación de la organización de la producción alfarera. *Chungará*, 34(2), 167-189. <https://doi.org/10.4067/S0717-73562002000200003>
- Falabella, F., & Sanhueza, L. (2022). Prácticas de aprovisionamiento de materias primas alfareras en los períodos alfareros en Chile Central. *Chungará*, 54(4), 595-611. <https://doi.org/10.4067/so717-73562022005000902>
- Forrest, M. (2013). *Natural glazes: Collecting and making*. Herbert Press.
- Gaspar, F. (2017). Las artes y las estrategias interdisciplinarias. En R. Aceituno, S. Arensburg, & C. Castillo (Eds.), *Producción interdisciplinaria: Respuestas institucionales a la transversalidad del conocimiento* (pp. 123-127). Universidad de Chile. <https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/152084/Produccion-interdisciplinaria.pdf?sequence=4&isAllowed=y>
- Greenhalgh, P. (2022). *Ceramic, art and civilization*. Bloomsbury.

- Henríquez, M., Lazzari, G., & Díaz, P. (2018). *Las botellas de gres de Coínco*. MINCAP. https://www.museorancagua.gob.cl/sites/www.museorancagua.gob.cl/files/images/articles-84976_archivo_o1.pdf
- Hevia Salazar, L. A., & Pichaida, A. (2003). *El arte de la tierra y el fuego: Manual práctico de cerámica*. Ediciones UC.
- Ingold, T. (2013). Los materiales contra la materialidad. *Papeles de Trabajo*, 7(11), 19-39. <https://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/papdetrab/article/view/549/503>
- Leach, B. (1940). *A potter's book*. Faber and Faber.
- Lemonnier, P. (1992). *Elements for an anthropology of technology*. Museum of Anthropology, University of Michigan.
- Levy, M., Shibata, T., & Shibata, H. (2022). *Wild clay*. Bloomsbury.
- Lury, C. (2018). Introduction: Activating the present of interdisciplinary methods. In C. Lury (Ed.), *Routledge handbook of interdisciplinary research methods* (pp. 1-27). Routledge.
- Martín Morillas, A. M. (2014). *El saber interdisciplinar*. Universidad Pontificia de Comillas.
- Matthes, W. E. (1990). *Vidriados cerámicos: Fundamentos, propiedades, recetas y métodos*. Ediciones Omega.
- Mattison, S. (2017). *Guía completa del ceramista: Herramientas, materiales y técnicas*. Blume.
- Montecino, S. (1995). *Voces de la tierra, modelando el barro: Mitos, sueños y celos de la alfarería*. SERNAM.
- Navarro, M. (2020). *Arqueología experimental de posibles arcillas y pigmentos locales utilizados en la producción cerámica prehispánica*. Primeros Pasos Ediciones.
- Tatiana, F. (2019). *Metodología de la investigación basada en el arte (IBA) y su valor descolonizador* [Video]. Canal Youtube Universidad Católica Boliviana, sede La Paz. <https://www.youtube.com/watch?v=qEfCqWGTa3w>
- Thomas, J. (2013). Phenomenology and material culture. In C. Tilley (Ed.), *Handbook of material culture* (pp. 43-59). Sage.
- Tilley, C. (2013). Objectification. In C. Tilley (Ed.), *Handbook of material culture* (pp. 60-73). Sage.
- Universidad de Chile. (1934). *Escuela de Artes Plásticas: Sección Artes Aplicadas*. Imprenta Nascimento. <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:59058>
- Urrutia Barceló, P. (2021). *Usos y abusos – Humanidad en las cuencas – Río Maipo*. Ecosistemas. <https://www.ecosistemas.cl/wp-content/uploads/2021/02/Usos-y-abusos-Humanidad-en-las-cuencas-Rio-Maipo-web.pdf>