



ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN CIENTÍFICA Y TECNOLÓGICA

Recibido: 15 de julio de 2022. Aprobado: 18 de octubre de 2022.

DOI: 10.17151/rasv.2023.25.1.8

El trabajo del barro: una forma de conocer y hacer. Pormenores de la alfarería de La Chamba, Tolima

Clay work: a way of knowing and doing. Details of the pottery of La Chamba, Tolima

RESUMEN

Este artículo ofrece una descripción actualizada de la alfarería de La Chamba, Tolima, cuyo propósito es privilegiar el punto de vista conceptual de las artesanas y los artesanos y los sucesos imponderables de todo el proceso de creación con el barro. Pretende mostrar, más que argumentar, que el *trabajo del barro* es un oficio cuya sabiduría reside en el sometimiento a las propiedades y posibilidades del barro y otros materiales implicados, por medio de un conocimiento metódico, sensible y plástico, como el barro mismo. De esto se ofrece una exploración a partir de la noción de *catear* y de *punto*. El escrito es resultado de una estadía de más de cuatro meses en la vereda, guiada por una orientación metodológica que es posible llamar observación participante, consistente en ser aprendiz del oficio y acompañar la vida de las alfareras y alfareros.

Palabras clave: alfarería, trabajo, catear, punto, cerámica, artesanía.

EDWARD IVÁN

GONZÁLEZ QUIÑONES

Antropólogo.

Universidad Nacional de
Colombia. Bogotá, Colombia.

✉ edwardgonzalezquinones@gmail.com

eigonzalezq@unal.edu.co

ORCID: 0000-0002-1660-658X

 Google Scholar

Cómo citar este artículo:

González Quiñones, E. (2023). El trabajo del barro: una forma de conocer y hacer. Pormenores de la alfarería de La Chamba, Tolima. *Revista de Antropología y Sociología: Virajes*, 25(1), 163-217. <https://doi.org/10.17151/rasv.2023.25.1.8>



ABSTRACT

This paper offers an updated description of the pottery of La Chamba, Tolima, and its purpose is to privilege the conceptual point of view of the artisans and the imponderable events of the entire creation process with clay. It intends to show, rather than argue, that working with clay is a craft whose wisdom lies in the submission to the properties and possibilities of clay and other materials involved through a methodical, sensitive and plastic knowledge, like the clay itself. An exploration of this is offered based on the notion of test and point. This paper is the result of a stay of more than four months in the village, guided by a methodological orientation that can be called participant observation, consisting of being an apprentice of the craft and joining the life of the potters.

Key words: pottery, work, test, point, ceramics, craft.

En La Chamba, vereda del Guamo, municipio del Tolima, manufacturan la famosa cerámica negra y roja encontrada en restaurantes, museos, galerías, puestos de comidas ambulantes, almacenes artesanales y mercados de pulgas en Colombia. Mientras viví en El Espinal, Tolima, y cursé la Maestría en Territorio, Conflicto y Cultura, de la Universidad del Tolima, supe de La Chamba, a 15 minutos de El Espinal, y tomé como pretexto la tesis para conocer su vida alfarera.

Antes que hipótesis, mi única predisposición deliberada fue admitir mi ignorancia sobre la experiencia y conocimiento de las personas de La Chamba de un oficio tan atávico como vigente. En concordancia con los postulados de Ingold (2015, 2017, 2020), Suárez Guava (2021) y Guzmán y Suárez (2022), viví entre febrero y junio de 2021 en esta vereda con el propósito de ser aprendiz de las alfareras y los alfareros, de acompañar sus vidas en el trabajo diario, de manera que fuera el curso de estas el que dirigiera el curso de la indagación.

En la literatura antropológica existen escasos trabajos dedicados a La Chamba: unos históricos y sociológicos, como los de Lara (1972) y Montoya de la Cruz (1990). Otro con una lectura crítica patrimonial, de Montero (2002). Uno más, etnoarqueológico, concentrado en la selección de las arcillas, de Cadena (2020). Y otro, etnográfico, escrito por Duncan (2000). En estos, con mayor énfasis en el último, se encuentran descripciones del trabajo alfarero.

Ofrezco aquí una versión panorámica y actual de la alfarería chambuna producto de las enseñanzas de doña Margarita Aldana y Mery Sánchez Aldana, quienes me adoptaron en su hogar, y de Luz Mariel Rodríguez, Armando Barragán, Rosa Salazar, Miguel Prada, Eduardo Sandoval, Lidia Sandoval, Nancy Betancourt, José Ángel Prada, Nelly Guzmán Cabezas, Flor Aminta Méndez, Ana Torrijos y Reinaldo Ortiz, entre otras personas artesanas, como se autodenominan de preferencia, con quienes compartí la vida en toda su amplitud. Para tomarnos en serio esta forma de trabajar y de vivir, quise privilegiar sus conceptos, sus palabras, enfatizadas en cursivas, sobre los tecnicismos de ceramistas y de la arqueología, y describir con justicia lo vital de todo el proceso. Esto desemboca en una reflexión sobre la noción de *punto* y de *catear* como posibles claves comprensivas del oficio alfarero, en particular, y de la vida chambuna, en general.



Figura 1. Ubicación de La Chamba y las minas de barro.

Fuente: Eliana Romero (2022).

Entrada: un trabajo del campo

Quienes se dedican a la alfarería en La Chamba dicen que lo suyo es el *trabajo del barro*. Este oficio “tiene mucho trabajo”, se oye decir todo el tiempo. Doña Margarita Aldana, quien se acerca a los 80 años y me acogió en su casa como a un hijo o un nieto más, se sienta a brillar loza desde el primer tinto de la mañana hasta el último de la tarde en una silla metálica plegable acolchada con un cojín, bajo la enramada que hizo su difunto esposo, don Leoncio Sánchez. Allí sentada conversaba

una mañana con don Reinaldo Ortiz, quien ya pasa de los 60 años y trabaja y trabajó en todos los oficios que un chambuno puede hacer en La Chamba, y siempre tuvo la paciencia de enseñarme cuanto conocía. Concluyeron que “el campo es puro trabajo”. El trabajo del barro es uno de los trabajos del campo.

Antes de que sus hijos obligaran al retiro a don Leoncio Sánchez, él se dedicaba al *trabajo material*¹, según me contó doña Margarita Aldana. Algunas veces él la llevaba en su bicicleta al “trabajo con pala” del maíz o del sorgo. Este es uno de los trabajos de la tierra, el agropecuario. Lo hacía en su propia finca o, como jornalero, en las grandes haciendas que rodean a La Chamba. Lo sigue haciendo su sobrino, don Reinaldo Ortiz, quien cuida de la cachaquera y los palos frutales sembrados por su tío, a cambio de una porción de sus frutos. El cachaco es la *comida* de plátano con mayor presencia en los platos de La Chamba, que poco se vende y mucho se regala, que siempre está cuando falta el arroz o la carne, como reitera Mery Sánchez, hija de Margarita y Leoncio.

El trabajo material es con la tierra, con sus frutos y con los seres que se sustentan de ella. Como don Reinaldo, lo hacen “El paisa”, don Jorge, quien raja leña, recolecta hierbas del monte o yerba de escoba a pedido, o cuida fincas; o como Wilson, quien poda árboles y desyerba patios; o como Roger Sánchez, quien es carpintero de maderas nuevas y restaurador de toda suerte de aparatos viejos de madera o con madera, y cría algunas gallinas entre tanto; o como don José Ángel Prada y doña Nancy Betancourt, quienes siembran una huerta o una cementera sobre el terreno de donde, en otros tiempos, sacaban barro para la alfarería, al lado de su criadero de gallinas; o como Martín, Hermógenes o Luis, quienes se dedican a la construcción de cercos, enramadas, ranchos para cerdos, corrales para ganado o casas en bahareque y hornos de leña para alfarería; o hacen aljibes; o don Ever Cabezas, como todos ellos, que hacen toda clase de tareas como jornaleros en los cultivos de sorgo o algodón, hoy infrecuentes, o de arroz y maíz de las grandes haciendas. Y todos ellos han ido o siguen yendo al monte por atados de leña para vender a 6.000 pesos a quienes vayan a usar sus hornos. O han ido o siguen yendo a principios de año, en romería, contratados o para su propia familia, a “sacar barro” de las minas para surtir a todas las alfareras del pueblo, y vuelven ocasionalmente durante el año a pedido de quien quiera suplir la falta de algún tipo de barro. El trabajo del barro es trabajo material.

.....
¹ Anzola (2020) y Guzmán (2021) encuentran la noción de “trabajo material” en el Cauca y en el Tolima y la elaboran de acuerdo con lo que sus maestros, maestras, amigos y amigas les enseñan. El trabajo material es el trabajo “que se ve” y el trabajo de la finca y de la tierra. Es un trabajo que no separa lo intelectual de lo manual, en el que el conocimiento es inseparable del trabajo práctico.

Para tener una primera idea esquemática de los momentos del trabajo del barro es necesario, antes de continuar, sintetizar la versión ofrecida en almacenes, piezas publicitarias, notas periodísticas, cartillas o entrevistas, que se encuentra fácilmente al buscar “cerámica de La Chamba” en internet. Primero, hay que sacar el barro de las minas y traer el barro rojo de otra mina del otro lado del río Magdalena. Segundo, hay que preparar el barro secándolo, moliéndolo y mojóndolo. Luego se hacen las obras, la loza o las figuras, que se embarnizan, es decir, se engoban con el barro rojo. Se pone a secar y se brilla con piedras, contratando a personas que se dedican exclusivamente a esto. Otra vez hay que dejar secar y luego poner al sol las piezas para poderlas meter al horno. Con las piezas calientes se puede prender el horno y dedicar un día entero a quemarlas. Al momento de sacar del horno hay que ahumarlas para que adquieran el color negro característico. Por último, hay que limpiarlas, una por una, y exhibirlas en las tiendas, o embalarlas en cajas de cartón y guacales de madera para enviar a tiendas citadinas o al exterior, cuando se exportan.

Para educar a la clientela siempre se añade que son muchos días en cada paso y que es caro porque hay que pagarle a quien saca el barro, o a quien lo transporta, y a quien lo muele y a quien lo moja, y a la que brilla y a quien asa en el horno. Y exhortan a imaginar las condiciones del trabajo en la mina, la dificultad de hacer cada pieza a mano o el calor apabullante del horno. Aquí quiero extenderme en este esfuerzo de comprensión del trabajo del barro en sus términos e imponderables.

Sacar barro: las minas

Todo comienza, como se ha dicho, en las primeras semanas del año, antes de las lluvias, con multitudes de hombres y pocas mujeres yendo a las minas a *sacar barro*. Iban en burros, hoy van en motos o en tractores con zorra, cargador anclado. Cargan barretones, palas y yutes (costales de yute u otro material). A la mina *lisa* y a la mina *arenosa* van por barro correspondiente: *barro liso* y *barro arenoso*. Ambos son barro *negro*. Las arcillas son llamadas *barro*, con menor frecuencia tierra, *tierra negra* y, en raras ocasiones, arcilla. Van para “amontonar barro”, como dice Rosa Salazar, para todo el año.



Fotografía 1. Sacar barro.
Fuente: Eliana Romero (2021).

El padre de la familia Betancourt García y algunos de sus hijos contratan hombres con quienes sacan decenas de *puchos*, es decir, yutes llenos de barro, suficientes para llenar la zorra de su tractor. En pago reciben la remuneración normal de un jornal o en parte tienen derecho a algunos *puchos* para su familia o para vender. Esta familia Betancourt García es dueña de “la empresa de los Betancourt” o simplemente “la empresa”, que produce cerámica en grandes cantidades y que contrata personas distintas a sus familiares y exporta sus productos, características todas inusuales en el resto de La Chamba. Otras familias más modestas llenan zorras pequeñas ancladas a sus motos o los platones de pequeñas camionetas.

Estas romerías ocurren tan solo en las últimas décadas, cuando la demanda de cerámica chambuna se ha consolidado en el mercado nacional e internacional. Antes de la década del 70, la demanda era menor y el destino de la loza era utilitario en los hogares propios o de sus compradores. Por esta razón, sacar barro era una actividad más frecuente y en cantidades menores, únicamente para la producción de tres semanas, según los ciclos de manufacturación en La Chamba y comercio con los intermediarios de Girardot y otros puertos menores del río Magdalena, que les contaron a Duncan (2000, p. 85) y a Lara

Urbaneja (1972)². Todavía hoy vuelven ocasionalmente durante el año a reponer sus reservas de algún tipo de barro.



Fotografía 2. Reinaldo Ortiz haciendo una molla para sacar barro en la mina arenosa.

Fuente: el autor (2021).

Las principales minas de barro liso y arenoso son “comunitarias”, propiedad del gobierno local, y se ubican a más de un kilómetro del centro poblado. Son “potreros”, describen los chambunos. La mina de barro liso también se conoce como la mina de San Telmo. Hay poca vegetación, es más abierta que la mina arenosa, a donde se entra a través de arbustos espinosos hacia un terreno boscoso. Ambas limitan con la quebrada *La regalada* y en época lluviosa se inundan lo suficiente para que nadie vaya “a esos pantanos”. Siempre se encuentran incontables zancudos.

² Ronald Duncan (2000), en el cuarto capítulo de su libro presenta una versión lineal de la historia de La Chamba cuyo hilo es la alfarería. Lo propio hizo en su tesis de pregrado Carmen Lara Urbaneja (1972), quien no se concentra exclusivamente en la alfarería. La versión de Duncan le debe mucho al trabajo de Lara. La autora se remite a los tiempos prehispánicos con la ocupación de los grupos pijaos del actual territorio de La Chamba, relacionado con grupos panches principalmente, y encuentra un lapso oscuro a la llegada de los españoles del cual ninguna investigación ha dado luces hasta hoy. Su reconstrucción histórica salta hasta el siglo XVI cuando el actual terreno de La Chamba es incluido en una gigantesca hacienda que se diluirá por su venta en los primeros años del siglo XX entre 30 familias de antiguos aparceros, cuyos descendientes habitan aún La Chamba. El vacío histórico de la Conquista es fraguado parcialmente por la evidencia arqueológica hallada principalmente por Arturo Cifuentes (1994). Esta permite especular a Duncan (2000), Montoya de la Cruz (1990) y el mismo Cifuentes que, durante la consolidación de la Colonia, la variedad cerámica, especialmente las figuras asociadas con la cosmología pijao, fue reprimida y se perdió casi en su totalidad. Solo se conservaría, con el beneplácito ibérico, la cerámica utilitaria. La continuidad en las formas, los materiales (especialmente el engobe rojo y blanco —este último en desuso hoy en La Chamba, como señalo más adelante—) puede evidenciarse en el registro arqueológico, según estos autores. En Lara y en Duncan puede leerse entre el periodo colonial hasta finales del siglo XX un paso de una alfarería de uso doméstico y autosuficiente, combinada con otras actividades económicas pares (como la agricultura, la pesca y la manufactura de canastos de pala) con una comercialización muy limitada, a una alfarería cada vez más introducida al mercado nacional, cuyo culmen se da en la segunda mitad de siglo pasado, cuando tienen lugar hechos cruciales, de los cuales mencionaré algunos más adelante, determinantes para consolidar a La Chamba como un lugar especializado en la producción de cerámica utilitaria y ahora ornamental, a costa de las otras formas de economía.

En estos terrenos los hombres y sus barretones abren *chambas*, o *mollas*, huecos en el suelo de poco más de 50 cm de profundidad, y tratan de *llevar cortes*, es decir, expandir cada chamba siguiendo las *vetas* del barro. Con las palas llenan los yutes cuyas bocas cierran con cuerda. Llevan hasta sus transportes en los hombros estos puchos “como hormi-guitas”, en palabras de don Reinaldo, cuyo peso los entierra en los caminos fangosos entre árboles y arbustos, donde caen los inexpertos como un profesor de colegio ciudadano que quiso aprender o donde desistimos por falta de resistencia otros aprendices del mismo Reinaldo.



Fotografía 3. Reinaldo Ortíz llenando un yute en la mina arenosa.

Fuente: Eliana Romero (2021).



Fotografía 4. Cargar puchos de barro.

Fuente: Eliana Romero (2021).

Rosa Salazar o Nelly Guzmán prefieren ir por su propio barro, pues los hombres a quienes encargan “no conocen el barro”. Así como ellas me enseñaron que el barro es tierra negra, saben que no toda la tierra es barro. Doña Rosa me dijo: “La tierra es muy diferente a los barros. Se ve. La tierra usted la coge y de una vez se desbarata; el barro usted lo aprieta y queda la bola”. Distinguen el segundo estrato de tierra y lo sienten con las manos. El barro se ve en verano, cuando la tierra está seca. Reinaldo Ortiz sabe que cuando hay invierno el barro “se esconde”, “se mimetiza”. Toda la tierra se ve igual, por eso hay que “saber ver”. “Tierra hay en todas partes”, me explicaron mis maestras.

Las minas públicas no son las únicas. En algunas fincas las personas sacan su propio barro en pequeñas cantidades, pero no es usual porque no quieren tener huecos en su propiedad. En las haciendas arroceras contiguas al centro poblado algunos hacendados permiten sacar barro en épocas previas a la siembra, pero hay quienes “roban” de esas fincas el barro. Esto era más usual en *el otro tiempo*, *el tiempo de antes*, o *de la gente antigua*, o *de los viejos antiguos*, de los padres o los abuelos de mis maestras. Carmen Rosa Avilés, famosa artesana ya retirada, recuerda cuando tuvo que meterse en su juventud a robar unos puchos de barro a una finca y el dueño llegó a sacarla a ella y a su amiga a machete. Ella, “muy guapa”, se enfrentó al hombre blandiendo el barretón en defensa y alegando que lo hacía para trabajar.



Fotografía 5. El corte que sigue la veta.

Fuente: el autor (2021).

En esos tiempos de Carmen Rosa Avilés o de la generación anterior, los de las memorables Ana María Cabezas y Gilma Barreto, en la segunda mitad del siglo pasado, las personas tenían que atravesar el río Magdalena para ir a la mina de *barniz*, la “tierra roja” o el “barro rojo”. Las familias enteras, especialmente los hombres, contrataban una canoa que los pasara a territorio de Suárez y emprendían una caminata de varias horas entre fincas de terreno ondulado y tendiente al ascenso hasta la vereda Batatas. En una finca privada podían comprar el barro en yutes o en canecas y tenían que cargarlo de vuelta hasta el río, atravesarlo de regreso y llevarlo al hombro o en burro hasta sus casas. Para pagar menos, podían sacar el barniz por sus propios medios.

Este barro se encuentra más profundo, deben hacer *socavones*, que Nelly Guzmán describe “como un caracol”. Quedan debajo de la tierra, hecho que atemoriza a los chambunos. Hoy esa travesía no es necesaria y solo se recrea en los talleres didácticos y turísticos que hace la maestra Mariel Rodríguez. La gente opta por ir en su vehículo por la carretera pavimentada o, más recientemente, los dueños de la finca llevan hasta La Chamba el barro en una camioneta y venden a domicilio. En El Olvido, un barrio de La Chamba con una pequeña loma, hay una mina de barniz en la que poco confían las artesanas por la baja calidad que encuentran en ese barro.



Fotografía 6. Mina de barniz.

Fuente: Ángela Cadena (2019).

Reinaldo Ortiz pensaba en Mariel, en Rosa o en todos los artesanos, mientras me enseñaba a sacar barro en la mina arenosa y me contaba de las faenas a la mina de barniz. Me dijo: “Ellos también han sido muy trabajados”. “El trabajo del indio es muy berraco”. “El hambre lo hacía trabajar al indio”.

Preparar el barro: mojar, migar o sobar

De la tierra roja preparan el engobe, solo llamado así con personas que no son de La Chamba presentes. Por lo regular es llamado *barniz* y es rojo. El barro sale en bloques de la mina y es depositado en baldes de agua. Tiene que ser *desatado* con las manos: las meten al balde y deshacen los grumos. Por último, lo cuelan, lo pasan por un cedazo de tela y alcanza un estado líquido, listo para *embarnizar* las piezas cerámicas. Por otro lado, la pasta de las piezas es una mezcla de las arcillas obtenidas de las minas lisa y arenosa: el barro negro.

En un día soleado *botan* al sol todo el barro para que se seque sobre suelo de cemento o una lata de zinc. En el tiempo de antes, las personas se sentaban en el piso y con una piedra molían el barro sobre el piso de cemento. O lo hacían sobre antiguas placas de moler, como la que compraron los padres de Eduardo y Lidia Sandoval. Después, el padre, don Nepomuceno Sandoval Cañón, compraba pilones con sus respectivas manijas de iguá (*Albizia guachapele*) para pilar arroz y moler el barro. Actualmente, la gente manda a moler su barro en un molino eléctrico y lo ciernen en casa. Sin embargo, cuando se va la luz, Miguel Prada recurre al pilón que dejó su padre de ser necesario. En La Chamba las personas saben que el único que aún pila su barro, para él y para su hermana Lidia, es Eduardo Sandoval. Él mismo lo cuele con un colador metálico, así controla que ninguna “basurita” se filtre. Mariel Rodríguez recuerda que antes de los cedazos y los coladores las personas les abrían huecos a las cajas metálicas de galletas navideñas para convertirlas en zarandas, con el problema de que se filtraban más “impurezas”. Hay quienes muelen las piezas rotas que no se pueden vender y reutilizan este barro.



Fotografía 7. Barro rojo seco.
Fuente: el autor (2021).



Fotografía 8. Barniz colado con cedazo.
Fuente: Ángela Cadena (2019).



Fotografía 9. Eduardo Sandoval pilando barro.
Fuente: el autor (2021).



Fotografía 10. Eduardo Sandoval cerniendo el polvo de barro.
Fuente: el autor (2021).

Con el barro hecho *polvo*, pasan a *mojar* o *migar* o *sobar*. Hay quienes depositan al barro liso entre agua, también lo desatan, como me enseñó doña Flor Aminta, y lo mezclan con polvo de barro arenoso. Eduardo Sandoval me explicó que la mezcla es de dos partes de liso por una de arenoso. Como él, Pedro Rodríguez miga el barro sin remojarlo antes. Don Pedro se inclina sobre una carretilla donde vierte polvo y con sus manos hace una *molla*, es decir, una depresión, un hueco entre el polvo donde vierte agua. El cálculo del que me habló Eduardo Sandoval lo hace don Pedro, y todas las personas que vi, con las manos, sintiendo la textura: lo hacen *cateando*. Hacen las “pelotas de barro” *empuñando* y *enrollando*.



Fotografía 11. Flor Aminta Méndez desatando barro liso.

Fuente: el autor (2021).



Fotografía 12. Barro liso desatado por Flor Aminta Méndez.

Fuente: el autor (2021).



Fotografía 13. Pedro Nel Rodríguez miganado barro: la molla.

Fuente: el autor (2021).



Fotografía 14. Pedro Nel Rodríguez miganado barro: empuñar.

Fuente: el autor (2021).

El barniz queda como un líquido espeso, una “pintura”, almacenado en baldes. El barro negro queda como una pelota cilíndrica, almacenado en los mismos yutes donde antes fue bloques de tierra seca y luego polvo, listo para ser modelado. Don Pedro es contratado para mojar el barro y por pelota recibe 600 pesos. Él no modela, pero está en varios momentos de la alfarería: miganado, en el horno, sacando barro o cuidando la tienda de su hermana Mariel Rodríguez. Es en estos trabajos de singular exigencia física que las artesanas y los artesanos prefieren contratar ayudantes.



Fotografía 15. Pedro Nel Rodríguez migando barro: enrollar.
Fuente: el autor (2021).



Fotografía 16. Pelotas de barro.
Fuente: el autor (2021).

Modelar o hacer: las obras

Para lo que no necesitan ayuda es para *hacer*. Hacer es *modelar*. Modelar es hacer *loza* o *figuras*. Las artesanas y artesanos de La Chamba hacen mayoritariamente loza, es decir, toda suerte de recipientes y utensilios de cocina como platos, cayanas (areperos), ollas, olletas, múcuras, jarras y jarrones, tinajas, ajiceras, bandejas, cazuelas, pocillos, teteras, tajines, incluso fogones o braseros y filtros de agua. Con *loza* se generaliza usualmente todo el conjunto de piezas cerámicas que hacen en La Chamba, que también llaman a veces *tiestos* o *tejos* y es lo conocido como *tradicional*.

La mayoría se dedica a hacer tradicional, es decir, *loza utilitaria*. Son menos quienes se ocupan de hacer figuras, cuyo uso se inclina a lo ornamental. La variedad es inagotable porque, como dice Nelly Guzmán, “uno hace lo que uno quiere, eso es lo bonito del barro”. Entre quienes hacen loza hay personas que hacen de las ollas gallinas, o de las bandejas pescados, o de las tapas flores. Pero las figuras más representativas son los mohanes, las brujas, las de animales como cerdos, gallinas, caballos, gatos, o las de bailarinas, o las máscaras, o las imitaciones de cerámica precolombina.



Fotografía 17. Loza tradicional en el almacén de Luz Mariel Rodríguez.

Fuente: el autor (2021).



Fotografía 18. Figuras en el almacén de Eduardo y Lidia Sandoval.

Fuente: el autor (2021).

Aquí me referiré al modelado de loza tradicional porque es lo que saben hacer todas las artesanas, incluyendo a quienes hacen figuras, pues es la base de las figuras y, por tanto, es el más recurrente y extendido en La Chamba. Los niños pequeños se familiarizan con el barro cuando sus madres les dejan *coger el barro* y hacer figuras a su manera, en juego, pero cuando la enseñanza se vuelve más seria, cuando estos niños deben aportar trabajo a la producción, empiezan aprendiendo a hacer loza. Así me enseñaron también a mí, haciendo ollas, bandejas, platos y pocillos.

Hay que limpiar con un trapo y agua el piso liso o la mesa de madera con recubrimiento de plástico o sin él sobre donde se va a trabajar. Alrededor de ese espacio limpio y libre están dispuestos la pelota de barro, que se soba de nuevo para mezclar el exterior seco con el interior húmedo; el polvo de barro en una coca con un colador, necesario para cernirlo una última vez antes de utilizarlo; el torno o torneta, usado para girar la obra a mano y facilitar todos los procedimientos; una coca con agua sola y otra con agua llena de herramientas como la tusa de maíz, las cucharas de plástico y de totumo, los moldes, una espuma, las piedras finas, cortadores y palas que pueden ser de guadua o cuchillos, toda suerte de instrumentos de jardinería o construcción o de dibujo o de artes plásticas que han recibido en regalo o han salvado de ser basura o han comprado, como palillos, espátulas, cintas métricas, compases, punzones, repujadores, tapas de esferos o marcadores, cepillos de dientes y cuanta cosa consideren útil para cualquier tarea; y los moldes, que son las matrices de la mayoría de las obras.



Fotografía 19. Mesa de trabajo de Eduardo Sandoval.

Fuente: el autor (2021).



Fotografía 20. Mesa de trabajo de Nelly Guzmán Cabezas.

Fuente: el autor (2021).

Esto se encuentra dentro de la casa, junto a la sala, como lo dispone Mariel Rodríguez; o en un rancho aparte de bahareque, como en el hogar de Lidia y Eduardo Sandoval; o en un rancho de lata de guadua, como Armando Barragán; o en una enramada de palma anexa a la casa, como lo tiene Rosa Salazar; o en el patio o antejardín de la casa, como

prefieren Nelly Guzmán, Flor Aminta Méndez o Blanca Vásquez. Estos son los talleres. Sea que se haga loza o figuras, en los talleres las artesanas y los artesanos se refieren a las piezas que modelan con la palabra *obras*. *Modelar es hacer obras*.



Fotografía 21. Mesa y torno de Luz Mariel Rodríguez.
Fuente: el autor (2021).



Fotografía 22. Piedras finas, cucharas y repujadores de Luz Mariel Rodríguez.
Fuente: el autor (2021).

En el espacio libre y limpio, rodeado por las cosas enumeradas, mis maestras y maestros riegan polvo de barro, con la ayuda del colador. Sobre esta base ponen una bola que toman de la pelota de barro sobado. En simultáneo, la golpean con la palma de una mano y, gracias al polvo, la giran suavemente con la otra mano para que se *riegue* uniformemente, formando una *plancha*. Esto es *poner plancha* o *arepa* y lo que se hace es *aplaudir* o *palmotear*. Los golpes son fuertes, hacen ruido, van al centro al principio, y el barro se dispersa, se riega, y los golpes se desplazan hacia los bordes para dejar la plancha del tamaño y grosor deseado. Son golpes precisos para que la plancha quede redonda, o de la forma correspondiente a la obra que se vaya a hacer. La otra mano es delicada, en cambio: con las yemas de los dedos, o de solo uno, empujan el borde de la arepa para que gire como un disco.

Con la plancha lista, sigue *poner molde*. Los moldes son obras sin engobar, *en rústico*, con el fin de que no se pegue la plancha en ellos, como me explicó Rosa Salazar, y tienen *goyete*, es decir, un cuello alargado que está en contacto con la mesa o el torno y por el roce se va desgastando. Algunos son marcados mediante incisiones por quienes los fabrican con sus iniciales y con la fecha de su manufactura. Armando Barragán me explicó que son “matrices” porque con ellos se hace solamente la *base* de diferentes piezas. Sobre la mesa o sobre el torno ponen el molde, sobre el molde esparcen un poco de polvo y sobre esto ponen la plancha. Palmoteando suave la *cierran*. Para hacer esto se usan las *cucharas*. Estas son de plástico, recortadas de las botellas de champú u otro tipo de tarros plásticos de diferentes calibres, o de totumos que se han abierto, puesto a secar y que recortan con machete a la medida deseada.



Fotografía 23. Flor Aminta Méndez poniendo molde.

Fuente: el autor (2021).



Fotografía 24. Molde o matriz de Luz Mariel Rodríguez.

Fuente: el autor (2021).

Para que la plancha cierre sobre el molde, *moldear*, después de palmorear suave, remojan una cuchara y con un borde que ajuste repasan la superficie de la obra. También le llaman *sobar* a esta operación, con la cual cubren las pequeñas grietas y le sacan las burbujas de aire que pudieron quedar de palmotear. Cuando una grieta es muy grande o una burbuja de aire deja un hueco grande toman barro de la pelota, rellenan y pasan la cuchara. La cuchara *empareja*, deja del mismo grosor toda la plancha quitando irregularidades, y *descarna*, quita barro cada vez que se desliza para que quede *delgadita* y *livianita* la obra. El barro se va acumulando en el borde de la cuchara. Cada tanto remueven este barro que llaman *lisos* y no lo revuelven con la pelota, sino que lo acumulan aparte, ya que se trata de barro liso, desprovisto ahora del arenoso.

Después de dejarla secar hasta que *dé punto*, es decir, que esté menos blanda y más resistente, a esta base hecha con molde hay que *subirla*. Lo hacen con la técnica del *sistema de rollos*. A estos últimos, “los famosos rollos” como dice Rosa Salazar, los llaman *yotas*. Para hacer una yota toman la cantidad de barro que necesiten de la pelota y con las dos manos la hacen una bola que luego alargarán en el aire, como batiendo chocolate, o bien sobre una parte lisa de la mesa.



Fotografía 25 Luz Mariel Rodríguez haciendo una yota.
Fuente: el autor (2021).



Fotografía 26. Luz Mariel Rodríguez subiendo una olla.
Fuente: el autor (2021).

Subir también es *armar* la obra, por eso cuando se daña irreparablemente por cualquier motivo antes del horno prefieren *desarmarla*, reutilizar el barro, o el daño mismo cuando es grave, como causado por el agua lluvia, es motivo para decir que la obra se *desarmó* o *desbarató*. Es armar porque sobre la base, cubriendo el borde, ponen una yota a la vez, uniéndola al cuerpo de la obra hasta alcanzar la altura y la forma deseada. Con una tusa de maíz borran la unión: una mano pasa la tusa por dentro y por fuera y la otra mano sostiene con fuerza el lado opuesto para evitar daños. Las tusas salen de la enorme producción de maíz que rodea a La Chamba, de las cuales las toman, desgranadas, de cualquier tamaño que necesiten. Tienen de diferentes longitudes y calibres para cada tipo de pieza y las pasan por el fuego para dejar únicamente las estrías, con las cuales se “saca el aire” de las paredes y las “empareja”. Tras la tusa pasan la cuchara y borran la huella de la tusa. Así con cada yota. Después de subir con dos o tres yotas hay que esperar a que dé punto de nuevo, porque el barro está muy blando y debe endurecerse para que no se desarme.



Fotografía 27. La preparación de la tusa.

Fuente: el autor (2021).



Fotografía 28. Cortador después de redondear.

Fuente: el autor (2021).

Con cada nueva yota se va dando forma, modelando la obra. La torneta la giran a placer, en un sentido y otro, facilitando cada tarea. Con la cuchara se *encoça* o se aplana por fuera y por dentro. A la última yota, que forma el goyete y la boca, se la *redondea*. Cortan el barro sobrante con una *pala*, *espátula* o *cortador*, hecha de guadua o de plástico, como las cucharas, o con un cuchillo de cocina. Con menos frecuencia con cortadores de arcilla. Lo hacen girando el torno con una mano y dejando quieta y firme la otra que sostiene la pala, como un eje, cortando al mismo nivel todo el borde. La redondeada es lo más difícil, me dijeron en varias ocasiones. “La imagen de las obras son los bordos”, le enseñó Ana María Cabezas a su hija Nelly Guzmán.

Las figuras también son hechas fundamentalmente con rollos, pero con mayor exigencia de modelado y quienes las hacen guardan con celo los secretos para hacerlas. Cuentan con frecuencia, quienes fueron alumnos de Gilma Barreto, que ella tapaba con mantas las figuras que trabajaba cuando llegaban sus estudiantes, y a muy pocos les enseñó a hacer sus figuras icónicas, como el mohán.

Mientras se pone molde y mientras se sube la obra están *relisando* la superficie y el interior. Esto es, a veces, sobar con la tusa de maíz y emparejar con la cuchara y es, siempre, pasar la cuchara. Con la obra relisada, esperan a que dé punto para poner apliques, orejas o agarra-deras. Para *orejiar* y poner cualquier aplique primero *rayan* la superficie con el filo de una cuchara u otro instrumento. Las orejas se hacen con yotas pequeñas y sus extremos se unen donde se ha rayado. Usan yotas aún más pequeñas en cada unión para rodear el extremo y con las yemas de los dedos la esparcen entre la yota de la oreja y la pared de la obra. Las unen y borran la unión con la cuchara.

Con los apliques puestos en su lugar y la obra *en punto*, después de que haya secado un poco, relisan por última vez. Esta vez con piedras, además de cucharas. Piedras de río lisas, cantos rodados, o *piedras finas*, semipreciosas como ágatas o cuarzos compradas en la ciudad. Eduardo Sandoval enseña que en “dejar bien *pulido*”, con la superficie lo más pareja y lisa posible, en esta última relisada, “está la clave” de su fama. Una vez más la obra se deja secar.



Fotografía 29. Luz Mariel Rodríguez orejiando.

Fuente: el autor (2021).



Fotografía 30. Relisar.

Fuente: Andrés Uribe Naranjo (2019).

Las manos y las obras están en constante contacto con el agua. Cucharas, piedras, tusas y otras herramientas están dentro de una coca con agua. Relisar exige que la cuchara y las piedras se remojen para deslizarse por las paredes de la obra y descarnen y emparejen sin rajar. El agua está en las minas, a veces impidiendo la entrada. El agua está en los barros y sale de ellos gracias al sol antes de que los preparen. El agua vuelve a los barros: está en las canecas que reciben al barro liso, dentro de las cuales están las manos desatándolo, y está en la carretilla uniendo al barro liso y al arenoso en uno solo. Vuelve y deja al barro en varias ocasiones durante el modelado, y volverá mezclada en el barniz, el barro rojo y líquido que lo cubrirá. La persecución permanente del *punto* es la atención ineludible a la humedad de la obra diferente y necesaria para cada acción sobre ella. La obra *da punto*, son el artesano y la artesana quienes están a su espera y quienes conocen sensiblemente, con sus manos antes que cualquier cosa, cuándo están *en punto*.

Decorar y embarnizar

Mientras las piezas se endurecen hay quienes decoran con el barro fresco. Es popular el puntillismo, hecho con repujadores de arcilla o con herramientas más informales, como tapas de esferos, marcadores o cualquier objeto con puntas de distintas formas. Hacen *dibujos* a mano alzada o los marcan y miden con compases y reglas, o con metros de modistería. Los dibujos salen de la *imaginación* y se hacen sin mayor diseño previo. Otras personas hacen texturado, consistente en dar una textura finamente rugosa con cerdas de un cepillo, superficie sobre la cual no se

aplicará engobe. También se dan libertades creativas con las asas o los agarres de las tapas. A Mariel Rodríguez la vi usar una “plantilla”, que era una flor plástica que usó como molde para hacer el “botoncito” de agarrar la tapa de una azucarera. Lidia Sandoval me contó que en el tiempo de antes usaban un barro blanco, similar al barniz rojo, para *labrar* las obras: “la gente antigua” dibujaba figuras geométricas o flores en la superficie para decorar.



Fotografía 31. Tapa de ajicera decorada con repujadores.
Fuente: el autor (2021).



Fotografía 32. Mery Sánchez embarnizando.
Fuente: el autor (2021).

Siempre hacen más de una pieza al mismo tiempo. Mientras unas dan punto, trabajan las otras. Con un conjunto de obras relisadas y decoradas, cuando es el caso, queda *embarnizar*. Esperan a que las obras “estén bien en punto”, como me enseñó Flor Aminta Méndez, incluso dejándolas una noche secando para que estén duras y aguanten el barniz. La *embarnizada* es el aplique del barniz en tres *untos*, tres capas de barro rojo que hacen el engobe. No se aplican una tras otra en un mismo momento, sino que entre la primera *mano* o *un unto* y el segundo hay que esperar a que dé punto, a que *encuere* algunos minutos o más de una hora. Entre la segunda y la tercera puede incluso dejarse la noche entera. Si no se espera a que dé punto, la obra puede *engüilarse*, es decir, ponerse demasiado húmeda. Se ablanda y puede deformarse o desarmarse por el propio peso. Como le pasó a Rosa Salazar quien, apurada por entregar un pedido de ollas grandes, embarnizó muy rápido y “se abrieron por la cola”.

Una mano eleva y sostiene con la punta de todos sus dedos el interior de la obra. La otra toma una brocha de un balde, de una lata llena de barniz y le da *un unto* al exterior. La pinta, la encuera. Pasa por su cuerpo, cubre orejas, asas y base. La brocha pasa rápido, parejo, sin dejar grumos. Una vez embarnizada por *afuera*, con delicadeza y agilidad voltean y apoyan la loza sobre una mesa y embarnizan por *adentro* del mismo modo.

Brillar, alisar o pulir

Las obras embarnizadas van a parar al piso en los rincones del taller o en mesas y estanterías. Las dejan secar de un día para otro. Temprano, casi siempre los hombres y algunas veces las mujeres, alistan la moto o la bicicleta. En sus parrillas –porque las bicicletas son las “panaderas” de 40 o más años– amarran canastillas o guacales de madera grandes. Con *chiros* –telas y cobijas– cubren el fondo y acomodan las piezas que componen *la tarea*. Lo hacen con mucho cuidado porque están crudas, el peso de unas puede dañar a las otras. Entre unas y otras ponen más *chiros* para no dañar el barniz con el roce y a otras tantas las cubren completamente. En las primeras horas de la mañana las bicicletas y las motos cruzan de un lado a otro por la vía principal llevando *tareas*.

Muchas mujeres son contratadas para *brillar*. A ellas y algunos hombres es a quienes les llevan las obras desde los talleres a sus casas. La mayoría de las artesanas no brillan sus propias obras, sino que contratan a otras mujeres para hacerlo. Son mujeres que ya no *hacen* por su edad, o que no saben hacer, o que no son de La Chamba.

Los hombres también brillan en compañía de sus parejas. O brillan los hijos de las artesanas cuando estas no contratan. En cualquier caso, ellas lo evitan porque no les gusta, como aducen muchas, o bien porque toma mucho tiempo.



Fotografía 33. Margarita Aldana brillando.

Fuente: Diego Sánchez (2015).

Nadie le dice “bruñir”, es *brillar*, *alisar* o *pulir*, y las mujeres son *las brilladoras*, quienes se autocorrigen diciendo que “no es alisar, porque se alisa la ropa arrugada, sino brillar”. Las tareas que componen su trabajo son conjuntos de obras, por ejemplo, entre 6 u 8 ollas, dependiendo de su tamaño, conocidas como *loza de tapa* porque la tapa es algo más para brillar. El pago por tarea oscila entre 18.000 y 21.000 pesos y dicen que hay quienes logran brillar tres tareas diarias, aunque nunca vi a alguien capaz de hacerlo.

Vi llegar al menos dos veces por semana a Flor Aminta Méndez en bicicleta a la casa de quienes me adoptaron, doña Margarita Aldana y Mery Sánchez. Se bajaba y se subía de la bicicleta en movimiento con dificultad, pero con gran equilibrio pese a su dolor de rodillas. Las brilladoras reciben las obras de la tarea en sus casas. Las empaican sobre el suelo de sus casas en bolsas plásticas gruesas, muchas provenientes de empaques de insumos agrícolas, del maíz, el salvado o el abono, cuyo color se torna rojo de barniz. Doña Flor Aminta las ayudaba a descargar doblando su espalda, mas no sus rodillas, con gran elasticidad y entre artesana y brilladoras las guardaban. Sobre la bolsa ponen chiros delgados como toallas o sábanas con el fin de evitar que reciban viento para que se

sequen, cubriendo los huecos de las bolsas por el recurrente uso. Ellas y mis demás maestras me indicaban cómo descargar las obras cogiéndolas de las partes gruesas, nunca de las orejas, y posándolas sobre el suelo con el cuidado de no golpearlas.

En su niñez y juventud, Flor Aminta Méndez tuvo que cargar largas distancias con el peso de obras de sus padres que llevaban a asar a hornos de leña alejados de su casa, o con barro de las minas, o con pedidos destinados a talleres lejanos de su hogar y eso le desgastó sus rodillas. A Mery Sánchez no la aquejan sus rodillas sino sus hombros, por el movimiento repetitivo de años de brillar cerámica. El hijo de Rosa Salazar, aún en su adolescencia, sufre dolores crónicos en su columna por la postura que optó por tomar en la alisada de las obras de su familia. Mariel Rodríguez y Nelly Guzmán saben que no son pocas las mujeres mayores que “caminan como un gancho” por el trabajo del barro. De ese compromiso que opaca al cuerpo de las artesanas, para su sustento, sale el brillo de las piezas que engalanan los sitios de los compradores.

Las brilladoras tienen su propia coca con piedras y unas pocas cucharas. Suelen estar entre agua y son de todos los colores, tamaños y formas. Cada una correspondiente a la forma de las diferentes curvas de las obras que alisarán. Aunque antes usaban chonto de palma para brillar, según me contó doña Cecilia, o cantos rodados de los ríos, nadie reemplazaría las actuales *piedras finas*. Son un bien preciado y se cuidan de los ladrones, porque es usual que al dejar la casa sola o después de visitas de muchas personas las piedras se pierdan. Las piedras son lisas, han pasado por tornos industriales antes de llegar a los mercados en Bogotá, donde las compran los chambunos y las llevan a la vereda para venderlas consiguiendo alguna ganancia. Son duraderas, pero los robos y el desgaste, o las caídas que las pican, hacen necesario su reemplazo. Ha habido tramposos que cubren piedras ordinarias con laca, como recordaba la señora Cecilia, y las pasan por finas.

Mery Sánchez le da tinto (café) antes del desayuno a doña Margarita Aldana, su madre, suficiente para darle fuerza a esta para comenzar a brillar mientras la primera limpia y cocina. Desde esas primeras horas del día, doña Margarita se sienta en su silla plegable a trabajar y solo la detienen el desayuno, el almuerzo y el baño. Pone en la radio las noticias de El Espinal o del Guamo, intercaladas con música para planchar, algunas rancheras, música popular y vallenatos. Mery le lleva tinto cada tanto y suma a sus oficios domésticos el trabajo de alisar a la par con su madre. Cuando oscurece, y en la emisora anuncian las 6 de la tarde, sintonizan la misa. Doña Margarita atiende la eucaristía, pero Mery suele

seguir trabajando unos minutos más, con la luz del bombillo amarillo de la enramada, acabándose las vistas, como me dijeron tantas veces. Aunque tratan de parar a las 6 de la tarde y no trabajar los domingos ni los días festivos, ocasionalmente lo hacen porque han acumulado tareas de diferentes procedencias y las presionan para entregar pronto.



Fotografía 34. Mery Sánchez brillando a lo largo.

Fuente: el autor (2021).

Para comenzar, junto a la coca con agua, alistan un *trapo* –un pedazo de chiro– y desempacan solo la obra que van a brillar. Se fijan en que no esté demasiado *fresca*. Cuando lo está, la ponen a *orearse*, donde corra el viento, pero no reciba sol directo, para que dé punto. Si no está tan fresca, le *dan la primera mano*. Son tres manos. La primera es *calentar* la obra con la piedra. Si está muy fresca, solo “rasguñaría” el barniz, lo levantaría. Si no, al calentar la obra le quitan el barniz sobrante, lo emparejan, le cubren los defectos del pulido previo a la embarnizada y buscan dejar la superficie lisa para la segunda mano. La primera comienza por los apliques, las orejas pueden estar *en punto* antes de tiempo si no se comienza por ellas. Lo mismo pasa con los bordos o los botones de las tapas.

Una vez dada la primera mano, debe *embolsarse* de nuevo, seguir con otra obra de esa tarea hasta hacerlo con toda e inclusive comenzar otra. La *segunda* mano brilla, pero la obra sigue fresca. Se hace *a lo largo* buscando dejar todo *parejo*, sin grumos. Brilla, pero al secarse se opaca un poco de nuevo. Ahí se da la *última* mano. Se pasa la piedra a lo largo, con insistencia haciendo brillar y borrando “la huella de la piedra” y las “lagañas”, es decir, puntos donde se levanta el barniz un poco por la misma acción de la piedra.

En toda la acción de brillar se toman las piedras con los dedos pulgar, índice y corazón, principalmente, los demás se usan con menor frecuencia. La piedra siempre se humedece con un trapo mojado con el agua de la coca o taza que contiene a todas las piedras. Se humedece para que el barniz no se pegue a ella y se limpia con frecuencia del poco barniz que se adhiere. Ese barniz que se acumula en superficie, de no limpiar la piedra, raya a la obra, quita el engobe a su paso. Es un gesto rápido pasar la piedra de una obra al trapo húmedo. El mismo gesto que muchas hacen pasando la piedra por su lengua para limpiarla y humedecerla, ya en la última mano, cuando arreglan detalles. Muchas dicen que no se debe hacer por salud, pero lo hacen ocasionalmente cuando se esmeran en un brillo de alta calidad. Hay quienes después de la última mano llenan una bolsa plástica con trapos o con más bolsas y la pasan por la superficie para darle más brillo a la obra.

Las brilladoras se sientan, despliegan un trapo seco sobre sus muslos, para proteger la ropa y limpiar la piedra, de preferencia alguna blusa vieja delgada, que sea “fresquita”, y otro trapo humedecido y más pequeño que se pone sobre el trapo seco o en una mesa contigua. Al calor de La Chamba se suma el calor del trabajo. La obra y la brilladora se calientan con la piedra, como sabe Mery Sánchez. Evitan mojarse las manos de inmediato después de una jornada prolongada de alisado.

Hay manos *secadoras*, como las mías según Eduardo Sandoval, porque secan el barniz más rápido de lo usual mientras brillan al calentarse y no sudan. Convienen los días sin sol. Es un trabajo de fuerza, de “sentarle la mano” a la obra, en palabras de Eduardo Sandoval, de contundencia en un movimiento leve de la muñeca siguiendo la forma de la pieza y “a lo largo” con el codo. Mientras me enseñaba Mariel Rodríguez, su sobrina Astrid me mostró cómo daba la última mano de la periferia al centro de un plato, sentando la mano fuerte, lento y sin detenerse, borrando la huella de la piedra y las lagañas, y lo resumió diciéndome: “Va cogiendo ritmo, le coge ritmo”.



Fotografía 35. Eduardo Sandoval dando la última mano.

Fuente: el autor (2021).

A quienes brillan sin cuidado les dicen “sucias” o “cochinas”. Se quejan de su trabajo y les reclaman o no les vuelven a dar tareas. Suelen ser quienes tienen que brillar muchas tareas al día por sus necesidades económicas. Sin embargo, las brilladoras hacen lo que pueden con las obras que reciben. También las artesanas y los artesanos pueden ser sucios, relisan con afán y dejan la superficie imperfecta.

Mery Sánchez y otras brilladoras dan “el último terminado”, terminan de modelar porque se corrige la mala relisada, alisan la superficie al mismo tiempo que el barniz. Son ellas y ellos quienes “le sacan el precio las obras”, en palabras de Mery, porque el brillo es lo que vende, “lo que enamora”. También se quejan cuando las obras llegan con esos defectos o cuando llegan como “calados”, es decir, demasiado duras. Se ha pasado el punto y brillarlas les exige mucho esfuerzo y el resultado deja lagañas y opacidad, con el riesgo de recibir reclamos de quien las contrató pese a que fue su culpa. Otro conflicto entre artesanas y brilladoras es el exceso de tarea. Algunos alfareros empacan una obra de más sin reconocer el costo de su brillada. Empero, Rosa Salazar, Mariel Rodríguez, Nelly Guzmán y otras alfareras saben que ese oficio es “lo peor pago” y “lo más difícil”. Una tarde, Flor Amina Méndez le dijo a Mery: “Las que ahora hacemos tenemos que considerar. Uno tiene que ser consciente”. Rosa la complementó y dijo: “Todas fuimos brilladoras”. Ese día reconocieron que hay personas “abusivas” que se aprovechan de la necesidad económica de estas personas y de que estas, por “miedo”, no dicen nada. “Ni a mil pesos cada cosa”, dijo Rosa, y remató así: “Eso es matarse con esos tejos”.

Ronald Duncan (2000, 2003) denunció hace décadas la deficiente remuneración de todo el trabajo del barro, no solo de las brilladoras, que proletariza a las mujeres en condiciones paupérrimas de retribución económica, a menudo por intermediarios que obtienen ganancias mucho mayores a las de estas. Algunas personas se ven obligadas, ante la negativa de sus clientes, a vender una docena de ollas de tapa en 72.000 pesos, para ser vendidas por tres, cuatro o más veces en las metrópolis.

La rutina sigue. Otra mañana, la romería de motos y bicicletas va de un lado a otro recogiendo las tareas, y si es sábado, las pagan. Se repite la operación a la inversa. Los vehículos llegan vacíos y cargan donde las brilladoras las tareas pulidas, agachándose una vez más, desembolsando las obras y llevándolas al taller para su cocción.

Quemar: la asada y la negreada

Las obras brilladas están *crudas* y *frescas*. Tienen que orearlas en la sombra, donde corra el viento y sobre papel periódico o similar que absorba la humedad, para que se sequen. Luego se secan al sol. Si no se olean antes, se rajan por estar muy *verdes*. Para *botar al sol* disponen tejas, rejas puestas horizontalmente como una mesa sobre ladrillos, tablas o superficies similares que aíslen de la tierra a las obras, para evitar su humedad. Las suben a carretillas o a platonos metálicos o las llevan en brazos y hombros hasta el punto donde van a “aguantar harto sol”.

La loza expuesta recibe toda la atención y la alerta de sus creadoras. Al estar expuesta están pendientes de que ningún animal la tumbe, de que alguien trate de robarla o de que comience a llover repentinamente, sobre todo las lluvias repentinas de mediados de año, conocidas como “los páramos sanjuaneros” que son súbitos. Para botar al sol, su luz debe estar despejada, no tiene que ser blanca, es decir, cubierta por nubes delgadas, como me enseñó Flor Aminta Méndez, sino amarilla, con pocas nubes.



Fotografía 36. Loza de Nancy Betancourt botada al sol.
Fuente: el autor (2021).



Fotografía 37. Loza de Rosa Salazar botada al sol.
Fuente: el autor (2021).

Entre más grande y más gruesa la obra tiene que *comer* más días de sol para estar lista para el último paso: *quemar* o *asar*. Lo hacen en hornos de barro o de gas. En el tiempo de antes, según recuerdan varias personas, hubo quienes hacían huecos en la tierra, *mollas*, y hacían un fogón cubierto de leña. Rosa Salazar supo que unos amigos de su familia, de Chipuelo, una vereda aledaña donde hacen cerámica similar, hacen hoy estos fogones cuando queman cantidades pequeñas de loza.

Las artesanas recuerdan que el sábado era el día predilecto para asar, pero vi que lo hacían cualquier día soleado que tuvieran un buen recaudo de obras listas. El día de la asada *asolean* la loza como cuando la secan, porque tiene que entrar caliente al horno. Alistan los atados de leña para el horno de barro. Los han comprado a menos de 10.000 pesos cada uno, inclusive dos por ese precio, a hombres que han ido al monte en sus bicicletas a podar o recoger ramas de guásimo, cendé, mamoncillo o guadua, principalmente.



Fotografía 38. Loza acomodada por Nancy Betancourt.

Fuente: el autor (2021).



Fotografía 39. Loza acomodada por Alba Doris.

Fuente: Eliana Romero (2021).

Eduardo y Lidia Sandoval recuerdan cómo, en el tiempo de antes, su padre y otras personas, y todavía ellos en su juventud, iban a las orillas del río Magdalena con un “garabato” –un gancho de madera u otro material– amarrado a una cuerda para coger leña que bajaba con el caudal, lanzándolo y arrastrándolo hasta la orilla. A la leña la seca el sol. Junto a la loza ponen a recibir sol a las *canecas* metálicas o los *mollones* o *gachones* de barro –ollas gruesas sin barniz, es decir, en *rústico*, hechas con el fin de asar en ellas– para que también entren calientes al horno.

Cuando el sol ha hecho su parte, acomodan las obras en las canecas o en los mollones. En su base ponen las *blanduras*, es decir, latas metálicas o tientos rotos que aíslan las obras del fondo. Es como un rompecabezas, me explicó Nancy Betancourt, porque debe ponerse lo pesado abajo y lo liviano arriba, y acomodarlo inclinado, dejando espacio en el centro de la caneca para que entre el fuego, con el menor contacto posible entre las piezas y que no se muevan dentro de la caneca.

Hay quienes consideran que todo tiene que estar caliente, el horno también. Se prende leña en su interior con este fin. José Ángel Prada quemó papel dentro de una caneca para calentarla cuando la sintió fría un día de asada. Otras personas directamente meten las canecas al horno sin encenderlo. Acomodan lo grande en el centro y atrás, y lo pequeño hacia los lados y la entrada del horno. Aunque se acomode la loza en las canecas cerca del horno, suelen ser cargadas entre dos personas. Ambas toman un gancho –que es un mango de madera delgado y de longitud variable con punta de varilla metálica en forma de gancho– y lo engarzan a la base de la caneca o a la boca o asa del gachón y lo levantan del suelo, con delicadeza y rapidez. Lo trasladan así hasta el horno y lo acomodan.

La capacidad de los hornos varía de acuerdo con la cantidad y tipo de cerámica que hace cada taller. Mariel Rodríguez, quien hace figuras y miniaturas más que loza grande, usa un horno de tres o cuatro canecas pequeñas. Alba Doris tiene uno con capacidad para 10 canecas pequeñas u ocho grandes, tamaño necesario para sus vasijas grandes.



Fotografía 40. Empujar con vara canecas al horno en ladrillo.

Fuente: Eliana Romero (2021).



Fotografía 41. Don Libardo acomoda canecas dentro del horno de barro.

Fuente: el autor (2021).

Hasta la primera década de este siglo todos los hornos eran de leña y hoy siguen construyéndolos, usándolos y siendo preferidos por muchos. Tienen forma de iglú, como dicen en La Chamba, o de colmena, para Duncan (2000). Lo hacen de dos maneras: en barro y en ladrillo. La primera es la más antigua y es similar a hacer una cazuela. Nelly Guzmán me contó cómo hicieron los tres hornos que ha tenido. Con latas de guadua hacen un iglú, la estructura. Preparan “tierra de

la misma” de la alfarería mezclada con pasto verde, cagajón y agua. “Tiene su truquito”, que consiste en cubrir por fuera el armazón cuatro veces y solo luego lo hacen por dentro. Las paredes quedan de unos 30 centímetros de grosor, por eso lo dejan secar hasta dos meses. Doña Nelly me dijo que no prenden fuego en su interior, pero Eduardo Sandoval me dijo que sí lo hacían. En cualquier caso, deben dejar secar del todo el horno porque si por dentro no se ha secado, se quiebra. Rosa Salazar me dijo que es cuestión de “tener el cálculo de los ingredientes” y añadió que usan paja “que esté en punto para cortar”.

Los talleres y los ranchos para animales suelen ser cubiertos con enramadas de paja o palma, como antaño lo fueron las casas. Estas no pueden ser cortadas “a lo loco” porque tienen un punto y hay que esperar a un “tiempo”, como sabe doña Eugenia, “porque hasta eso para que no coja plaga”. Pese a que prefieren la paja por su frescura antes que las tejas de zinc poco la usan actualmente porque debe cambiarse el techado con mucha frecuencia.

Los hornos de leña hechos de ladrillo usan “bloque tolete”, pero no lo pegan con cemento sino “con la misma tierra greda”, el barro de la cerámica, según me aclaró Ever Cabezas. Estos hornos cuestan algo menos de un millón de pesos sin la cubierta. Estas enramadas cubren a los hornos de las lluvias que, como a la loza, los desarman, y son en zinc. Personas como Martín Vásquez o don Hermógenes, Chelo, hacen o pañetan hornos de leña que se están cayendo con la misma mezcla.



Fotografía 42. Horno de leña.

Fuente: el autor (2021).

Dentro de estos hornos ubican la leña en el medio y a los lados de las canecas. Para encenderla se valen de “basuritas” plásticas o papel que lanzan dentro, ya prendidos, a varios puntos donde esté acumulada la leña. Lentamente se prende. Personas como José Ángel Prada guardan leña gruesa y tienen que rajarla con hacha, mientras enciende la delgada. Comienza a arder una hoguera cada vez más intensa que requiere de más leña para seguir prendida.

Los *asanderos*, los hombres encargados de la quema –esposos, familiares o trabajadores contratados–, usan *varas* de madera, iguá por lo general, para empujar nueva leña dentro del fuego. A un lado suele haber un balde, un neumático roto o una olla de barro vieja y rota con agua de lluvia empozada o vertida allí de los lavaderos para meter la punta de la vara que entra al horno para enfriarla cuando está a punto de incendiarse. La longitud de estas varas es suficiente para mantenerse lejos de la boca del horno, pero también para poder manipularla. Pese a esto, el calor emanado hace que uno sienta que se va a prender, como don José Ángel me expresó. Además de la temperatura emanada, el horno hace *fogonazos* que pueden quemarle las pestañas a los *asanderos*. Reinaldo Ortiz no quiso volver a hacer este trabajo porque sentía que se iba a desmayar en ocasiones. Algunas artesanas cuentan de personas cuyas corneas se desprendieron por la temperatura a la que se exponían.

Con las varas revisan la cocción de las obras. Cuando están *coloradas*, un color entre terracota y vinotinto, brillante, saben que ya están asadas. Pasada más de una hora, cerca de hora y media, se han consumido dos o tres atados de leña. Ya el sudor ha empapado por completo la camisa del *asandero*. Este toma la vara larga y comienza a sacar caneca por caneca. Las arrastra lentamente, mientras estas arrastran consigo las cenizas que entorpecen su tránsito, evitando cualquier sobresalto que pueda romper las obras. En un descuido pueden quemarse con la ceniza, por eso prestan atención a donde pisan con sus pies cubiertos de chancletas, zapatos o botas, cuyas suelas pueden derretirse si se pisan las brasas.



Fotografía 43. Nancy Betancourt y José Ángel Prada sacan canecas del horno.
Fuente: el autor (2021).



Fotografía 44. Loza asada, colorada.
Fuente: el autor (2021).

La artesana, que ha estado pendiente, acomodando y ayudando, ha alistado *el cagajón*. Es estiércol de vaca o caballo. En el tiempo de antes fue el de los burros que acompañaban tantas tareas del

campo, hoy desaparecidos. Unas prefieren el de caballo porque hace brillar a las obras, aunque es más caro, y define mejor el color negro. Otros se decantan por el de vaca, más barato y “limpio” porque las vacas no comen cosas podridas, como me explicó un día don Ever Cabezas. Recuerdan que antes del estiércol usaban otras materias orgánicas vegetales: hojas secas de árboles como el varasanto, el cabrito (cuya semilla era usada para hacer, “ega”, pegamento), el acacio, o con grama o pasto seco. Lidia Sandoval me explicó que se quemaba muy rápido y requerían mucho. Rosa Salazar me dijo, además, que causaba mucha poda y “acababa con el medioambiente”.

El cagajón ha pasado por el mismo proceso que tantas materias del trabajo del barro: luego de recolectado, se seca al sol, se muele un poco y se empaca en yutes. Estos son los alistados por la artesana, quien corta la cabuya que cierra la boca del costal y lo deja ahí o lo desempaca en una carretilla. Alista un totumo o una pala pequeña. Está presta a la salida de las canecas. Cuando una sale, toma el cagajón con la pala o el totumo y lo bota sobre las obras. Emanan veloz un humo espeso, entre amarillo y cenizo, de olor bovino, equino, que obliga a cubrirse la nariz y la boca con el antebrazo y pone los ojos llorosos. Le echa una o dos veces más y lo esparce con un gancho para que penetre bien. Todos tosen en algún momento.

El cagajón encandece al contacto y lo apagan con más cagajón o “se colorea”, pierde el negro. Hay quienes lo apagan de inmediato o quienes lo dejan encandecer unos segundos, e inclusive, como Lidia y Eduardo Sandoval, lo ayudan con un fósforo si no lo hace solo. Entonces, con el humo elevándose rápidamente, tapan la boca del recipiente para el *ahumado*, que es el *negreado*. Las pocas piezas que quedarán rojas son metidas en canecas con alguna marca que les recuerde que no la deben negrear. A estas obras las suelen dejar asar un tanto más en los hornos de leña.

Tapan gachón por gachón y cuando han llegado al último, con paciencia, van a abrir el primero. Se arman de ganchos y trapos por la temperatura. Hay muchos recuerdos de manos y piernas quemadas con las piezas o las canecas. Junto al horno hay un espacio libre donde van disponiendo, con delicadeza, obra por obra. Sacan cada pieza a enfriar. Verifican que esté asada: con el mismo gancho y su punta metálica le dan unos tenues golpes y el *timbre* tiene que sonar *clarito*, “casi como vidrio”. Verifican que no haya piezas sin negrear completamente y, si lo ven, echan más cagajón a las que así están, tapan y siguen con otro mollón.



Fotografía 47. Ahumado.

Fuente: el autor (2021).



Fotografía 48 Gachones tapados para ahumar en el horno de Lidia y Eduardo Sandoval.

Fuente: el autor (2021).

Al terminar de sacar las obras, el suelo está minado de estas enfriándose a la intemperie. Es cuando la artesana toma y ofrece jugos, masatos o agua no muy fríos. Si alguna obra se rompió la tiran a un lado del horno, servirá de tejos para poner debajo de las canecas o se desechará por completo. En ocasiones, si el daño es mínimo, se vuelve un don para las amigas o una pieza para exhibir, pero no para vender. Si ya se han enfriado las obras, con un trapo se limpian del hollín y la ceniza residuales del

cagajón y la leña. Otra persona lleva carretillas y platones sobre los cuales se ponen las obras listas para trasladarlas al lugar de su almacenamiento, en el taller o en algún anexo. Cuando se trata de ollas de tapa, tienen que probar qué tapa tiene una medida adecuada para cada olla.



Fotografía 49. Horno de gas del sector de Artesanías.

Fuente: el autor (2021).



Fotografía 50. Hornada de Rosa Salazar y Miguel Ángel Prada.

Fuente: el autor (2021).



Fotografía 51. Nancy Betancourt sacando la loza negreada.

Fuente: el autor (2021).



Fotografía 52. Nancy Betancourt limpia la loza asada.

Fuente: el autor (2021).

El día de la asada puede incluir dos o hasta tres *hornadas* más, que son más rápidas porque el horno está caliente. Se repite todo hasta que el sol cae. Ese mismo día o cualquier otro, voltean las canecas y mollones para extraer la ceniza del cagajón y la vuelcan sobre la tierra, donde las

gallinas hacen “el polvero para revolcarse”. Limpian el interior del horno y, al de leña, lo cierran con las mismas canecas para que no entren perros, aunque entran animales más pequeños. Al de gas lo apagan, cierran la llave del combustible y lo dejan en condiciones para otras personas que lo vayan a usar.

Nadie se baña ese mismo día por el calor de sus cuerpos. Tampoco se exponen al sereno de la noche, ni al viento del ventilador. No toman bebidas muy frías. Temen que sus cuerpos se tuerzan. Muchas personas no pueden dormir bien esa noche, otras sienten dolor de cabeza y cuerpo. Reinaldo Ortiz sentía que se le iba a explotar la cabeza y dejó de ser asanadero. José Ángel Prada, quien supera los 70 años, le pide a Dios que pronto pueda dejar de hacer ese trabajo y hacer otro, dedicarse a sus gallinas o a su huerta y no sufrir más el agotamiento del horno de leña.

El horno de gas es la alternativa. Hay siete u ocho instalados en cada sector de la vereda en convenio entre la Corporación Integradora de los Artesanos de la Cerámica Roja y Negra –CORARTECHAMBA– y el Gobierno de Japón y son comunitarios. Una persona administra el dinero pagado para poder quemar, que se destina a la compra del gas. Quienes lo prefieren, como Miguel Prada y Rosa Salazar, salvan la dificultad de exponerse tanto al calor del horno de leña a su boca flameante cuando tienen que acercarse a añadir más leña o a sacar las canecas. El horno de gas está compuesto por 10 fogones repartidos en dos conjuntos, con una chimenea para cada uno encima. Un cajón metálico, aislado en su interior, se mueve entre los dos espacios gracias a unos rieles y cubre a uno a la vez.

La hornada tarda una hora y media exactamente. Mientras una está, alistan la siguiente en el segundo espacio. Miguel Prada controla el tiempo con alarmas en su celular. Debe controlarse el nivel de gas y fuego con una válvula. Es más rápido, se exponen menos tiempo al calor, pero no pueden observar las obras. Inclusive, cuando escasea el sol se valen del horno prendido para darle temperatura a las obras. En palabras de Flor Aminta Méndez: “Si la loza está seca, no es sino tantico calentadito”. Por eso hay personas que, pese a la dificultad, prefieren el de leña, pues ven cuando las obras están asadas, mientras que en el de gas es más frecuente que queden cocidas en exceso o queden *crudas*. En el primer caso, quedan plateadas. En el segundo, se quiebran fácilmente o, si son utilitarias y reciben uso de cocina, se filtran o se rompen. Por lo demás, todo es igual, el humo haciendo toser cuando se negrea; guantes, trapos y ganchos protegiendo y sirviendo para sacar las obras incandescentes de las canecas; la revisión, la limpieza y la desechada de obras.

El embalaje y la venta

Las obras limpias y almacenadas pueden tomar dos rumbos: el embalaje para despechar fuera de La Chamba, o la tienda local propia o de otro chambuno. El embalaje se hace con papel periódico, pieza por pieza. Estas van dentro de cajas de cartón selladas con cinta. A su vez, aunque no siempre, estas se protegen con guacales de madera o canastillas de plástico. Personas como Miguel Prada llevan en un automóvil los pedidos a Bogotá u otros destinos menos frecuentes. La empresa de los Betancourt recibe tractomulas cuyos contenedores se van llenos, con destino de exportación, usualmente. Otras personas reciben en sus talleres a sus compradores, que llegan con camionetas o camiones turbo de variados tamaños.



Fotografía 53. Almacén de Luz Mariel Rodríguez.

Fuente: el autor (2021).

El otro tiempo, es decir, en el tiempo de antes, el transporte era minoritariamente por la carretera destapada hacia El Espinal, en bus *mochilero*. Las personas compraban canastos en los mismos lugares donde vendían y con cabuyas empacaban la loza para vender. Era más frecuente hacer lo mismo por el río Magdalena. Esta vez era sobre balsas de vástago de plátano. Sobre ellas acomodaban la loza y otras mercancías, incluyendo animales cuyas cabezas reposaban sobre la balsa y sus cuerpos flotaban en el agua. Los balseros se dejaban arrastrar hasta Girardot o Ambalema, o remontaban el río hacia Saldaña y Purificación, ayudados con varas y canaletes. Los esperaban los lugareños para lanzarles cuerdas y traerlos hasta los puertos. Con la venta compraban mercado y lo necesario. Se devolvían por el río o, bien, en mochileros. Las balsas eran desechables.

Otras piezas son destinadas a los almacenes propios o de familiares o afines asociados para la venta. Cuentan con vitrinas y estanterías. Exhiben las obras por sus tipos. Algunas tiendas incluyen mercancías de otros lugares, principalmente cerámica de Ráquira, y artesanías del Huila u otros sitios cercanos. Las tiendas se ubican mayoritariamente sobre la vía principal de La Chamba, por donde los turistas pueden transitar de camino hacia el río Magdalena. Paren en sus carros en las tiendas que llaman su atención a comprar. Las artesanas y los artesanos

con almacén de venta dejan a sus hijos atendiendo mientras trabajan en sus talleres.

Armando Barragán me dijo un día que en todo el mundo hay tierra de La Chamba. Estas obras van a parar a destinos tan diversos como los que uno pueda imaginar dentro de un rango entre las galerías de artesanías y arte del Primer Mundo y las plazas de mercados municipales del país, con su respectiva clientela.

Salidas posibles: catar el punto de las cosas

Daniela Castellanos (2012, pp. 27-28), tras años de trabajo de campo con los alfareros de Aguabuena, encontró dos usos del concepto de *punto*. El primero se refiere a los lugares de supervisión y de vigilancia. Observan desde fracturas en los muros, arbustos o sitios altos a otros individuos y desde los huecos del horno a la cerámica en cocción. Son hechos o propiciados por los habitantes del cerro. El segundo uso se refiere a los tiempos y transformaciones de las cosas, en particular de la cerámica, que los alfareros saben percibir. Los dos usos convergen en la experiencia “espacio-temporal” de los alfareros producto de la relación con otros o con materiales y objetos. Es a través de estos puntos que se entablan relaciones y se dan afectaciones mutuas³. El *punto* en la relación concreta con los materiales no es únicamente el estado físico adecuado para ciertos fines de estos, producto de una transformación de sus propiedades físicas, sino que “es la habilidad humana, el cuidado, el compromiso y la complicidad del mundo que se fusionan completamente en un solo momento” (p. 28).

En el mismo cerro de Ráquira, Laura Holguín (2019) aprendió del trabajo de las artesanas y los artesanos. En este, el barro pasa de “floriar”, cuando se arruma y se “reposa” en los patios por dos meses, a “esponjar” (como el maíz del mute), cuando se deposita entre agua. Saben que el barro ha floreado cuando lo logran deshacer con facilidad al apretarlo con la mano y saben que ha esponjado cuando toman con su mano un pedazo de barro del agua y con el índice y el pulgar, al hacer un diminuto rollo, *da hebra*, un rollo que no se quiebra sino que se enrolla sobre sí mismo. Una vez que pasan al barro por el molino y lo preparan, este debe estar “en su punto” para hacer loza con el sistema de rollos, conocidos en Aguabuena como “chutacos”. En su fabricación

.....
³ Las afectaciones que le interesan a Castellanos (2012) son las de la envidia, que se manifiesta materialmente en ámbitos inéditos para la definición coloquial o para las discusiones antropológicas sobre la envidia hasta entonces. Los puntos, además de estos usos que encuentra, son “dispositivos para la envidia”, y en su tesis doctoral los emplea como “dispositivos en la escritura”.

y en el pulido el agua de las vasijas “debe escaparse gradualmente” (p. 282), proceso llamado *marchitar*. Como al preparar carne, en el ejemplo que le da Carmen a la autora, la loza debe dejarse marchitar. Lo contrario es una vasija *enguarapada*, con el agua “viva” aún en su interior y por tanto “verde”.

El *punto* es cuando el material “se deja trabajar”, cuando “se presta”. Los diferentes puntos marcan el “ritmo” del trabajo, son “una forma de medición”, luego “la vasija es un esquema de puntos comprendidos en el florecimiento y el marchitar con tiempos que se ajustan a cada barro que pasa por los talleres” (p. 282). Héctor Valero, haciendo una analogía con la cocción del arroz, le explica a Holguín que irrespeter estos puntos (secar a la fuerza o no esperar a que seque) causa que la loza se “arrebate” o se “chitee”, que se dañe.

En La Chamba, los puntos varían también por el estado de humedad requerido en cada momento del trabajo. Como en Aguabuena se “presta”, en La Chamba el barro *da punto*. Se da cuando la relación entre la alfarera y el barro es directa, mientras modela y brilla. La palabra *punto* no aparece cuando se saca el barro ni cuando se quema la loza. Cuando las manos trabajan al barro este da punto. En la mina, aunque hay cierto trabajo humano, este es indirecto. En la mina el barro *nace, madura* y se *reproduce* si hay agua, como me explicaron Reinaldo Ortiz y Rosa Salazar. El barro es “cenagoso”, en palabras de don Reinaldo. Las minas se cuidan y se mantienen “sembrando algo húmedo, como arroz”. Hay que “ararlo” y “vueltiarlo”. Esto no significa que afirmen que el barro lo producen los chambunos con su trabajo, de hecho, afirman que barro ha habido “siempre” y que hay “en todas partes”. Aunque parezca inconsistente, lo que sostienen es que el trabajo propicia el nacimiento y la maduración del barro, y lo protege de acabarse allí de donde se extrae, pero él mismo existe gracias a la relación autónoma del terreno con el agua. Esta relación es independiente del trabajo chambuno, es anterior a las alfareras, es de “siempre”, aunque este pueda intervenirla, propiciarla, pero indirectamente, así como puede *acabar* el barro en una mina cuando se excava en *desorden*.

En la mina, el barro no *da punto* sino que *nace, se reproduce, madura* o se *acaba*. Cuando sale del terreno, cuando es sacado de la mina, es el trabajo el que media la relación entre el agua y el barro: cuando lo seca para moler, cuando *moja* o *miga* en la preparación de las pelotas de arcilla para modelar, cuando el alfarero moja o deja secar la plancha para moldearla o la obra para relisarla o modelarla o aplicarle el barniz, cuando se espera entre mano y mano al momento de brillar

o se moja la piedra para borrar su huella, cuando se decide si orear a la sombra o botar al sol. Es en estos momentos que el barro *da punto* por la acción de humedecer o dejar secar la obra que están haciendo, y solo cuando *está en punto* la trabajan. Cuando se bota al sol para secar o para hornear ya no se dice que *da punto*, sino que se *calienta* y se *asolea*, la obra deja de estar *verde*. El trabajo humano es indirecto, es el sol el que seca. En el horno encendido el barro se *asa* o se *quema*. El trabajo humano es indirecto, es el fuego el que saca cualquier reducto de agua y cocina para siempre la obra.

Para Castellanos (2012), el *punto* es la convergencia de materiales, objetos y personas y las afectaciones mutuas experimentadas a través de o dadas en un espacio y un momento. Para Holguín, los *puntos* son los marcadores del ritmo del trabajo y el *punto* es el ritmo mismo del trabajo, la presteza del barro, su “voluntad”, conjugada con el trabajo alfarero que la identifica y cuya manifestación es nada menos material que la loza que crea.

El trabajo del barro en La Chamba corresponde a un ritmo similar, a una convergencia de características bastante parecidas. En La Chamba la persecución de los puntos del barro es un sometimiento a sus propiedades y posibilidades materiales (Ingold, 2013). Una vez extraído de las minas es el trabajo alfarero –secar, moler, mojar, moldear, modelar, embarnizar, calentar, brillar, en suma, *hacer*– lo que consigue que el barro *dé punto*. La relación de sometimiento al barro y sus propiedades consiste en darle trabajo y recibir su disposición a ser trabajado.

Este trabajo es con frecuencia llamado *catear*. La respuesta de una artesana o un artesano que está en su taller al saludo que cualquiera haga preguntando cómo están o qué hacen suele ser: “Aquí, cateando a hacer”. Mientras me enseñaban su oficio, mis maestras y maestros me daban pocas instrucciones y preferían mostrarme, haciendo ellos mientras yo veía, y luego me decían: “Catee a ver”. Desde el aprendizaje hasta la maestra catean, su aprendizaje nunca está terminado⁴.

⁴ También usan las palabras ensayar o probar. Catear como la pedagogía de La Chamba es una salida que vale la pena seguir y que ya insinuó Cadena (2020) y estudió desde su perspectiva educativa y artística Méndez (2021).



Fotografía 54. Un ensayo.

Fuente: el autor (2021).

Catear implica esa afectación mutua entre materiales y artesanos en el trabajo que mientras da forma al barro siguiendo sus puntos, forma al aprendiz y a la maestra. Al brillar, la obra se calienta y la mano suda o seca. La piedra o la cuchara se desgastan tomando la forma de la parte de la obra que brillan con frecuencia. Los dedos de la mano que aprietan la piedra, mientras brillan y tratan de “borrar la huella de la piedra”, pierden su huella dactilar, como expresó Nelly Guzmán con “las artesanas sufrimos por las huellas”. Solo cateando saben qué barro está maduro en la mina, cuándo están *en punto* las obras para diferentes fines, cómo se hacen las diferentes vasijas y figuras. Solo cateando conocen los *secretos*.

Siempre están cateando para conocer los *secretos* de una pieza, como el de *encocar* para hacer los pocillos, de Lidia Sandoval. Ella se lo ha enseñado a otras, pero no consiguen pocillos como los suyos. Catean para aprender desde la niñez. Catean para aprender a hacer piezas que no han hecho antes o decorados nuevos. Pero no solo catean para aprender los *secretos* de lo desconocido, sino que con lo conocido siguen cateando porque el barro se comporta distinto cada vez o las herramientas cambian. En últimas, los materiales exigen la actualización de la habilidad, sorprenden y someten a quien los trabaja.



Fotografía 55. El aprendizaje de Ortiz.

Fuente: el autor (2021).

El hermano de Reinaldo Ortiz, que en paz descanse, aprendió a hacer hornos de leña. Su esposa, doña María Gladys, me mostró el primer horno que hizo. Fue en su casa, para ella. Quedó todo choneto, me dijo Reinaldo. Luce torcido, inclinado hacia su izquierda, distinto a los demás. Ella me aclaró que “ese fue el de aprender” y ella lo usó mientras se deterioró. Los demás ya le quedaron *parejos*. Catear es una forma de conocer y hacer que trasciende el modelado de barro. Lo hacen en la pesca, la agricultura, la construcción de casas y de hornos, la excavación de aljibes.

En la cocina las comidas dan punto y están “en punto de sal” o “en punto de dulce”. Tanto como se catea y se persigue los puntos en la comida, el barro se comporta como los cultivos o la comida para ciertos efectos: en la mina naciendo y madurando; en la preparación desatándose como con el masato de arroz, maíz o trigo; se migan o se soban como a los amasijos. Las obras en diferentes momentos están verdes, crudas, asadas o quemadas.

Las nociones de *catear* y de *punto*, además de indicar una forma de conocer y de hacer, son las claves de la concepción de las relaciones materiales en La Chamba. En la tierra crecen los alimentos y con la siembra de estos crece la tierra, el barro. Agricultura y alfarería. El trabajo del barro es la mayor fuente de ingresos de los chambunos y las chambunas. El trabajo del barro propicia el crecimiento de la comida, y en el pasado –aunque hoy haya quienes así los usen excepcionalmente– produjo los instrumentos

para prepararla y servirla. El trabajo del barro, la relación entre personas y el barro, clima y herramientas, forma artesanas y artesanos que catean y conocen secretos. El trabajo del barro es una forma del trabajo del campo, de la tierra, es *trabajo material*⁵. El trabajo del barro es la forma de vida que sostiene a la vida.

Financiación

Este artículo procede del proyecto de investigación para la tesis de maestría titulada “Trabajo y conocimiento en la alfarería de La Chamba, Tolima”, financiada con recursos propios.

Agradecimientos

Este escrito nació y creció gracias a la hospitalidad y sabiduría de las artesanas y los artesanos que me acogieron como aprendiz en La Chamba. Se trata Luz Mariel Rodríguez, Armando Barragán, Rosa Salazar, Miguel Prada, Eduardo Sandoval, Lidia Sandoval, Nancy Betancourt, José Ángel Prada, Nelly Guzmán Cabezas, Flor Aminta Méndez, Ana Torrijos, Reinaldo Ortiz y, en especial, doña Margarita Aldana y Mery Sánchez Aldana. A estas personas, además de a Alejandra Zabala, María Acero (Q.E.P.D), Roger Sánchez, a sus familias, y a otros chambunos y chambunas, les estaré siempre agradecido.

Conflicto de intereses

El autor declara que no existen conflictos de intereses para la publicación del artículo.

Referencias

- Anzola, J. S. (2020). *Uno hace la finca y la finca lo hace a uno: trabajo, conocimiento y organización campesina en Sucre, Cauca*. Editorial Gente Nueva.
- Cadena, A. C. (2020). Saber hacer y tradición en La Chamba, Colombia: un estudio etnográfico de la selección de arcillas. *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, 49(1), 19-40. <http://journals.openedition.org/bifea/11504>
- Castellanos, D. (2012). *Locations of Envy. An Ethnography of Aguabuena Potters* (tesis de doctorado). University of St Andrews, Saint Andrews, Escocia.

.....
⁵ Ver nota 1.

- Cifuentes, A. (1994). Tradición alfarera de la Chamba. *Boletín de Arqueología*, 9(3), 3-78. Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales.
- Duncan, R. (2000). *Crafts, Capitalism, and Women: The Potters of La Chamba, Colombia*. University Press of Florida.
- Duncan, R. (2003). Women's Folk art in La Chamba, Colombia. En E. Bartra (ed.), *Crafting Gender. Women and folk art in Latin American and Caribbean* (pp. 126-154). Duke University Press.
- Guzmán Peñuela, L. (2021). Buscar la forma: ir sometiéndose y andar toriando caminos en el Norte del Tolima, Colombia. *Revista de Antropología y Sociología: Virajes*, 23(1), 65-99. <https://revistasoj.s.ucaldas.edu.co/index.php/virajes/article/view/2487>
- Guzmán Peñuela, L. y Suárez Guava, L. A. (2022). Acompañemos la vida en el trabajo material: una propuesta de indagación antropológica. *Revista Colombiana de Antropología*, 58(1), 175-205. <https://revistas.icanh.gov.co/index.php/rca/article/view/1992>
- Holguín, L. (2019). De lo "floriado" a lo marchito. El sistema de enrollamiento y la voluntad del barro en Aguabuena, Colombia. En L. A. Suárez Guava (ed.), *Cosas vivas. Antropología de objetos, sustancias y potencias*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Ingold, T. (2013). Los materiales contra la materialidad. *Papeles de trabajo*, 7(11), 19-39.
- Ingold, T. (2015). Conociendo desde dentro: reconfigurando las relaciones entre la antropología y la etnografía. *Etnografías Contemporáneas*, 2(2), 218-230.
- Ingold, T. (2017). ¡Suficiente con la etnografía! *Revista Colombiana de Antropología*, 53(2), 143-159.
- Ingold, T. (2020). *Antropología. ¿Por qué importa?* Alianza editorial.
- Lara Urbaneja, C. (1972). *La Chamba: análisis de una comunidad campesina en transición* (tesis de pregrado). Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia.
- Méndez, D. (2021). *La ruta del barro: experiencias de enseñanza y aprendizaje en la comunidad de La Chamba, Tolima* (tesis de pregrado). Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia.
- Montero, V. (2002). *La tradición disidente: aporte para una reflexión crítica sobre las artesanías* (tesis de pregrado). Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia.
- Montoya de la Cruz, G. (1990). *Comunidad artesanal de La Chamba: aproximación a los componentes socioculturales*. Artesanías de Colombia.
- Suárez Guava, L. A. (2021). Una antropología con las manos sucias y la barriga llena. Propuesta de trabajo seguida de muchos rayes. En D. Bocarejo, M. Ferro y L. A. Suárez Guava (eds.), *La etnografía: problemas y soluciones* (pp. 77-116). ACANT.