

## TRES CULTURAS, TRES PROCESOS ARTESANALES

*Edgar Bolívar*

### INTRODUCCION

#### 1. ARTESANIAS Y ARTESANOS\*

“Lo artesanal” es una denominación que se aplica simultáneamente a una amplísima gama de procesos técnicos así como al resultado de los múltiples oficios en los que la ejecución y las habilidades y destrezas manuales prevalecen sobre la intervención de la maquinaria, diferenciándose de la producción seriada y uniforme de la industria en sentido estricto.

Sin embargo, lo artesanal es también una cualidad que se valora positiva o negativamente, bien sea al considerar las condiciones de la producción, o sus materias primas, o las propiedades utilitarias, estéticas o simbólicas de los objetos que expresan esta actividad. Así, entre lo popular, lo primitivo y lo tradicional, se deslizan diferenciaciones y juicios que, en un caso, indican el arraigo histórico y social de un modo de hacer las cosas que son imprescindibles para la vida de una colectividad, y en otro, se convierten en las manifestaciones del atraso preservadas bajo el velo del “autoctonismo” y de “lo típico”. De esta manera la artesanía, tanto como los artesanos, se sitúan en la frontera de un saber tradicional cuya materialización es la supervivencia concreta y sensible de una cultura, pero a su vez, en condiciones de dependencia y subordina-

\* Investigación auspiciada por Suramericana de Seguros.

ción a los vaivenes e imperativos del mercado, del gusto, de las modas, cuya presión se multiplica a través de diversos canales: la industria, el Estado, el turismo, los medios.

Reiterando, la artesanía constituye ese segmento material de una cultura que no se reduce al simple objeto. En él se depositan propósitos que tienen relación con su utilidad, los cuales no se desligan de los contenidos simbólicos que definen las labores que se asignan a los hombres o a las mujeres, separando y comunicando en la división del trabajo estas dos mitades. Si, para ejemplificar, existen constantes universales que marcan el tejido como labor fundamentalmente femenina, o el tallado de la madera como un oficio estrictamente masculino, toda consideración sobre el artesanado debe estimar su inserción específica en configuraciones sociales y simbólicas de muy diversa naturaleza en cuanto a su desarrollo histórico y tecnológico. Es así como el anonimato del oficio adquiere significación y el producto un mensaje, un texto, una memoria.

Esta es otra manera de comprender la cultura a través de lo vivido, puesto que la producción de cultura surge de las necesidades globales de un sistema social y a él se supedita. La capacidad creativa, la inventiva, la imaginación, no son sino la manifestación de los desafíos que el medio físico y social propone a los individuos para que éstos traduzcan en sistemas de objetos y de representaciones compartidas, respuestas apropiadas para la adaptación y la supervivencia de los grupos y de su saber. En ello se juega el sentido de la vida.

De ahí que el patrimonio de una colectividad, o el de una nación en su mosaico —integrado o no— de colectividades, sea el “capital” que posea y enriquezca en su cultura. En la pluralidad de su cultura que, en otros términos, es la pluralidad de sus estilos de vida. Por la misma razón, el despliegue de lo artesanal revela, además de sus hondas raíces populares, el valor comunitario que entraña, puesto que independientemente de cuántos o quiénes participen de su elaboración, es el hecho de aceptar esas manifestaciones como llenas de significado y expresión lo que las convierte en factor de identidad y de pertenencia.

Avanzando hacia otras consideraciones, es pertinente anotar que el juicio estético predominante reduce la artesanía a la noción de lo popular, comprendiendo bajo esta calificación adjetivaciones de lo tosco, lo simple, lo elemental. No se requiere demasiado esfuerzo para demostrar que lo primero no implica lo segundo, ni siquiera cuando el concepto de

lo tradicional se le confronta con el de lo moderno; corresponde más bien determinar el grado de arraigo, la extensión del fenómeno, su permanencia, pero fundamentalmente si se inserta en estructuras sociales, espaciales y simbólicas diferentes, pues esa diferencia es la que en último análisis explica la diversidad y las transformaciones de la actividad y de sus resultados.

La plasticidad del conjunto de lo artesanal radicaría entonces en una propiedad que le es conferida por el uso: en tanto que los objetos designados comúnmente como arte son producidos y apropiados por su función estética y prestigiosa, el objeto que se convierte en artesanía contiene simultáneamente funciones no antagónicas: es útil, es bello e incluso sagrado.

Valorar la dimensión del proceso artesanal equivaldría a restituir el significado global de la labor, incorporando al objeto los contenidos étnicos y sociales que le definen como único dentro del estilo de las gentes que lo producen: el sello, la marca de la originalidad y la excelencia del oficio reposan en esta otra propiedad: son portadores de un estilo, porque quienes los elaboran reproducen pautas de trabajo y visiones del mundo que por su misma distancia con respecto a la automatización y la producción estandarizada —aún más anónima—, poseen el atributo de lo experimentado en una tradición ancestral sin sujeción a los cánones efímeros de la moda.

Pero lo que sitúa a la artesanía y a los artesanos como diferencia en el contexto de la cultura, la economía y la sociedad global, es ese carácter elemental de la división del trabajo en la unidad de producción doméstica o en el taller. La mínima jerarquía de los oficios —aprendiz, oficial, artesano, maestro artesano—, además de su esencia democrática, se revela como un continuo proceso de iniciación a un saber en el cual el perfeccionamiento en el oficio y la adquisición de habilidades comprometen plenamente al individuo en el seno de relaciones primarias, personales, cara a cara, la mayoría de las veces de tipo familiar. Es por esta última razón que al considerársele como actividad productiva generadora de empleo, aparezca en un rango privilegiado en la economía nacional. Aunque no existe un censo de los artesanos, algunos cálculos los sitúan por encima del millón y medio (Cfr. Artesanías de Colombia, 1978), población a la cual, si se adiciona el núcleo familiar que participa, depende y continúa la tradición, excedería en cinco o más veces la cifra estimada.

Un fenómeno de tal magnitud y dispersión no puede seguir inadvertido como hasta ahora. No basta con promover una vitrina de exportaciones si no se atiende eficazmente la base social de la artesanía en sus aspectos técnicos, de recursos y de capacitación. Persistir en la indiferencia equivale a relegar al atraso y al marginamiento al artesanado, pues sustraerlo del contacto con otras experiencias es añadir otra barrera a las ya existentes.

¿De qué hablamos? Básicamente del recorrido del objeto que sale de las manos del artesano indígena, campesino o urbano. El mismo objeto atraviesa diferentes espacios que le adicionan a le restan una función o un valor, borrando su significación original y amalgamándolo bajo un conjunto homogéneo y plano: artesanías, "hand made". En un primer momento el objeto —una hamaca, un sombrero, una vasija— prevalece como un valor de uso para la comunidad o el núcleo que lo fabrica, asociado al valor que su diseño e iconografía tienen para sus productores. En esta fase lo utilitario y lo estético son indisociables; más aún, puede contener otras funciones y valores sociales y prestigiosas, ceremoniales y sagradas, cuando se trata, por ejemplo, de instrumentos musicales, máscaras, complejos tocados o atuendos, y otros similares.

Un segundo momento es el de su condición como producto, como mercancía: su valor es meramente el de algo que se cambia por dinero, literalmente a menosprecio. Los otros contenidos son indiferentes para el intermediario y se fugan del control del productor. El vaivén de los precios se somete aquí a factores que también escapan a unos y otros, pero que se relacionan con su destinatario final: el comprador, el turista, el importador de ultramar, para quienes, de nuevo, la función estética se reduce a lo ornamental y la función simbólica al prestigio que emana de la distinción que confiere el ser poseedor de objetos de culturas lejanas, exóticos y diferentes a los de la producción seriada. ¿Y qué sabe, entre tanto, el comprador acerca del origen de los objetos que instala en su espacio? ¿Qué conoce acerca de las gentes que los fabricaron? ¿Qué le dicen esos objetos acerca de su función primaria?

Podemos afirmar que nada.

Dignificar la artesanía equivale también a ilustrar la totalidad del proceso que va desde el productor al consumidor a través de múltiples espacios sociales en la compleja interacción de culturas y economías que no dialogan entre sí, hacer comprensible este proceso para unos y otros es tender canales de comunicación y de interés, más allá de la irreverente

avidez turística. El fomento del sector debe pasar por el incremento de la atención global sobre sus productores. Antes que exhibir hay que explicar, a fondo y sin simplificaciones.

Las artesanías no son las únicas que viajan. Los artesanos se desplazan, abandonan la economía campesina, migran a las ciudades y se exponen a todos los efectos del desarraigo y la deculturación. Y con ellos, el bagaje cultural del artesano, vulnerable como su portador.

Viajan a los mercados, viajan a las ferias. Un incesante peregrinaje que se sumerge en el oleaje de la seducción publicitaria y de la aglomeración de artículos de plástico, de burdas imitaciones de precolombinos, del kitsch, de los objetos decorativos industriales. El folclorismo de las ferias produce un vacío en el artesano, quien ve empobrecido su esfuerzo por la competencia de precios, los revendedores, la desorganización de los eventos, la ausencia de estímulo y apoyo efectivos, reducido en la exhibición a un hecho espectacular bajo la etiqueta de lo típico.

Jamás una feria ha sido didáctica. Jamás la artesanía ha ingresado al exclusivo recinto de una bienal.

En una época como la nuestra en la que el veloz deterioro de las cosas constituye un signo del tiempo y de la modernidad, las artesanías emergerían como actividades orientadas a producir objetos destinados a la longevidad de su propia duración y no al incesante consumismo de lo desechable, del “úselo y bótelo”, de lo efímero. Comprender y difundir esta intención del productor equivale a exaltar la dimensión humana de su obra. Es la duración de la materia prima —la madera, la fibra, el metal—, descontaminada, sin trucos ni artificios, garantizada por una sabia y calurosa relación con el instrumento, con la tradición y con la naturaleza de las cosas traducida noblemente en la expresión de lo propio.

Reiteremos entonces, desde nuestra visión del fenómeno, que el artesano es un ser social que encarna en su actividad la fuerza creativa de la cultura de la cual es miembro y la capacidad transformadora que lo identifica como un sólido eje de la economía local, regional y nacional. Suscitar el interés y el apoyo en ambos planos es la mejor exaltación que puede propiciarse en torno a ese ser que es también nosotros.

## 2. EL UNIVERSO DE LO ARTESANAL EN COLOMBIA

Para una adecuada comprensión de la producción artesanal en el territorio colombiano es necesario tener en cuenta algunas de las tipologías y clasificaciones vigentes.

Consideraremos las siguientes:

- Según materias primas.
- Según su función y consumo.
- Según el contexto urbano/rural.
- Según áreas culturales.

Vale aclarar que la gama de tipologías y clasificaciones revela de entrada distintos criterios, situación que tanto para las entidades relacionadas con el sector, como para los gremios y aún para los investigadores de la cultura, no deja de ofrecer dificultades dada la heterogeneidad y el desacuerdo que implican.

### 2.1 Según materias primas.

A comienzos de la década del setenta se producen los primeros intentos de sistematización sobre la actividad artesanal en Colombia. El SENA, Servicio Nacional de Aprendizaje, dio apertura a la capacitación artesanal y con el propósito de definir la situación gremial del artesano elaboró el Índice Nomenclador de Artesanías, en el cual comprendía artes y oficios con sus denominaciones correspondientes, a partir de una concepción que enfatizaba el reconocimiento legal del artesano:

“A los efectos del estatuto artesanal, se considerará artesano el que poseyendo el Título Gremial correspondiente, realice su actividad de un modo fundamentalmente manual y reflejando su personal modo de trabajo en la obra ejecutada, siempre que esté incluido en el índice oficial correspondiente y cuando el empleo de elementos mecánicos complementarios tenga un carácter meramente accesorio” (SENA. Índice..., s.f., p.1).

No obstante su pretensión de rigurosidad, el índice es insatisfactorio por la excesiva fragmentación de los oficios, al punto de considerar, por ejemplo, a los delineantes, los pulidores de mármol, los cerrajeros, como

artesanos de igual condición que el imaginero, el joyero o el tejedor de hamacas. En consecuencia, la clasificación es útil como guía pero debe ser tomada críticamente al examinar cada uno de los términos incluidos en el índice; algunos oficios se dividen en pequeñísimas porciones, como en el caso de la sastrería, y otros como el corte de pelo (peluquería) son, inexplicablemente considerados como artesanías, cuando corresponden estrictamente al sector de servicios personales. Más de 330 denominaciones se agrupan bajo los siguientes títulos generales:

- Arte I. De la madera y el corcho: sus afines y similares.
- Arte II. Del hierro, metales y similares.
- Arte III. Del mármol, la piedra y similares (Construcción).
- Arte IV. De las restauraciones y obras de arte.
- Arte V. Textil y sus derivados y afines.
- Arte VI. Del cuero y del calzado.
- Arte VII. De la orfebrería, metales y piedras preciosas, relojería y aparatos de precisión.
- Arte VIII. De la cerámica, del vidrio y similares.
- Arte IX. Artes gráficas y similares.
- Arte X. De la fabricación de instrumentos musicales.
- Arte XI. Del tocado, del vestido y del adorno personal.
- Arte XII. De la juguetería y la muñequería.
- Arte XIII. Artes diversos.

Un reciente trabajo, "Diagnóstico del artesano colombiano" (CODESARROLLO, 1983), recoge la clasificación señalada e intenta dibujar los rasgos del sector, en el que prevalecen muy bajos niveles de instrucción y educación, agravados por la inexistencia de capacitación técnica y teórica y las limitaciones generadas por la carencia de recursos financieros, capital de trabajo y asesoría.

Con base en una encuesta aplicada a los expositores del I Simposio Internacional y Exposición de Artesanías, celebrado en Medellín en agosto de 1982, el estudio citado jerarquiza el volumen de los participantes en la Feria de acuerdo con la siguiente escala en orden de prioridad:

- Cuero y calzado.
- Cerámica y vidrio.
- Textiles.
- Madera y corcho.
- Orfebrería, metales y piedras.
- Paja, iraca, cabuya, etc.
- Juguetería y muñequería.
- Hierro y metales.

Aunque indica tan sólo una tendencia dentro de la categoría de artesanos que exponen en ferias, así como una inclinación hacia bienes de consumo personal por parte de los compradores, revela también cuales serían las ramas de la producción con mayor competitividad mercantil, desplegadas en objetos de muy variada índole, tal como puede apreciarse en el inventario que se detalla a continuación, de acuerdo con los resultados del estudio en referencia:

- Bolsos.
- Aretes, pulseras, anillos, cadenas.
- Correas.
- Materas.
- Monederas, billeteras.
- Productos de cerámica.
- Sombreros.
- Muebles.
- Collares.
- Canastas.
- Muñecas y juguetes.
- Maletines.
- Llaveros.
- Chaquetas.
- Cuadros.
- Gorras.
- Flautas.

Es fácil representarse, en el tumulto de los toldos abigarrados de objetos, la coexistencia de diseños, materiales, formas y colores de la más variada naturaleza; pero también, provenientes de talleres dispersos por



todo el país, un conjunto de artículos, casi todos de manufactura urbana, cuyo rasgo común es la monotonía, la confección apresurada, la imitación. El liderazgo de algunos productos no implica que sean justamente los más creativos o tradicionales.

En cuanto a las materias primas más representativas, de acuerdo con la muestra de 1982, tendríamos:

- Piel y cuero.
- Maderas.
- Arcilla, barro.
- Algodón, telas, hilo, etc.
- Chatarra, hierro, alambre.
- Paja, fique, esparto.
- Pintura, esmaltes, anilina.

Habría que diferenciar aquellos artesanos que obtienen las materias primas en su propio medio y se organizan adecuadamente para procesarlas hasta su condición óptima, como en el caso de la fibra de iraca, el mimbre, arcillas y gredas, lana de oveja o de cabra, de los que reciben la materia prima a través de intermediarios que llegan a condicionar significativamente el costo, la calidad y el volumen de la labor. Un resultado es la silla de montar en la Guajira, y otro el de una manufactura urbana; unos son los bastones ceremoniales noanamá en el Chocó, y otros son los marcos y tallas de talleres payaneses o bogotanos, con toda la tradición del gusto colonial.

En consecuencia, la materia prima no es el factor decisivo, sino su relación específica con la totalidad, como se insistió en el primer capítulo. El hecho de que el algodón ocupe el tercer rango en una feria no implica que deje de ser el elemento central de los tejedores de San Jacinto, del mismo modo que si las fibras vegetales descienden al final, no niega que constituyen un eje de las culturas andinas y de selva.

## 2.2 *Según su función y consumo.*

Consideraremos dos variantes del proceso. Por una parte la función del objeto artesanal; por otra, el uso que los consumidores le otorgan.

Una reciente investigación, "El Folclor en Colombia: práctica de la identidad cultural", expone dos categorías que resumen el criterio de los folclorólogos al describir la aplicación de las artesanías:

“a) Aquélla destinada a usos prácticos o utilitarios, como las ollas de barro para cocinar, las ruanas de tierra fría, las canastas para pescar en la costa del Pacífico, etc.

b) Aquéllas que tienen una aplicación de preferencia ornamental o ritual, aunque los objetos posean en principio una destinación utilitaria, como, por ejemplo, las “molas” de pared de los indios Cunas, las tallas en madera para nichos de las iglesias, la pintura en cuero o madera; la cerámica en forma de animales de barro como los caballitos de Ráquira” (Marulanda, Octavio y González. Gladys. 1984:82).

Esta categorización merece reparos. No sólo es excesivamente simplificadora sino equívoca, imprecisa. Basta con señalar que las “molas” mencionadas no son las molas bordadas en tela, sino delgadas láminas de corteza de damagua, muy diferentes de lo que estos autores desean hacer creer (Cfr. Artesanías de Colombia, 1978 y, La Mola, Londoño, Alicia y Aramburo Clara, 1982).

Con bases más amplias, enfatizando la función, el estudio de CODESARROLLO (1983) propone la siguiente clasificación:

- Alta artesanía artística.
- Artesanía artística.
- Artesanía de producción utilitaria.
- Artesanía de servicios.

El parámetro de esta jerarquía es el grado estético. La reducción a un solo elemento subjetiviza la clasificación en cuanto la referencia modelo es el primer tipo (AAA):

“...cuya única directa finalidad es la creación de una obra bella, alejada de toda utilidad inmediata y en la que predomina sobre toda consideración con ella concurrente, el afán decidido de producir ejemplares singulares, valorables, además, por la perfección en la ejecución, la riqueza del material empleado y la especial actitud y depurada formación profesional estética del autor” (O.C., 46).

Nos hallamos frente a la individualidad del escultor, del pintor, del compositor. Los términos de la descripción son complacientes con la formación académica superior. De ahí que la obra lleva la firma porque lo

que el comprador adquiere es la firma más que la obra. ¿Es esto compatible con la artesanía? Tal vez sí, si la elevamos toda a la condición de Arte, con mayúscula.

Y ese es el riesgo de operar con un solo criterio. Más aún si se lo privilegia desde una visión elitaria, pues conduce a la confusión y la pérdida de objetividad. Veamos: si la primera reúne las virtudes triple A (Alta Artesanía Artística), ¿qué hay de cualitativamente extraordinario en los tapices surgidos de un prestigioso taller bogotano, frente a los que se producen en unas veredas un poco más al norte, pero fabricados por manos campesinas? El segundo es doble A, aunque se conozca el nombre de su artífice, porque:

“Poseen una notoria calidad técnica, al mismo tiempo que significa una reconocida belleza plástica o estética, independientemente valorable de la mayor o menor utilidad funcional de la obra o trabajo” (Ibid., 46).

El tercer tipo de artefactos, artesanías simples, son objetos meramente útiles, según el patrón estético del estudio referido. El cuarto tipo corresponde a servicios personales que no se traducen en obras plásticas: son los técnicos, mecánicos, etc. Dentro de los límites de este trabajo y para efectos de la propuesta no nos interesan dado que tampoco encuadran en nuestra visión del artesanado.

Globalmente contemplada, esta clasificación aporta la valoración de dos elementos en relación inversa: las artesanías serían menos bajas si son más bellas, y menos altas si son más útiles.

La segunda variante de esta clasificación enfatiza los tipos de consumo artesanal y propone considerar a los consumidores como esa otra parte del proceso de la artesanía en la cual ésta se realiza de acuerdo con las expectativas y el gusto de los compradores. De este modo, los consumos artesanales serían de cuatro tipos:

- Práctico.
- Ceremonial.
- Suntuario.
- Estético-decorativo

Los dos primeros se circunscriben al dominio de lo cotidiano y de las actividades religiosas o festivas; es, lo que de otra manera, se ha denominado utilitario y ritual. Aunque suelen exhibirse junto a otros objetos,

resultan ser “comunes” para la mayoría de los posibles compradores, relegándose a un rango subordinado en tiendas y boutiques. Es la condición de las artesas, canastas, cucharones, materas, pero también de ciertos atuendos, flautas y amuletos.

El valor formal de los objetos se subraya en los dos últimos tipos, pues los compradores adquieren en este caso signos de distinción social que expresan su estatus y afirman la sensación de exclusividad en la posesión que ello reporta. Es el caso de las piezas precolombinas, portadoras del sello de “lo auténtico” (Cfr. García, Néstor. “Las culturas populares en el capitalismo”, 1982).

En este grupo se incluyen aquellos productos triple A, originados en innovaciones formales, los objetos bellos, inútiles y decorativos que ocupan algo más que el espacio físico para instalarse en el plano de la exteriorización social del gusto. Son los “hecho a mano” en series restringidas o en versiones únicas.

La combinación de esta segunda tipología con todas las que se exponen en este capítulo, abre el camino para la comprensión de la artesanía en su globalidad.

### 3. *SEGUN EL CONTEXTO URBANO/RURAL*

La oposición y complementariedad de estos términos resulta metodológicamente útil, pues le da cabida al conjunto de las producciones que son catalogadas como tradicionales frente a las no-tradicionales, según se trate de espacios socioculturales contrastantes. Así, un fenómeno característicamente urbano sería la Artesanía no-tradicional en dos modalidades:

- Artesanía artística o artesanía “cultura”.
- Artesanía urbana seriada.

El primer tipo vuelve a coincidir con lo que aquí hemos denominado triple A. Rasgos como la producción limitada, la incorporación de alta tecnología y la exclusividad de los diseños la caracterizan como muy dinámica en cuanto a las innovaciones. Con una mínima utilización de maquinaria especializada, las técnicas corresponden a las últimas variaciones de la tecnología universal. Sus materias primas reciben tratamiento especial en cuanto a texturas, color, resistencia, en el campo textil se

dan afortunadas reinterpretaciones de la artesanía tradicional en los diseños de ruanas, mantas, tapices, tapetes, al igual que en la joyería y la orfebrería, en la cerámica y la forja del hierro, etc., aunque supeditadas a las demandas de un tipo de consumidores ansiosos de renovación y exclusividad (Cfr. Lozano, Hernán. "El fenómeno de la artesanía", 1972: 9 y sig.).

La Artesanía Urbana Seriada es una modalidad reciente de la artesanía y también un fenómeno urbano; combina la reducida utilización de maquinaria con la renovación de los diseños adaptada a las exigencias del mercado. Es una artesanía "utilitaria" como podría ejemplificar ciertos usos del cuero, la cerámica y otros materiales.

Pero el concepto de lo tradicional no es menos problemático que el de la oposición urbano/rural, si además engloba categorías como lo popular, lo campesino o lo indígena.

En primer lugar, porque la noción de arte popular se opone a la de arte "culto", y una consideración elemental descubre en ella la confrontación entre el artesano y el artista. ¿Y dónde la frontera que les une y les separa? Al parecer, como se planteó en el primer capítulo, esta diferencia se explica en función de factores tecnológicos, educativos y socioeconómicos que no es pertinente abordar aquí, pero que pueden intuirse.

El otro aspecto se refiere a la distinción entre Artesanía Indígena y Artesanía Campesina.

En cuanto a la primera es necesario explicitar sus características desde el punto de vista de los aspectos sociales de la producción:

- 1o. Las materias primas básicas y complementarias se obtienen directamente en el hábitat, en una estrecha relación del artesano con su medio. El no depender de intermediarios para su consecución se traduce en el bajo precio de sus productos.
- 2o. La producción depende del máximo de destreza manual y del mínimo uso de instrumentos no producidos por el mismo artesano. Esto le diferencia de la Artesanía Campesina, que incorpora instrumentos especializados (tornos, telares, hornos, etc.) y de la Urbana, que emplea maquinaria.

- 3o. Cada objeto combina lo funcional-utilitario con lo artístico. Cada producto incorpora un simbolismo en su elaboración y en su empleo.
- 4o. Los objetos son producidos en su totalidad por una misma persona. La división del trabajo establece una separación de los sexos con altos contenidos simbólicos.
- 5o. Es un trabajo altamente individualizado. No se presentan formas de cooperación como en el taller, la manufactura o la industria. (Cfr. Cortés, Pedro y Henao, Hernán. La artesanía indígena en las condiciones socioeconómicas del Vaupés, 1973).

En cuanto a la segunda, nos hallamos frente al extenso y rico fenómeno del mestizaje o sincretismo, tanto en el uso de las materias primas como en las técnicas, los instrumentos de trabajo, los motivos, diseños e iconografía. En lo campesino se fusionan tradiciones indígenas, africanas y europeas, en combinaciones de extraordinaria belleza y calidad. Para su mejor comprensión, acudamos a una tipología más amplia.

#### 4. *SEGUN AREAS CULTURALES*

Area Cultural es una noción operativa que supone la homogeneidad de conjuntos o sistemas de rasgos culturales referidos a la relativa homogeneidad de un sistema ecológico. En la Antropología Cultural la diferenciación de ecotipos como desierto, llanura, selva, costa y alta montaña, es correlativa a la existencia de modos de vida con rasgos adaptativos según el hábitat. El aprovechamiento de los recursos del medio para la resolución de las necesidades se ha plasmado en tradiciones y técnicas cuyo arraigo identifica las diversas etnias colombianas.

Las áreas culturales de nuestro país son:

- Litoral Atlántico.
- Litoral Pacífico.
- Altiplano Andino.
- Orinoquía.
- Amazonía.

La amplitud espacial y la diversidad de cada una de estas áreas obliga a considerar las variaciones de tipo regional, comarcal e incluso local. De

este modo, el espectro de las expresiones artesanales, en cuanto están condicionadas por los recursos del medio y por las particularidades étnicas, se multiplica proporcionalmente, y mucho más si se tiene el cuidado de especificar las modalidades y tipologías expuestas anteriormente para cada caso concreto.

Lo que en este trabajo se ha denominado Universo de la Artesanía Colombiana se define ahora espacialmente al situar ese millón y medio de artesanos en los cuatrocientos cincuenta y ocho (458) municipios productores de artesanías (Cfr. Artesanías de Colombia, 1978). Dispersos en toda la geografía nacional los hallamos ejerciendo sus oficios en diferentes unidades de producción, como son:

- Asociaciones.
- Cooperativas.
- Talleres urbanos.
- Empresas comunitarias.
- Núcleos rurales.
- Comunidades indígenas.

Un inventario de mediados de la década anterior, llevado a cabo por investigadores de la Fundación Ford para Artesanías de Colombia, detalló el listado de artículos que la entidad nacional reconoce como los principales productos de los artesanos colombianos:

- |                        |                          |
|------------------------|--------------------------|
| 1. Cazuelas            | 11. Mochilas             |
| 2. Pieles              | 12. Sandalias de cuero   |
| 3. Alcancías           | 13. Pesebres en cerámica |
| 4. Ruanas              | 14. Telas tururí         |
| 5. Pañolones           | 15. Cucharas de madera   |
| 6. Cestas de paja      | 16. Pailas de cobre      |
| 7. Tallas en madera    | 17. Sombreros de paja    |
| 8. Hamacas             | 18. Peinetas de cacho    |
| 9. Animales en fique   | 19. Gualdrapas           |
| 10. Cazuelas en madera | 20. Cobijas de lana      |

Fuente: Fundación Ford. Informe de una investigación preliminar, s.f.: 8-9.

Según el informe, el listado representa "el mayor grupo de artesanías de exportación de acuerdo a estadísticas de cuatro años". Si lo confronta-

mos con los resultados de la encuesta de Codesarrollo (1983), podemos extraer conclusiones acertadas sobre materias primas, técnicas y localidades con mayor expresión artesanal en el país.

Un elemento adicional de gran valor puede extraerse del informe de Lozano, ya citado, en relación con aquellas localidades que han sido afectadas por instituciones y que se han organizado para la producción artesanal. Estas entidades promotoras han sido desde los Cuerpos de Paz norteamericanos hasta Artesanías de Colombia, pasando por cooperativas, asociaciones, Caja Agraria y otros. Vale recordar que el impulso a la promoción y exportación de artesanías en nuestro país se debe, paradójicamente, a la iniciativa de los Cuerpos de Paz en la década del sesenta, labor que retomó Artesanías de Colombia a partir de su fundación, como parte de una estrategia del Estado orientada a fomentar las exportaciones menores generadoras de divisas para el país.

A continuación se detalla la lista de comunidades que han recibido esa intervención por más largo tiempo y que persisten como centros y localidades marcadamente artesanales.

COMUNIDAD	INSTITUCION	PRODUCCION
La Chamba (Tol.)	CP – AC	Cerámica
Espinal	AC	Cerámica
Ráquira (Boy.)	CP – AC y otras	Cerámica, esparto
Nobsa, Isa, Sogamoso	AC	Tejidos
Duitama	AC y otras	Cucharones, artesas
Gámeza	AC	Textiles, cerámicas
Pesaca	CP y otras	Textiles, fique
Chiquinquirá	AC y otras	Cerámica
Sutamarchán	AC y otras	Cerámica
Tipacoque	CP – AC y otras	Fique
Tenza	CP – AC y otras	Cestería
Cuche y Sta. Rosa	AC	Cueros
Funza	AC y otras	Tejidos
Nemocón (Cund.)	AC y otras	Pañolones
Pitalito (Huila)	AC y otras	Cerámica
La Jagua	AC y otras	Tejido, fique
Envigado (Ant.)	AC	Carrieles
La Ceja	AC y otras	Pieles



Barbosá	AC	Cueros
Carmen de Viboral	AC y otras	Cerámica
Aguadas (Caldas)	AC y otras	Paja toquilla (iraca)
Itsmína (Chocó)	AC y otras	Joyería
Andagoya	AC y otras	Joyería
Condoto	AC y otras	Joyería
Quibdó	AC y otras	Joyería
Usiacurí (Atl.)	CP – AC y otras	Paja toquilla
San Jacinto (Bol.)	AC	Tejidos
Mompox	AC	Tejidos
El Banco	AC	Tejidos
Guamal	AC	Tejidos
San Sebastián	AC	Joyería
Alta Guajira	AC	Textiles
Sandoná (Nar.)	CP – AC y otras	Paja toquilla
Belén	CP – AC y otras	Cueros
Ipiales	CP – AC y otras	Talla en madera
Barbacoas	AC y otras	Joyería
Sibundoy (Put.)	CP – AC y otras	Tejidos
Guapi (Cauca)	AC y otras	Joyería, cestería
Comunidades indígenas	Misiones, AC, otras	Varios

Como puede apreciarse, el universo se cierra, se define, aunque en este caso se excluyen los talleres y las tradiciones urbanas que, por ejemplo, en el caso de Pasto, Popayán, Ibagué, Bogotá, Armenia, Manizales, etc., son de gran importancia. También debe tenerse presente que este listado sólo refiere un producto. Casos como San Jacinto, Mompox, Alta Guajira, Pasto, etc., son exponentes de una producción artesanal muy diversificada.

Ahora estamos en condiciones de precisar los oficios artesanales más sobresalientes de aquellas localidades, comarcas y regiones que tipifican con mayor nitidez las áreas culturales del país.

#### *EL CARMEN DE VIBORAL: La materia prima.*

La industria de la cerámica en el Carmen de Viboral data de 1898. Desde el montaje de la primera planta se ha constituido en la actividad productiva más importante de su economía. La denominación de industria

sólo recoge en la actualidad una realidad parcial puesto que el conjunto de las transformaciones que recibe la materia prima y la diversidad de sus resultados son el producto de diversas relaciones de trabajo y de formas tecnológicas que van desde sistemas primitivos, caseros, hasta la producción en gran escala por medio de sofisticados equipos y maquinarias.

En atención a la preservación de los elementos tradicionales y a su ajuste a la noción de artesanía y de artesanado que orientan este trabajo, se seleccionaron aquellos sistemas de producción que, aún vigentes, estables o en recuperación, combinaran el tratamiento de la materia prima y su acabado bajo patrones manuales tradicionales adaptados al estilo y las posibilidades técnicas del medio.

Las destrezas manuales observadas en el conjunto de la labor tienen como característica básica el corresponder a un ciclo de continuidad generacional con muy leves variaciones respecto a las técnicas introducidas originalmente. Por otra parte, la impresión general que se advierte en la localidad es la de un franco estancamiento o crisis, testimoniado por el cierre de las empresas que hasta hace pocos años representaban un volumen importante de producción, así como por la proliferación de talleres caseros o por el resurgimiento de una agricultura comercial con mano de obra excedente de las factorías que retornan a la tierra en espera de otras oportunidades.

De 19 empresas que hasta hace más de una década se habían establecido en el Municipio, en la actualidad tan sólo tres se encuentran en operación atravesando altibajos, mientras que una cuarta corresponde a la categoría de industria con producción seriada en gran escala.

La producción de la loza en el Carmen de Viboral ha atendido desde sus inicios los requerimientos básicos de la alimentación mediante la elaboración de una línea tradicional de recipientes simples como platos, pocillos y tazas en variados volúmenes. Sólo recientemente se adicionó a esta serie el concepto de vajilla en un momento en que las expectativas del mercado nacional fueron incentivadas por la intervención de entidades como Artesanías de Colombia, y por la constitución de asociaciones de productores que a través del mecanismo de las ferias y de las exposiciones lograron un breve período de auge, que motivó incluso el despliegue de nuevos estilos y diseños hacia el concepto de lo ornamental y lo funcional decorativo. El rasgo fundamental de la producción en el Carmen es la decoración que se aplica al producto, elemento distintivo en

el cual la creatividad de los artesanos ha definido un fértil espacio de expansión plástica.

Una aclaración es pertinente: el artesano del Carmen se ha convertido en un obrero parcial dentro de una compleja estructura de oficios que tienen que ver con los diversos estados y transformaciones de la materia prima. Tanto por la separación de oficios según sexo, como por la necesidad de que la reiteración de un mismo gesto de trabajo se traduzca en dominio de una técnica y por lo mismo en eficacia productiva. Aun en los talleres caseros a la mujer corresponde exclusivamente el trabajo de decoración, labor en la que se definen particularidades del oficio según estilos en el acabado final.

Otra característica general a resaltar es el sistema constructivo que alberga la producción. Con un predominio de la madera, el espacio es definido por altos techos en los cuales el aire circula libremente para facilitar así tanto el secamiento de la materia prima como la regulación de la temperatura ambiental balanceando el calor emanado de los hornos. El movimiento de la maquinaria es accionado por la utilización de caídas de agua que transmiten su energía mediante un sistema de ruedas y bandas a distintos lugares, economizando altos consumos de energía eléctrica.

Tambores que actúan como molinos, molinos californianos adaptados para la trituración de la caliza, hornos en ladrillo vidriado, tornos de alfarero, constituyen la maquinaria básica de la producción.

El resto, la energía corporal adaptada a cada uno de los momentos de elaboración de la pasta: mezcla de arcillas, amasada y cortada de la mezcla, torneado de las piezas, pulida de las piezas, encojamiento, decoración, clasificación y empaque. Cada paso exige del operario la especialización de un movimiento o la agudización de un sentido: para el punto de cocción, para el acabado, para la clasificación; la vista, el tacto, el oído, intervienen de esta manera como herramientas fundamentales de labor. ¿Y se puede hablar de una sola materia prima en la producción de la loza del Carmen de Viboral? Si nos atenemos a la totalidad del proceso encontramos al menos tres tipos de ellas; en primer lugar las arcillas o caolín, reconocido como abundante en la región aunque cada vez de mayor costo por el transporte; cuarzos y feldespatos, el primero de ellos es recolectado aún en las quebradas; y una serie de sustancias químicas que intervienen en el proceso de esmaltados: bórax, ácido bórico, nimio, carbonato de calcio, óxido de cobalto. En la con-

secución de estas sustancias se invierten altas sumas, situación que pone en aprietos no pocas veces a los pequeños empresarios.

Desde la perspectiva de los protagonistas del trabajo de la loza, podríamos considerar las modalidades en que se presenta en la actualidad la producción con respecto a la materia prima fundamental. En los relatos que siguen a continuación, se partirá de la situación de un pequeño taller casero en el casco urbano de la población, para presentar luego una pequeña empresa con obreros asalariados y, finalmente, una empresa en tránsito hacia su modernización y automatización.

### *El taller casero.*

Al entrar a una de estas casas aparece en primer plano una habitación que ha sido adaptada como depósito y eventual almacén. Las mercancías abigarradas presentan una multitud de formas en las que predominan los objetos decorativos, entremezclados con pocillos y platos: mates, ceniceros, casitas, floreros, campanas, candelabros.

Los antiguos solares que hasta no hace muchos años fueron también huertas caseras se han transformado en ramadas que albergan el taller; un horno, tanque de secamiento, moldes, piezas a medio terminar, amontonamiento de desechos y un pozo para el barro, se distribuyen por la escena. Los talleres son lugares arenosos, en los que se combinan el adobe, el ladrillo, la arcilla en todas sus formas; como barro almacenado, en bolsas de secamiento, en moldes; los talleres son al mismo tiempo lugares húmedos y ardientes, oscuros y de fuego, silenciosos y crepitantes. Son laberínticos. Los hornos están apagados. Señal de crisis.

“Yo trabajo aquí con la familia, con mis hijos. Este taller lo fundó mi esposo hace como quince años. El era comerciante y un día le dio por montar un taller para producir el rubicón, un jarro de cerveza que tuvo mucho éxito en las ferias de todo el país. A todos los vendedores de loza les gustaba mucho el rubicón. Lo mismo a los pregoneros. El fue uno de los mejores pregoneros, porque fue uno de los primeros que salió con camionados de aquí y los desocupaba en menos de ocho días. Consiguió pues sus trabajadores, pero a los tres años murió... Ya fue creciendo entonces la familia y fueron los hijos los que conmigo lo sostenemos desde hace 12 años.

El barro lo conseguimos en Llanogrande. Es un barro azul. Una volquetada de barro que está costando \$ 22.000 mil da para quema y media, porque el horno de aquí es grande, de cuatro bocas, es un horno de tres vueltas, o sea que con sus estuches se le da tres vueltas al cargarlo para la quema; y en la parte de encima se le echa lo más grande... En Medellín conseguimos el carbón. Lo que aquí producimos no lleva feldespatos ni cuarzo; sólo arcilla y un silicato que conseguimos en Medellín. Las materas que fabricamos van sin esmalte, no tienen sino una quema, y sobre esa quema se pinta y sobre esa pintura se decora. La pintura se aplica con brocha y a veces con compresor pero se desperdicia mucho porque los muchachos no lo saben manejar bien. Hace casi un mes que no se enciende el horno. Nos toca trabajar muy despacio porque son sólo dos muchachos y ellos mismos salen a feriar la mercancía.

En esta parte del pueblo, todo, prácticamente todo son talleres familiares. Hay muchos; dicen que hay tal vez unos 25 que están funcionando; sin embargo, aunque hay producción tenemos muchos problemas, porque la materia prima es muy cara.

Por eso todo, prácticamente todo se hace aquí. Los estuches, la moldura, la decoración. Esto lo hacemos, como se dice, a las brascas, pero salen las cosas. Claro que uno, si se pusiera en eso, industrializando, le serviría más pero tendría más gasto de producción. Entonces uno dice: Ah! Así me está dando, así trabajemos.

Si uno compara las artesanías del Carmen, la mayoría son parecidas; la única diferencia es más que todo la decoración. Por ejemplo en las hojas. Todos las hacemos diferentes. Y si uno mira los trabajos de los demás reconocería que tal materia es de tal parte. La pincelada es la diferencia, no tanto el color o el motivo, sino la pincelada.

¿Sabe una cosa? En días como éste a mí me da como aburrición arrimarme al taller; claro que hay mucho que hacer: esmaltar, decorar, empacar, pero cuando el pozo está vacío, como ahora que no tenemos barro, eso a mí me produce como un desgano, una tristeza. En cambio, hay barro y eso es dándole parejo a todo! Pero si no hay barro no hay vida.

Porque produce mucha alegría ver las materas cuando están verdes en el horno. Cuando salen de la primera quema están verdes, por-

que las materas son como las frutas: una las ve madurando a medida que van secando hasta que por fin florecen. Eso es muy lindo”.

Talleres que producen aisladores para postes de conducción de luz; talleres que hacen fragmentos de piezas que se arman en gran escala en las fábricas: orejas para pocillos. Talleres que toman auge en las navidades haciendo pesebres. En el Carmen los talleres caseros proliferan como alternativa al desempleo y a la estrechez del mercado; las especializaciones de los talleres, si así puede llamarse a una menguada producción de materos, debería considerarse como una fuente de trabajo estable con algo de capacitación. Su auge coincidió con el esplendor de viejas ferias artesanales y con la fugaz intervención de Artesanías de Colombia hace más de una década.

### *Herederos de los fundadores: la pequeña empresa.*

En un solar más grande, o en una edificación de un área mayor en la que la idea de lo doméstico da paso a un sistema productivo basado en el trabajo de asalariados que permanecen relativamente fijos en una parte de la labor, la pequeña empresa no abandona ese carácter rudimentario de organización en la que el propietario es a la vez capataz, gerente de producción, responsable de las ventas, encargado de las relaciones públicas e incluso consejero de sus empleados. Ya no se trata de una casa con taller al fondo, sino que predomina el espacio de la producción; adelante, el almacén y depósito de mercancías acabadas, es una vitrina relativamente organizada según formas y usos. Predomina lo utilitario pero con un despliegue mayor de motivos decorativos... Huacales, viruta de madera, ordenadas columnas de tazas o de materos, o de platos, se muestran al lado de copas para licor, tacitas y platicos de souvenir, botellones para agua, recipientes para licor, salseras, candelabros. Diversificación en la que se impone la idea de vaivenes de la producción, vaivenes del mercado y del gusto. Estos viejos talleres, grandes como fábricas y elementales como manufacturas son lo más auténtico del Carmen.

“Todavía existe el taller de cerámica que el abuelo mío fundó. Fue la primera que hubo aquí en El Carmen. El empezó a descubrir que habían materiales por aquí, encontró una arcilla, una mina de arcilla muy bonita a los cien metros de la fábrica. Por acá había cuarzo y había feldespató. Todavía hay. El cuarzo que tenemos es un cuarzo que llamamos *cuarzo rodado*, que la gente saca de una quebrada que llamamos La Cimarrona; es muy fácil de

extraer: había una creciente, un invierno y la quebrada se iba encargando de arrastrar y al otro día madrugaban los trabajadores a recoger para vendérselo a las fábricas.

Mi abuelo conocía algo de la cerámica. Sabía de las materias primas que se necesitaban para elaborarla.

A lo que él vio que sí habían arcillas que servían, que había cuarzo o sílice, nombre que se le da ya molido, y que había feldespatos, entonces organizó esto. Se dio cuenta también que las arcillas contienen un porcentaje de caolín muy bueno. Es que el Carmen está fundado sobre unas minas de arcilla; ya no es fácil explotarla, por lo que debemos encargarla a la Unión o a Llanogrande.

El Carmen llegó a tener 19 fábricas de loza y todos ellos aprendieron con el abuelo mío; casi todas han desaparecido: Cerámicas Palissy, Júpiter, Medellín, La Libertad, San Antonio, Quirama, Nacional... Nada hay que las reviva ahora.

La situación es muy difícil ahora por lo caro de los transportes. Ya aquí no hay materias primas para la cerámica. Arcilla, no la hay. Si antes favoreció es porque abundaba y no había que pagar transporte para tres cuadras: se sacaba y se llevaba en carretas. El feldespato quedaba aquí a dos kilómetros; era de fácil extracción y de muy buena calidad y el cuarzo era de la quebrada. El carbón, en ese tiempo, se quemaba con leña, de los montes... Yo tengo ahora 60 años y quemé carbón a los 13 ó 14 años, cuando un día, atizando el horno me dijo mi papá: Samuelito, yo quiero traer un bulto de carbón de piedra de allá de la estación Amagá, para ensayar a ver que tal nos va con estos hornos. Las leñas ya se estaban agotando o eran muy caras; pues nos dio tan buen rendimiento que los hornos daban punto cuatro o cinco horas menos. Tenían más calorías. Comenzamos a atizar leña y carbón. Atizabamos los hornos y les echabamos leña y carbón una camadita sobre otra y eso daba unas calorías tremendas! Eso fue por allá en el 36 o en el 38. Solamente había que hacerle a los hornos una pequeña modificación en los fogones para ponerle parrillas...

Mi papá anotaba mucha cosa en sus libros. Todavía hay formulitas de esmaltes de él, y yo de pronto utilizo algunas cuando no tengo materias primas, pues con esas formulitas algunas salen más económicas. En las anotaciones de mi papá hay despachos de, por ejem-

plo, una docena de tazas número 4, por sesenta centavos con el 10o/o de descuento, o sea que quedaban valiendo por docena 54 centavos...

Las ventas fueron muy buenas cuando la guerra europea, porque no entraba porcelana de ninguna parte, ni peltre, ni nada de eso. Entonces las ventas eran con pedido anticipado y el 50o/o de su valor adelantado. Un día daba punto un horno a las ocho de la mañana y por la tarde se destapaba la puerta, al otro día se descargaba, se escogía la mercancía y se empacaba y por la tarde venía un carro y cargaba para salir con ella al otro día: Medellín, Barranquilla, Bucaramanga, el Valle. Eso tenía una gran demanda en todas partes. La mercancía que llegaba hasta Cúcuta la sacaban para Venezuela.

En la época del abuelo mío, la pintura que más acostumbrábamos era con unas cartulinas diseñadas por él mismo. Se hacía un dibujo y en papel mantequilla se grababa con tinta china y se recortaba con una cuchilla muy fina. Luego, con parafina se aplicaba a la taza y comenzaba uno a ponerle los colores; en una ocasión el abuelo mío fue a la Costa y se trajo unas esponjas de mar y con las esponjas hacíamos dibujitos con una tijerita muy fina y ya era estampadito... Ahora yo decoro con una espuma muy especial que me conseguí hace unos 22 años. Para mí vale más una esponja de esas que un pincel, número 12, de pelo de marta, que vendan por \$1.800. Para mí vale más porque el pincel deja sombra. Con la esponja también se puede hacer sombra, pero eso ya depende de la forma de manipularla...

En la decoración todo es creatividad de uno; uno ve un ramo de flores ahí y se lo graba y ya comienza uno a pintarlo más o menos parecido y a la gente le va gustando; todos esos ramos se los inventa uno; cuando estoy terminando uno ya estoy creando el otro; así pasa con las muchachas decoradoras; van sacando dibujos que uno no les enseña; sino propios... Aquí hay gente que me llama maestro porque le he enseñado a mucha gente; enseñar para mí es el orgullo de fomentar una tradición familiar.

A mí me gusta mucho la cerámica porque la cerámica es muy extensa. La cerámica es un arte con el que se puede hacer todo lo que uno se imagine, porque lo bonito del artesano es que es una persona que trabaja y que hace cosas manuales desarrolladas por él



mismo, sin ser una copia de los demás sino con creatividad para la obra que él desempeña.

Nuestro problema es las materias primas que se compran en plaza: minio, bórax, ácido bórico, colorantes, óxidos, a uno le toca pagarlos más caros. Los que pueden hacer importaciones las hacen para ellos solos. En Colombia no hay quien produzca colores para cerámica. Estos colores todos son mexicanos; algunos vienen de Alemania, del Perú y de Italia... Todo eso es muy costoso para uno.

Para que vuelvan a surgir las industrias grandes en el Carmen se necesita un milagro; tal vez los talleres domésticos serían los únicos que podrían servir hoy en día pero están completamente estancados; no trabaja sino la familia y nadie puede ocupar un obrero porque no hay cómo pagar salarios, primas, prestaciones, seguros y cesantías. Es que si tuviéramos algún apoyo estaría esto lleno de artesanos, como en aquellos tiempos!"

Así se expresan los más antiguos portadores de esta tradición. Ahora que la extracción de materias primas se ha hecho más dificultosa la obtención de la pasta para la preparación de la loza afronta las dificultades de los costos; por otra parte, aunque se sigue produciendo una línea tradicional de plato, taza y pocillos, la vajilla ha experimentado un estancamiento por problemas de mercadeo y por la competencia de precios con las importadas. Artesanías de Colombia y la Asociación Nacional de Artesanos promovieron algunas ferias nacionales que hicieron célebre la cerámica del Carmen y sus vajillas y materas. Las diversificaciones producidas a partir de ese momento, a comienzos de la década del 70, no encuentran en la actualidad salidas rentables; en las bodegas de estas empresas intermedias se acumulan grandes cantidades de productos en espera del renacimiento del interés por su trabajo.

La alquímica labor de estos productores los ha convertido en conocedores de los componentes de las materias primas, hasta el punto en que "a ojo" reconocen la producción de cada taller por la calidad de la pasta, esa condición de la materia que define puntos de buena cocción o de un elevado desperdicio; aunque buena parte de los desechos de la primera quema se reprocesan para elaborar estuches en los que se colocan los platos para ingresar al horno, no hay duda de que un margen importante de no control sobre la calidad de la preparación de la pasta se traduce en pérdidas sensibles. Aunque el Carmen repose sobre una mina y esa

cualidad de sus suelos la privilegie, no hay duda de que la revaluación de su trabajo debe ir acompañada de una apertura hacia el mercado nacional y, como en otros tiempos, internacional; quizá de ese modo la calidad de la labor reencuentra su punto óptimo.

### *El despegue hacia la modernización: un proyecto posible.*

Al ingresar a esta fábrica se percibe un espacio amplio, abierto, de holgura, prevaleciendo el sistema constructivo de altos techos en madera, los pilares que los soportan son en este caso columnas de ladrillo; la luz y el aire circulan libremente y en una especie de patio central, muy amplio, se acumulan montículos de materia prima. Cada una de las secciones del proceso productivo agrupa a 4 ó 5 operarios, en algunos sólo hombres, en otras sólo mujeres; por encima de su silencio mientras laboran se impone el sonido continuo del agua en la rueda pelton, ahogada un poco por el recubrimiento que le han hecho mediante unas latas de zinc. Este sonido armonioso de caída de agua, alimenta un continuo repiqueteo de martillos que provienen de los molinos de pisones; su incesante latido contra las rocas hasta triturarlas parece imponer el ritmo de la producción a todos los trabajadores; en otro rincón, un grupo de mujeres golpea los platos que han salido del horno, aún calientes y su tintineo al oído les dice cuál es su calidad. Sobre el silencio de los operarios un campanazo les recuerda que es la hora de almorzar.

Los administradores de la fábrica alimentan un sueño de transformación; han contratado los servicios de un experto ceramista italiano y ya imaginan cómo va a ser su despegue hacia la exportación; por el interés que representa su situación y porque desde sus proyectos se ve más claro lo que desean conservar y lo que desean poner a un lado, su testimonio es expresivo de una crisis y de una esperanza:

“El camino mío en el campo de la cerámica viene de familia, de mucha tradición. Ahora, el proyecto aquí es mecanizarnos, actualizarnos un poco, inclusive pensando ya en una artesanía de competencia, no industrial, sigue siendo artesanía porque este es un trabajo todo manual y decorada a mano, pero pensando ya, siendo optimistas, en la exportación de la artesanía colombiana... Ante todo vamos a mejorar la parte técnica: esmaltes, pastas, el acabado y mejor presentación, la decoración. En seguida vamos a sacar nuevos diseños, bastante exclusivos y mecanizar un poco para que la gente no tenga que hacer tanto esfuerzo físico... La parte mecá-

nica vendría a ser el amasado de la pasta; ya no sería pisándola sino por amasadoras mecánicas, para que al aumentar así el volumen de producción se va a poner una filtroprensa para la pasta.

La región aquí es muy rica en arcillas de muy buena calidad. Caolines hay cerca, dentro de la región, y también feldespatos; otras cosas son indispensables de importar: minio, los colorantes que no se consiguen aquí en el país, lo mismo que el bórax y el ácido bórico.

Nuestra línea en este momento es la utilitaria: pocillos, platos, tazas. El proyecto es producir vajillas, manteniendo una tradición que le da un cierto valor en el comercio. En Europa y Estados Unidos es bastante conocida la producción del Carmen; claro que por la exigencia y la costumbre de ese mercado hay que hacer todo lo posible por tener un producto a la altura para ese tipo de comercio y eso es lo que vamos a organizar aquí.

Aquí en El Carmen la mayoría empieza a trabajar en cerámica desde la edad escolar; ahorita no, pero anteriormente el que no trabajaba en fábrica es que no era del Carmen.

En cualquier lugar yo reconocería mis productos no sólo por la decoración sino por la calidad de la pasta, o sea que la presentación del artículo es inconfundible para uno. Lo nuestro es artesanal y no es un artículo muy fino que digamos.

El Carmen de Viboral, ya por la tradición, se puede decir que es el lugar donde ha nacido la cerámica acá en el país. Inclusive con sus diseños, y teniendo en cuenta que es un producto utilitario, no es como en otras regiones del país que son únicamente decorativas... Esto entra a todas las casas para servir en las mesas cotidianamente, o sea que es un producto que a todas las personas las acompaña a diario, porque la industria en El Carmen lleva más de cien años y a pesar de los problemas que se han tenido, pues todavía subsiste!

Los talleres caseros se han salido un poco de la tradición de la región optando por sacar una línea de producción fácil. Fácil llamo yo al uso del barro sin formulación: fabricar materas y sobre el bizcochaje del producto decorarlo con pintura común y corriente, comercial, son objetos frágiles que no son cerámica. Con el uso se

van deshaciendo, se revientan. Tuvo un auge, fue una novedad y hay muchos talleres que optaron seguir una corriente. Subsisten todavía pero no crecen.

Aquí hubo un proyecto bonito que se quedó en proyecto. Hubiera sido la salvación de los artesanos del Carmen; Artesanías iba a montar una planta procesadora de pasta y de esmaltes. Hubiera sido una gran cosa para los artesanos proveerlos de materias primas, pero no volvieron!

Artesanías promovió vajillas y materas. Platos y tazas no. Trabajó aquí fuertemente hasta el 72; inclusive organizaron ferias en Bogotá. Esos programas animaban a la gente a una competencia de habilidades, pero es una verdadera lástima que eso se haya acabado; con el abandono la gente perdió el interés y se volvieron materialistas; cada cual por su lado!

Yo resaltaría el esfuerzo que hace la gente por sobrevivir con lo que viene de tradición familiar. El interés por la artesanía se ha perdido un poco; volver a revivir eso, creo que sería lo principal. Hay que ver que son cien años de historia que hemos vivido de eso. Mucha gente ha perdido y ha luchado mucho para sostener estas industrias. Resaltar esa lucha y que se consuma lo que hacemos nosotros como lo que se está haciendo en Colombia; que consumamos lo que producimos.

Para mí un artesano es aquél que hace algo él mismo para subsistir de lo que hace. Un artesano es el que fabrica un producto que salió de él mismo; es un trabajo personal, manual, una expresión de la misma persona. Ese es el artesano: su creatividad... Es que el artista es artesano; es el medio quien no le permite sobresalir al artesano como artista, pero en resumen un artista es a la vez un artesano porque realiza su propio trabajo de sí mismo. La única diferencia es que nunca he visto a un artesano con plata”!

Se intuyen dos posibilidades para el Carmen; por una parte, que la gente se interese por la artesanía, la aprecie, la valore y la consuma. Por otra, que el artesano, sus gremios y asociaciones mejoren la calidad a través de capacitación y empeño; estos productos tienen el potencial de excelencia, conservando su identidad tradicional.

*SAN JACINTO: La comunidad artesanal.*

“Compadre Ramón, compadre Ramón,  
le hago la visita  
pa’ que me acepte la invitación;  
quiero con afecto llevar al Valle  
un cofre de plata, una bella serenata  
con música de acordeón,  
con notas y con folclor  
de la tierra de la hamaca”.

Al vaivén de los acordes que tejen el acordeonista y la percusión, un bellísimo tema, muy rítmico, “La Hamaca Grande”, se escucha en las calles de San Jacinto. El acordeonista hace figuras, alarga notas graves y el fuelle del instrumento en su plenitud da paso a una voz clara y festiva que prosigue con un relato que se incrusta en lo más lejano de la historia de esta región. El juego y el énfasis del acordeón sugieren el espacio de la danza, evocan la alegría de un fandango, danza de faldas de ruedos y de pies descalzos, danza de hombres que surcan la cintura de sus hembras en un acto de adoración y de deseo:

“Acompañeme, acompañeme,  
un collar de cumbia sanjacintero  
llevo en mi canto  
con Adolfo Pacheco y un viejo son  
de Antonio Fernández;  
y llevo una Hamaca Grande  
más grande que’l cerro ‘e Maco  
pa’ que’l pueblo vallenato  
me-ciéndose en ella cante”.

Hamaca Grande de todas las fantasías y realidades de la fiesta, del amor y del trabajo de una comunidad que nace, vive, sueña, reposa, viaja, procrea y muere en una hamaca. En la canción se mece una melodía que trae la imagen de un encuentro de sudores y pechos anhelantes que se juntan en la oscilación del baile. La lujuria de los acordeones se parece a esa exaltación de la fiesta anual, fiesta de la cosecha, 16 de agosto de pólvora, corralejas y fandango. Fiesta y feria en la que se renueva el sentimiento de pertenencia al lugar, atándose a una historia que retorna en la ilusión de intercambiar hamacas por los dineros de los cosecheros que de muy lejos vienen a divertirse y a recibir la hamaca encargada me-

ses antes; en ellas irán bordadas, como en los fajones para los machetes, tiernas palabras o motivos que identifican desde un pasado legendario el arte mestizo de este enclave regional costeño.

Como los sombreros vueltiaos, como sus mochilas de hilo, los diseños geométricos de la decoración perpetúan un sistema simbólico que remite a un origen nativo, americano, indio.

En el tomo de la Geografía Económica de Colombia (1942), dedicado al departamento de Bolívar hay una breve referencia al municipio de San Jacinto, fundado en 1776 por Antonio de la Torre y Miranda. Se reconoce allí a las hamacas como “industria casera por excelencia”, y en la página 402 se anota lo siguiente: “el tejido de hamacas es una especialidad de municipios como San Juan, Morroa, San Jacinto y el Sinú, resultando su labor una de las más finas y costosas.

Sólo San Jacinto... produce hasta mil hamacas mensuales. El comercio costanero y todo el mediterráneo de ese departamento está invadido de esa producción. Artículos de esa especie ofrecen, cuando son de selección, verdaderos primores de dibujos tejidos con fibra más fina, y alcanzan un costo de consideración”.

Como en muchos otros aspectos de las economías es bastante incierto saber en la actualidad cuáles son los volúmenes de producción por taller y globalmente; hasta hace unos 10 años se hablaba de la existencia de 6 mil telares en funcionamiento, lo cual de por sí es una cifra impresionante para una localidad de un poco más de 35 mil habitantes. Lo cierto es que los informantes hablaron incluso de cifras más altas: 7 mil, 8 mil, en el momento de mayor esplendor, hasta hace unos diez años; en la actualidad parece que existiendo una cifra como la señalada, no funcionarían más de dos mil con regularidad y, considerada la proporción de la crisis del artesanado en nuestro país, sigue siendo una magnitud importante por el número de hogares que se vinculan y por la función que cumplen en el sostenimiento de miles de personas.

Por donde quiera que se le mire, la economía sanjacintera se organiza en torno a dos actividades muy bien delimitadas: los hombres se dedican a la agricultura, bien en sus parcelas cultivando el ñame, la yuca, el plátano, la caña, o como cosecheros estacionales que afrontan largos ciclos migratorios por toda la costa alquilando su fuerza de trabajo; las mujeres combinan sus labores domésticas con un incesante laboreo en los telares, instalados en la escena principal del hogar: junto al fuego, anexo

a la cocina. El tejido es una actividad femenina aunque se habla de que recientemente algunos jóvenes se dedican también a ello. No vimos a ninguno hacerlo y pese a que los hombres en teoría conocen muy bien el trabajo del telar, no participan del proceso más que en el devaneo ocasional o en la construcción del mismo cuando la mujer lo solicita para ella o sus hijas.

Pero San Jacinto no es una comunidad compacta; como todo pueblo posee su propia estratificación y un ordenamiento espacial que expresa las diferencias de condición social según relaciones de proximidad al centro; la especialización en el oficio ha producido diferenciaciones por barrios que incluso se diversifican en "Hamaqueros" y de "Peyones"; la población blanca no teje hamacas, sino que más bien actúa como intermediarios que proporcionan materia prima a las tejedoras y reciben de estas el producto terminado a precios que apenas dan para la sobrevivencia. Como decía una mujer entrevistada "terminamos las hamacas con hambre".

Recientemente se ha desarrollado una manualidad consistente en labores de crochet que se aplican al tejido de mochilas, cubrecamas, escarpines, actividades que realizan las muchachas pero especialmente aquéllas de las familias que no son productoras de hamacas o peyones. En esta dedicación se aprecian diferencias de rango, pues para la mayoría constituye una labor de ocio de la que no depende para su sustento, en tanto que el trabajo del telar es una función básica de la economía de los estratos pobres de la población, que son la mayoría de los y las sanjacinteras.

El primer contacto que se tiene con San Jacinto empieza en un tramo de la carretera que allí denominan "La Variante"; San Jacinto se anuncia como localidad artesanal en una abigarrada y colorida multitud de productos que se exhiben a lado y lado de la vía en una longitud de cerca de trescientos metros. La primera impresión, entonces, es la de un vigoroso comercio artesanal sustentado en una actividad floreciente y continua; pero allí mismo es necesario inventariar lo propio y lo lejano, puesto que el comercio en La Variante languidece a la par que los talleres de las tejedoras. Es cierto que abundan las hamacas, las mochilas, los peyones, pero también proliferan productos que provienen de toda la costa Atlántica. La vistosidad de la artesanía local no oculta su crisis y es usual ver a una mujer casi implorando a los comerciantes que le compren una hamaca o un surtido de mochilas para poder organizar el sustento de ese día y quizá obtener algo de materia prima; es cierto

también que hay épocas “frías”, pero si se tiene en cuenta la discontinuidad de las políticas de promoción artesanal uno no alcanza a comprender por qué el suntuoso local de Artesanías de Colombia permanece vacío, sin un afiche, sin un producto en venta, sin nada de materia prima. El vacío, la ausencia del Estado, deja a merced de los intermediarios toda una población laboriosa que se ve forzada a supeditarse a las presiones y ventajas que obtienen los comerciantes particulares de esta situación.

De modo que llegar a San Jacinto es transitar por calles polvorientas desde donde se divisan interiores de viviendas en las que a cada momento se percibe el colorido de un telar con sus hilos en proceso; sin embargo, por cada tres telares sólo uno funciona en cada casa; la estación “caliente” está lejos aún y la queja continua de las artesanas es sobre la caída del mercado, los malos precios de los intermediarios, el descenso de la demanda de sus productos.

Y sobre ellas quienes sí saben porque desde lejanísimas épocas, según aparece en los relatos, la sanjacintera es tejedora, heredera de una tradición indígena cuyo foco quizá sea la actual Morroa. Con una tecnología muy simple, el telar vertical y un devanador constituyen todo el utillaje del tejido. Lo demás es la destreza que cada una de ellas, desde pequeña, despliega sobre los hilos al trenzarlos en un rítmico vaivén de sus manos y su cuerpo. En ocasiones se tiene la imagen de una arpista por la manera virtuosa en que los hilos se cruzan en sus dedos alternando la trama y la urdimbre; “echar” y “paletear”, son las categorías locales del tejido, y por el estilo y calidad de estos dos actos se conoce también la habilidad de la mujer; los hombres hablan de las clases de tejidos de hamaca describiendo simultáneamente a las mujeres que los hacen: las que tejen “finito”, las que tejen “apreta’o”, las que tejen “flojito”, las que tejen “paletia’o”. El habla local registra así, como la canción, clasificaciones acuñadas por la experiencia y, con toda la picaresca del Caribe, descriptivas metáforas cargadas de erotismo.

La vida de la mujer sanjacintera está ligada al telar. Desde sus primeros fajoncitos hasta la hamaca grande transcurren algunos años de continua observación y aprendizaje. Coincidiendo con su ingreso a la adolescencia la madre les responsabiliza de su primera hamaca; luego ellas, por sí solas aprenderán a “echar” el hilo según han visto a su madre, sus hermanas, sus abuelas. Muy pronto obsequiarán una hamaca al que quizá sea su hombre para siempre, al que han visto en la corraleja lucirse como mantero, al que delicadamente “labran” un fajón para su machete.



Y es que el sanjacintero sólo se casa con sanjacintera porque, sabiéndolo o no, reconoce en ella un soporte continuo seguro y estable de la supervivencia. La mujer de San Jacinto goza de una autonomía económica muy singular porque controla durante todo el año dinero que invierte en gastos de la unidad familiar y en una forma del ahorro como es la compra y cría de ayes de corral o de un cerdo. La mujer hace, vende y dispone del producto de su labor.

Hubo una época de esplendor en San Jacinto: los Cuerpos de Paz norteamericanos introdujeron dos motivos nuevos sobre la base de la técnica local: la "divisoria" y el "arbolito"; algunas mujeres aprendieron, otras se resistieron a la innovación. Estos nuevos productos y las "carpas" o parasoles, se producían intensivamente para el comercio nacional e internacional; como elementos decorativos y funcionales, llegaron a sustituir por un tiempo la hamaca símbolo de la industria local. Se desarrolló el tejido de la mochila con aguja y ese florecimiento persistió lo que dura una moda: no arraigó, no formó una tradición. Se fueron los "gringos" y la presencia de Artesanías de Colombia sólo sostuvo por un tiempo la novedad del producto mediante pedidos y contratos con las artesanas. En la actualidad no sólo no se hacen "arbolitos" o "divisorias", sino que además de no verse uno solo en sus viviendas como decoración, los y las sanjacinteras hablan de lo efímero de ese auge con cierto desencanto: eso "no es nuestro", eso "es cosa de gringos", eso "lo inventaron ellos". El reconocimiento de su identidad retorna a la perpetuidad del tejido de la hamaca, el peyón y ahora la mochila.

El sanjacintero añora la corraleja. Es constitutiva de su cultura, pero además es un mecanismo de intercambio que activa la producción de hamacas, peyones y mochilas. La afluencia de visitantes y el derroche reporta beneficios a las tejedoras que saben que las fiestas y las cosechas van juntas: hay dinero y ganas de diversión, y los sanjacinteros saben bien eso. Sus numerosos grupos musicales y una tradición de compositores expresan plenamente esta visión.

La historia de la hamaca es una Historia Grande, con mayúscula. Es una historia que se teje en varias voces, multicolor y variada como sus hamacas. El relato que presento a continuación es el testimonio cálido y sincero de gentes muy nobles, dignas, honestas, cordiales. Gentes cálidas y sinceras. Es la voz de Nubia Anillo, Emérita Panza, Rosa Serrano, Isabelita Fernández, Elvia Alfaro y sus hijas, Evelia Moreno y su hija Edelmira, pero especialmente, muy especialmente, el testimonio guía de ese patriarca sanjacintero que se llama Luciano Navarro. La incursión en el pueblo, su afecto, su interés por revelar al antropólogo toda la

cultura de sus gentes, su tiempo disfrutando hasta la noche remontándonos a las más antiguas épocas, su continua compañía, así como todas las sabias y picarescas anotaciones que iluminaron la comprensión del investigador, se vierten aquí, ahora, como reconocimiento a su inmensa calidad humana:

*HISTORIA DE LA HAMACA SANJACINTERA CONTADA POR LUCIANO NAVARRO, SUS ESPOSAS, SUS HIJAS Y DEMAS PARENTELA*

“A San Jacinto lo fundó Antonio de la Torre Miranda, con un grupo de personas que cogió de un pueblo... ¿Cómo se llamaba Corozal en esa época? De allá trajeron la gente; trajeron trescientas familias para hacer la fundación... Indios. De ahí comenzó la cuestión de las hamacas. Para conocer esos indígenas, los de aquí les mochaban el pelo y por eso llevamos el dictado de “los mochos de San Jacinto”. Se fugaba el tipo y lo conocían porque llevaba el pelo mocho: ese es de San Jacinto. Y bueno, dondequiera que uno llega, ajá, este es de San Jacinto: un mocho!

Esto nos viene por descendencia indígena y de ahí se hermanó la tejida de la mochila y la tejida de la hamaca... De Corozal adentro hay un pueblito que se llama... Morroa. Ahí tejen hamacas también, lo mismo que en San Luis. Esos indios llegaron aquí a San Jacinto y de ahí se comenzó a tejer la hamaca y la mochila.

Es que esa cultura de hamacas viene más bien como de Morroa. No es de aquí propiamente. Los indios los trajeron de Morroa, Corozal y los Palmitos y ya eso se cogió aquí como negocio... Por eso es que el físico nuestro es tan parecido al corozalero; nosotros usamos mucho el aire de Corozal, porque de allá fue que vinieron los pobladores, los mochos. Como los del Carmen y los de aquí se confundían, entonces a los de aquí les cortaron el cabello; por eso dicen: los sanjacinteros son mochos!

Desde que San Jacinto es San Jacinto ha sido la hamaca. Eso ha tenido una trascendencia muy grande... Ese diseño del telar es de hace mil años!

Las mujeres le dicen a los hombres: ¿me vas a traer un telar? Como la madera estaba cerca, pues ellos iban y la cortaban y traían

sus palos y arreglaban sus telares. El carpintero le hacía sus travesaños y como había buena madera, buena lata, entonces la arreglaban, le sacaban sus bocados, le hacían sus telares..

\*El hombre es el que arma el telar, le saca las muescas y lo amarra para que no se desgaje y esté bien agarrado. Pero eso sí, el día que uno les dice, quiero un telar, ese día no duermen de las ganas que tienen de que la mujer trabaje. Como usted sabe, este es un trabajo que las mujeres lo hacen. Entonces los hombres para estarse sentados y que les entre el billete fácil !

Yo nunca he manejado un telar. ¿Sabes lo único que hacía yo o que hago si se ofrece? Devanar el hilo, pero no todos los hombres lo hacen. Hasta ahí !

Antes, para hacer las hamacas les decían los viejos 'hilo flojo'. Era de esas motas que desmontaban hilo de algodón en un huso y lo iban hilando hasta que lo ponían en dos, devanaban su hilo. Ese hilo iba a las tinas de tinta; la tinta la traían de Sincé, Corozal.

\*Yo misma teñía con tinta. Que entonces no eran tinturas de pa-peletas sino tinta. Y hago lampazo también. La tinta es como si fuera un pastelito..

La tinta venía como en una especie de pastel en un vijao; en una masa prieta y la acompañan con guineo agrio y de esto que hacen la jalea, anón, con guanábana biche y se hacía ese mosto y en la tina duraba fermentándose unos días. A los pocos días ya le metían las manos y quedaban negras ! Había unos hornos de asar pan y de ahí cogían las cenizas y hacían un agua que le decían lejía y le echaban a la tinta esa en unos moyos a los que abajo le hacían un hueco y lo tapaban con cáscara de palmito; entonces lo llenaban de ceniza, ahí le echaban agua y lo que destilaba lo esperaban en una cutarrita debajo, y salía la lejía. Esa preparación se le echaba a la tinta para darle firmeza a la masa y ahí teñían la madeja de hilo de un solo color; teñían los lampazos. Eso no desteñía, es una cosa muy firme ! Yo tengo una hamaca que tiene cincuenta años. Es una hamaca de tinta, A esa hamaca ya no se le exige nada. Ya pagó su plata y todavía dá...

\* Cuando en el relato habla una mujer, el párrafo siempre estará precedido de un asterisco.

Hay barrios de peyones que son “Antigua Maternidad” y de hamacas “Loma al Viento”, “Santander”, “Cocosolo”, “La Gloria” y “El Guanábano”... Los encargos de peyones en La Variante, le ha servido a las mujeres que viven cerca porque ahí llegan los comerciantes a hacerles los encargos que se distribuyen de vecino en vecino... Los que están más cerca de la Variante hacen peyones y los que están más lejos trabajan fundamentalmente hamacas... Pero la echada de un peyón es igual a la de la hamaca.

\*Yo estoy haciendo hamacas desde la edad de doce años y tengo 56... Aprendí viendo a mi mamá, a la abuela y a todo el mundo... Cuando empecé a tejer comencé con hamacas chicas de 4 libras, después aumenté a tejer de 5, después de 6 y hasta de 7... La cantidad de hilo depende de la edad de uno. A mi'ja le enseñé a tejer peyones, peyoncitos chiquitos, cojines, peyoncitos grandes para carro. Después le enseñé a tejer hamaquitas chicas de tres libras y después de cuatro y así se soltó a tejer hamacas grandes de estas. Para el asunto de la hamaca yo soy la que echo. Mis hijas saben pero es que se cansan. Yo soy la que hago la echada.

\*Mi mamá me enseñó a tejer, me ponía una cajita y una tabla para que yo pudiera echar esa hamaca grande. Después me enseñaron a hacer fajones, mochilas y todas las cosas de la artesanía; pero primerito, primerito, mi mamá me ocupó especialmente en tejer la hamaca fina. Una hamaca fina es un hilo especial como hilo de coser, pero un madejitas; es delgadito. Se llevaba quince días tejer una hamaca de estas por el hilo tan finito. Era un hilo que traían de Barranquilla; desde chiquitas nos poníamos a hilar ese hilo para hacer la tejedura de las hamacas. A las hamacas les dedicábamos todo el día porque uno no iba sino a tejer bien y nos ocupábamos todo el día... En mi niñez yo no vi juventud sino trabajar; ahora no trabajan las niñas...

Para la hamaca bordada siempre había personas especializadas. Nos buscaban una maestra y le pagaban y esa señora nos enseñaba a bordar y a marcar una hamaca... Los colores antiguos eran rojo, verde, canario, marrón, listas, lampazo y turquí...

\*Yo aprendí a tejer viendo, desde que uno nace... Yo no me crié aquí sino en el Carmen de Bolívar pero desde los diez años estoy aquí. Entonces yo veía y me gustaba y aprendí de toda la artesanía... La primera hamaca la tejí cuando tenía como doce años.

Claro que a mí me parece que a una niña se le debilitan mucho los pulmoncitos si muy pequeña se le pone a tejer hamaca, porque eso es muy 'agolpeado'. Me parece que si lo quieren ayudar a uno les debe poner a tejer fajas o tiritas delgadas.

\*Aquí todo el mundo teje: la 'sociedad' en crochet y uno en los telares. La gente rica que no pueden paletear una hamaca entonces se dedica a elaborar cosas artesanales: sobrecamas, medicitas, mochilas, sobrerretas, gorritos, escarpines. Entonces lo propio del pueblo es la hamaca y el peyón.

Los arbolitos y las divisorias las trajo aquí un gringo que era un cuerpo de paz; eso se lo inventó él y no sé ese invento de dónde le salió... Eso es nuevo y la gente lo dejó porque se acabó la moda. Lo compraban mucho para las fiestas de navidad.

\*Yo nunca he hecho los arbolitos. No los he trabajado porque nunca me ha gustado trabajar cosas chiquitas; me gusta nada más que lo grande. Lo único que he hecho es eso que llaman dizque divisorias, pero las dejé de hacer porque es que eso no tiene éxito. Aquí es raro ya el que teje eso.

“Vinieron unos gringos, cuerpos de paz que empezaron con eso hace como veinte años; luego formaron cooperativas y consiguieron unas mujeres y las enseñaron a los arbolitos y la divisoria, pero ya perdió fuerza porque como no hay mercado no es como antes que hacían esos pedidos... Antes yo mandaba hacer arbolitos y tenía aquí por docenas, de modo que cuando alguien necesitaba, venía y me compraba y yo mandaba a los almacenes. Antes cualquiera tenía su divisoria y la mandaba al almacén y se la compraban; hoy no, ni se pueden tejer porque se pueden dañar.

La carpa es un invento que trajeron aquí los gringos para poner en los ventanales, como también las divisorias y los arbolitos. Se acabó porque eso lo trajeron fue los gringos. Eso no es nacional, es extranjero. Lo trajeron aquí, lo enseñaron a uno y uno desarrolla la mentalidad... Los gringos se llevaron gente de acá y las hacen mejor...

\*Artesanías no vende hilazas ni las administra. Uno tiene que buscar la materia prima, elaborar la hamaca y entonces Artesanías se las compra. Ahora vengo de allá, de donde el señor ése, de rogarle.

En una ocasión sí entregaron hilazas, pero una vez no más, hace unos ocho años: daban la materia prima, una elaboraba la hamaca y después le pagaban la obra. Pero ya eso no existe; ahora uno tiene que comprar la hilaza, hacer la hamaca y no compran, que no compran una sino cuatro o cinco hamacas. Dizque iban a prestar una plata pero entonces piden extractos de escritura, fotocopia de escritura, de la cédula; hay que llenar unos formularios y unas cartas que lo presentan a uno como artesana, como un comprobante. Todo eso lo piden... Ahora no compran nada, llevo un mes con estas mochilas y no he podido vender ni una y si las deajo a crédito y vengo a cobrar no tienen para pagar porque no han vendido nada. A ellos les pasa el mismo problema de nosotros. Si no venden no compran. Entonces ese es el problema. Mientras no haya movimiento de uno vender los artículos no hay solución. Estamos mal. A veces uno amanece y ni para el café. Las artesanías estamos en crisis: un pueblo tan trabajador como San Jacinto y estamos en crisis económica total. No hay nada que hacer y estamos con las manos en la cabeza.

\*La gente que mandaba tejer escogía sus tejedoras; hay hamaca pequeña de 10 madejas de hilo, hay regulares de 16 madejas de hilo y hay hamacas de 22 madejas de hilo, que son cinco libras y hamacas de 27 madejas de hilo que son 6 libras... Cuando alguien nacía se le hacía una camita especial, en una lonita, tejida como si fuera una hamaca... Y así, al ir creciendo se le hacía una hamaca pequeña, luego una hamaca regular y después una grande... La gente que tenía plata usaba hamacas grandes. El que tenía dinero usaba una hamaca especial. Las hamacas grandes son de los enamorados.

Bueno, ya para esta época tenía uno en sus casas los semilleros de tabaco listos. Llegaban las lluvias de abril y a sembrar. Nos llamaban de fincas de todos estos pueblos, para hacer el negocio del tabaco. Después de trasplantar de la troja al semillero ya todo el mundo tenía la tierra preparada y llovía y se sembraba y los mayoritarios le adelantaban a uno la primera cuota; después por allá en junio le daban otra cuota. Pero ahora no hay avances, no hay plata... Entonces, cuando llegaba la cosecha en el mes de agosto se recolectaba la hojita y ahí comenzaba la cosecha. Ya en octubre comenzaba uno a pagarle las platas a la gente y a los cosecheros. Pero ya esa cuestión del avance se acabó. Ya cada quien que haga lo que pueda ! Así es lo que está pasando en San Jacinto.

Los hombres han tenido que emigrar por ahí a coger algodón, porque aquí no hay nada que hacer !! Ahora mismo el único trabajo que hay son los ajiceros y no ocupan sino una o dos personas... Pero antes, cuando llegaba el mes de enero todo el mundo procuraba preparar sus tierras para el tabaco y cualquiera le prestaba los 5, los 10 mil pesos, porque, ajá ! se tenían en responder más adelante. Pero ahora no. Esto está maluco. La situación económica en estos pueblos, El Carmen, San Jacinto, San Juan, es muy mala, porque se vivía de las cuestiones del tabaco... Ahora San Jacinto está volviendo a su agricultura del ñame, la yuca, el maíz; aquí hubo una cosecha muy buena de maíz.

La fiesta de nosotros, es la fiesta de agosto: el patrón de nosotros se llama San Jacinto y lo festejamos con fiestas taurinas. Entonces tenemos las corralejas; ya hace cuatro años que no las tenemos. Yo fui mantero y organizador de las fiestas y el encargado de la pólvora. San Jacinto es un pueblo muy sabrosito, muy parranderito. Por eso la gente siempre dejaba de sus economías del trabajo pa' los días esos festivos.

\*El mes de agosto ha sido más productivo que otros, porque agosto es el mes de las cosechas, de maíz, de todo. Y usted sabe que todo el mundo aspira a comprar su hamaca. Si usted necesita una hamaca, entonces espera hasta agosto para que cuando venga la cosecha compre una hamaca... Uno se anhelaba más en la fiesta de San Jacinto para comprar los vestidos, comprar zapatos, comprar todo lo necesario de una para la fiesta; con la plata de las hamacas también compramos animales, aves de corral, cerdos. La producción de agosto la empezábamos a preparar desde finales de junio. Se compraba más hilo y se apuraba más a tejer. Se aligeraba uno para tener más para las fiestas de agosto. De muchos pueblos lejanos venían a las fiestas de San Jacinto. Los de afuera venían a comprar hamacas. Los sanjacinteros no necesitan comprar hamacas.

\*Lo que más le gusta recibir a un hombre de una mujer es una hamaca. Una hamaca marcada que diga "Recuerdo de...", "te amo", "te quiero", porque eso se le pone a la hamaca. Si usted es de fuera y usted es amigo mío y yo lo aprecio y lo considero y viene un cumpleaños, una navidad, yo lo que le regalo es una hamaca. O fajas con flores o con nombres, para el machete... Cuando termina la cosecha de los campesinos esto se mejora, desde septiembre a noviembre. Es bueno para nosotros tejer.

Para mí el trabajo de la artesanía, es decir, lo que la mujer desempeña en su función, es para el bienestar de cada hogar. Esas cosas las tiene el valor de la artesanía... Para mí una artesana sanjacintera es lo más grande que hay... porque es su trabajo el que defiende los casos del hogar”.

### *BARBACOAS: La ciudad del oro.*

Fundada en el año de 1600 por don Francisco de la Parada su denominación original fue la de Santa María del Fuerte. Conocida desde sus inicios por la abundancia y calidad del oro, del cual los orfebres precolumbinos ya habían legado un rico bagaje a la avidez del conquistador, la provincia de Barbacoas fue hasta mediados del siglo XIX la principal productora del preciado metal en la Nueva Granada. Basta saber que entre 1680 y 1700, el distrito de Popayán se puso a la cabeza de la producción de oro en el Nuevo Reino, con un 41o/o de la producción total y las primeras explotaciones aparecen en la provincia de Barbacoas, en los ríos Micay, Timbiquí, Iscuandé, Patía y sus afluentes, riqueza ya reconocida desde comienzos del siglo XVII. En medio de revueltas y sublevaciones de los esclavos negros, la minería barbacona extendió su fama, así como la de sus orfebres mucho más allá de las fronteras del Reino. De ultramar vendrá una efigie de la Virgen y su Niño, conocidos en España por su afición a los obsequios de joyas y prendas valiosas. Sobre las vicisitudes de su viaje y los acontecimientos que luego dan origen a un culto esplendoroso, se cierne buena parte del especial sentido de la historia del oro en esta región.

Una observación de los procesos técnicos de la actual orfebrería barbacona remite a las diversas fuentes que le dan origen y a la condición de sus portadores; como se sabe por crónicas y relatos, buena parte de esta provincia, junto con las Esmeraldas, en el Ecuador, con quien existen diversas afinidades étnicas e históricas, fueron consideradas por un período de más de medio siglo, 1550–1600, como una ‘república de zambo’. Las estrategias de supervivencia de un grupo de esclavos cimarrones escapados de un naufragio frente a la costa ecuatoriana, creó la base de la dispersión de una población que se mezcló con los indígenas nativos y defendió las prerrogativas de su libertad hasta que la misma Corona les propuso, en cuanto “libres” aceptar el reconocimiento como “súbditos”, negociación que ocurría por vez primera en el Continente: sólo después de este acuerdo, la esclavitud como tal hace su presencia en Barbacoas a expensas de la extracción del oro. Pero, como narran



Friedemann y Whitten (1974), existe un testimonio para nosotros interesante: en el museo de América en Madrid cuelga ahora una pintura que testimonia el reconocimiento de los zambos de esta región como súbditos, y se les ve “en trajes principescos europeos y con sus rostros tachonados de adornos de oro, narigueras, orejeras, tembetas, collares y pectorales de acuerdo a la antigua tradición americana de la región”.

El contenido y las formas que adoptan las relaciones entre amos y esclavos en la provincia de Barbacoas reviste modalidades particulares. Siendo Barbacoas un enclave aristocrático a semejanza de Popayán, el extraordinario florecimiento de la minería hizo de la ciudad un emporio de riqueza; al río Telembí llegaban los cargamentos con las más ricas mercancías provenientes de Europa, y los cristales, vajillas, tapices, cortinas, trajes, instrumentos musicales, lámparas, sedas, que los barbacoanos blancos exhibían, nada envidiaban al más rancio gusto cortesano de Popayán, Santa Fe o Lima. Ciudad del Oro al fin y al cabo, se dice que hastiados en su abundancia lo consumían molido con tajadas de plátano en un extraño ritual de derroche jamás visto.

Barbacoas es, para la época, un epicentro colonial con un importante asentamiento español que gradualmente irá retirándose, hacia Popayán, Pasto y Quito, para pasar de propietarios y administradores presentes a propietarios ausentistas que delegaban en blancos de rango inferior y aún en mestizos y negros libertos la responsabilidad administrativa y productiva de sus minas. Las riquezas payanesas no pueden ser comprendidas sin conectar la historia del oro de Barbacoas con la exaltación de la riqueza y su destinación en el ambiente refinado de la capital de la provincia.

El orfebre actual, descendiente de mineros negros, negro o mestizo, porta consigo una memoria que, aunque pocas veces evocada hacia afuera, es un fragmento muy importante de la historia regional y nacional, pues se sabe que mucho antes de la manumisión de esclavos, en sus distintas fases, 1810, 1821, 1851, porciones importantes de la población habían adquirido la libertad bien por concesión de sus amos o ganándola mediante la compra de sus derechos laborando las minas en sus días libres y acumulando oro para pagar su rescate ante los amos, cúpula de la sociedad ante la cual permanecían por largos períodos atados a una serie de restricciones; no les estaba permitido viajar libremente, ni salir de sus moradas por las noches, ni llevar armas excepto en unidades agregadas a las milicias coloniales, ni tener cargos públicos, ni pertenecer a los gremios artesanales, ni siquiera hacer uso de joyería, según refieren Friede-

mann y Whitten citando un estudio de Randall Hudson (1964) sobre el estatus del negro en el norte de Suramérica.

Lo cierto es que en las entrevistas los informantes plantean que su afiliación a la orfebrería no pasa por la herencia del oficio a través del padre, sino que en algún momento de su vida, cercano a la adolescencia, la carencia de oportunidades educativas en la localidad sólo ofrecía alternativas de participación económica en la familia mediante el aprendizaje de algún oficio: sastre, carpintero, zapatero o el prolongado recorrido de iniciación a la joyería.

Elegir la orfebrería como oficio significa para el barbacoano inscribirse en una larga tradición que fusiona raíces prehispánicas y europeas; los momentos que componen el proceso de laboreo del oro permiten aislar, en sus diversos pasos, las fuentes que han dado origen a esa síntesis preciosa que se conoce como la filigrana, tejido de joyas, elaboración manual de alhajas.

Aunque los más importantes maestros ya han muerto o han migrado hacia Buenaventura, Cali, Bogotá e incluso Nueva York, los 4 ó 5 talleres que son reconocidos como de auténticos maestros por su dedicación a la filigrana, compiten en un mercado cada vez más dificultoso con cerca de otros diez talleres en los que se elaboran joyas de menor factura, para complacencia de una clientela que ha impuesto modelos ajenos a la tradición, incrustaciones en piedras semipreciosas, dijes con motivos pertenecientes a tradiciones extranjeras, copias de catálogos, o también ornamentaciones que combinan lo ostentoso con figuras precolombinas en una amalgama que revela un abandono de las pautas de excelencia y esfuerzo prevalentes en el trabajo de los talleres de los maestros; los jóvenes que ahora se dedican a la joyería, si bien mantienen parte de los rasgos de la técnica como es el alto kilataje o el coloreo final, no han pasado por todas las fases de aprendizaje del oficio sino que han optado por él como supervivencia económica amparados, eso sí, en el prestigio de la joya barbacoana.

Ese prestigio que recorre el país y más allá, es particularmente notorio en toda la región del Pacífico hasta el Chocó. Si bien es cierto que al hablar de la orfebrería barbacoana se da cuenta de un complejo orfebre que también tiene expresiones importantes en Antioquia, El Bagre, Santa Fe o en Mompós, el lucimiento de las alhajas y su atesoramiento operan tanto como factor de status para la mujer portadora, al tiempo que como pauta de acumulación o reserva frente a situaciones difíciles

que impliquen un gasto o una inversión inesperadas. Las joyas barba-coanas que circulan por esta área del país, no siempre se encuentran en los cofres familiares o en el cuerpo de las mujeres que tan naturalmente las portan todos los días: también las prenderías constituyen estaciones en las que puede corroborarse su conversión de elemento estético, prestigioso y de diferenciación sexual, en un bien intercambiable por su peso en oro en dinero; como fondo de reserva, su calidad y pureza son garantía en la emergencia.

Pero llegar a Barbacoas es equivalente a recorrer hacia un pasado remoto, sostenido a base de aislamiento y de explotación unilateral. Es situarse en uno de esos miles de rincones del país a donde no ha llegado ninguna versión del "progreso".

La ruta terrestre, tortuosa, difícil, fatigante, desafía cualquier intento de repetición. El esplendor de otras épocas es más ahora un recuerdo en las tradiciones orales de los habitantes, que una realidad etnográfica: la ciudad del oro es pobre, sus gentes sobreviven de un producto que circula para redistribuir ocasionales ganancias en el comercio local. El trabajo por encargos es intermitente y estacional.

El minero y el orfebre son dos oficios independientes; el orfebre adquiere el oro natural bien sea a los mineros o a intermediarios privados que encarecen su costo; el Banco de la República que está concluyendo la instalación de una verdadera fortaleza para su sede local, compra el oro a los mineros e intermediarios pero jamás lo ha vendido a los orfebres; éstos dependen entonces de los períodos de abundancia que coinciden con las lluvias y de la discontinua oferta que llega hasta su mesa de trabajo. Los joyeros consideran que el trabajo del minero es lo más duro que pueda imaginarse y esta imagen se enlaza con el pasado de esclavitud que definió la actividad.

De los rudimentarios puestos de trabajo de cada taller han salido joyas cuyo proceso técnico es también muy rudimentario. El conjunto de la labor tiene un marcado acento alquímico y oculta secretos que sólo los maestros dicen adquirir luego de un largo estudio no exento de penalidades. Una mesa de trabajo en cuyo cajón se guardan herramientas muy elementales y oro en diversos estados: junto a tenacillas, pinzas, calabacitos, estuches y frascos donde reposan fragmentos de oro y joyas en reparación o en proceso, se encuentra también una balanza cuya posesión es signo de independencia; el oro se pesa como materia prima al ser limpiado de "sucios" y "malezas"; el oro se pesa en barra luego de

la aleación en la forja; el oro se pesa en joya al hacer la transacción con el comprador. La forja es una pequeña estufa muy tosca alimentada por un fuelle o un sistema de veleta accionado manualmente; allí el oro se funde y también allí se realiza el "desborraje" o coloreo. Un soplete accionado a pedal interviene en la soldadura; hileras o "castillos" por cuyos orificios va pasando la tira de metal hasta hacerse hilo; un yunque de metal o tas, un martillo, pinzas para manipular los crisoles en la fundición; una prensa o laminadora y algunas sales y ácidos, constituyen toda la coreografía del taller, espacio de la vivienda dirigido siempre hacia la calle, punto de conversación y de intercambio.

Todo esto se traduce en una situación que preocupa a los orfebres mayores; ya nadie quiere aprender el oficio como antes. En sus épocas los padres entregaban al muchacho al cuidado de un maestro quien se hacía cargo del aprendiz sometiéndolo exigentemente a la cuidadosa realización de oficios muy simples, casi siempre periféricos a la orfebrería, hasta que gradualmente se le asignaba la tarea de elaborar uno por uno, miles de crisoles de barro que ahora tampoco nadie hace; se compran a los indios de la Sierra y con ello va desapareciendo esa primera absorción de un grado en el escalafón del taller. El dominio del barro en los crisoles capacitaba al muchacho para iniciarse en el manejo de las materias que intervienen en la aleación: el cobre y la plata en su orden. Hilos de cobre, manejo del soplete, del yunque, de las hileras, hasta que en otro grado se le introducía en la plata, cuyas obras tenían un valor comercial especialmente demandadas por los indígeneas de la Sierra. Luego de participar en labores parciales de fundición o de elaboración de una joya, conociendo el desborraje y la aleación, transcurridos de tres a cuatro años de espera, el maestro decía al oficial que ya era tiempo de poner su propio taller y desarrollar por sí solo su iniciativa en la filigrana. Entretanto, valores éticos de honestidad y calidad se habían asimilado en el dominio exacto de las aleaciones y en el cuidado de mantenerse entre los 18 y los 22 kilates para lograr la ductilidad requerida para el tejido y los arabescos de la filigrana.

Hacerse joyero, maestro, representaba instalarse en un status de prestigio en la localidad; hacerse intérprete de las demandas de una variada clientela manteniéndose dentro de lo tradicional y desplegando en cada labor ese toque personal que cada mano maestra confiere a la joya acabada. Una tarea exigente vinculada a los secretos del oro, a las diversas purificaciones por el fuego, a ese intento definitivo por hacer que "el color brote desde adentro".

Barbacoas, una localidad cuyo casco urbano no excede de 7 mil habitantes es famosa por el festival anual de la Virgen de Atocha, patrona de la ciudad, preciosa imagen tallada en madera a quien devotamente los barbacoanos, desde hace más de dos siglos han ido engalanando con las más delicadas muestras de la orfebrería local; la significación del acto anual es el de una reafirmación de que el tesoro del pueblo permanece ahí, que nunca más será expropiado como ocurrió durante las guerras libertadoras; ya no existen las matronas que se despojaron de sus joyas para rescatar el oro de "atochita" y el niño. Cada 15 de agosto las mujeres de Barbacoas compiten entre sí y con la virgen por lucir todo el ajuar familiar heredado de sus ancestros por la línea materna e incrementado por los regalos de sus hombres. Cada año el esplendor de Barbacoas revive en la ilusión de la fiesta, mientras se aguardan épocas mejores.

El barbacoano orfebre necesita un mercado estable para sus obras; no la fugacidad de aquel año en que Artesanías de Colombia les incitó a producir pero les negó créditos y pagó con seis meses de retraso los encargos. El joyero local sabe que su obra es lo más auténtico y tradicional en el manejo del oro en el país; pero se niega a que le impongan rebajar el kilataje porque no sabría cómo producir filigrana con aleaciones tan duras; ya sucedió una vez y los barbacoanos dijeron no en beneficio de la preservación de su tradición; la filigrana es de 18 kilates en adelante y rebajar la aleación significaría una estafa. Así lo sienten.

Las entrevistas con los maestros orfebres han permitido armar la siguiente historia, en las voces de Francisco Medina, Isaac Angulo, Tadeo Landázuri y Jesús Efrén Quiñones, todos excelentes artífices de la más exquisita filigrana vista jamás:

#### *HISTORIAS DE LOS TALLERES DE LA ORFEBRERIA BARBACOANA CONTADAS POR LOS ULTIMOS MAESTROS QUE QUEDAN EN LA POBLACION*

"Yo nací en Barbacoas en el 33. Mis padres también son de acá; como ellos eran muy pobres, y no hice sino la primaria me dediqué desde los 15 años a aprender el arte para seguir adelante. Yo aprendí en el taller del famoso maestro Floresmiro Mera, ya fallecido. Recuerdo que los primeros trabajos en su taller era cuidar las herramientas, mantenerlas limpias y hacer los crisoles... Después de hacer crisoles durante un tiempo nos ponían a estirar el cobre a ja-

lar hilo de cobre, hacer chapas de cobre y todo lo que es en cobre. Ese era el primer trabajo, el primer oficio... En este momento estoy moliendo una arena especial que nosotros tenemos acá del río, la estoy preparando como para amoldar; algunos la reemplazan por yeso, pero en este taller trabajamos a la antigua, porque a la gente le gusta mucho nuestro trabajo rústico... Bueno, después del cobre, de trabajar tanto tiempo el cobre, por lo menos un año trabajando el cobre, se pasa a la plata y dominar muy bien plata y cobre; con la plata se hacía de todo. Esa plata viene de otras partes; aquí, del río sale el oro y otros metales como platino, pero no la plata; por eso hay que escoger muy bien el oro para que quede bien limpio de residuos, porque cualquier material que le quede, así sea platino, no funde sino que se adhiere a la obra y cuando liga es muy duro y yo no sé dónde es que lo funden.

Si señor, después de trabajar tanto tiempo la plata y hacer todo lo que más se pueda en eso se pasa al oro. Claro que hoy en día los oficiales desde que entran empiezan de una vez a trabajar todo en oro. Ahora es más rápidamente y yo pienso que eso no equilibra bien; porque nosotros nos iniciamos en el cobre y la plata y entonces uno como que siempre lleva una ventaja más de saber cómo se liga el material de oro, qué proporción se le pone, qué fuerza se le debe poner, pues hay que ponerle fuerza al oro para poderlo manejar, porque si se le funde líquido no sirve porque no tiene de donde sostenerse, entonces se quiebra, queda muy blando; por eso hay que echarle algo de mezcla para que tenga un agarre. Ese es el proceso que se le da al oro.

Cuando el maestro lo pasa a trabajar el oro, su poquito se va aprendiendo; en primer lugar toca es trabajarle a los maestros; fundir, ligar, lijar, pulir, dar color eso es cosa del maestro. Uno tiene que hacerlo gratuitamente y ya después cuando le dicen a uno que trabaje cualquier cosa, entonces uno ya hace lo que le piden o lo que quiera hacer con su capacidad; primero el maestro le va dando a uno partecitas: arreglar un arete, un anillo, una cadena, de cuenta del maestro. Eso es lo que primero enseñan. Pero como le digo hoy ya no.

De las personas de las que aprendí yo ya no hay. Ya se han ido, ya se han muerto. De los que aprendimos ese proceso tan largo apenas he quedado yo; los demás se han ido a Estados Unidos, Cali,

Bogotá, Buenaventura y Tumaco... Uno sabe su arte y lo trabaja hasta que se muera. Yo creo que toda persona que maneje un arte no lo puede olvidar fácilmente y para estar empleado tiene que hacer algo y la misma profesión lo obliga...

Como le digo, trabajo de tiempo antiguo, a martillo, y mi gente que me busca pues la obra que le guste esa obra la hago a hacha y machete. No me he especializado bien porque me he quedado así porque a la gente le gusta es mi trabajo rústico y así lo hago y así estoy bien.

Aquí todo lo que hacemos es por encargos. Vendemos por encargo, No es como en Cali que uno hace una joya y la va a vender a un almacén. Aquí, hace unos 12 años se vendían en Artesanías de Colombia. Venían unos delegados y las alhajas las llevaban hacia Bogotá. Las encargaban ellos y uno de nosotros iba a entregar... Pero el material acá subió mucho y ellos querían entonces oro de 14 kilates, de más baja ley. La ley nuestra es de 18 kilates y como que no les compensaba los costos; entonces no encargaron más. Además hubo malentendidos entre nosotros; ellos querían que todos nos uniéramos y que si ellos pedían una onza de oro, que todos pusiéramos un granito ahí, para ganar todos ese peso, pero cuando ya empezaron a pedir ese oro de baja ley para nosotros era muy trabajoso cambiar el material de 18 a 14, una calidad inferior. Eso lo pasaron a Mompós y allá como que sí les hicieron el trabajo; nosotros rechazamos eso porque, en primer lugar, no sabemos la clave de la aleación de material para ese tipo de 14 kilates sino nuestra aleación que es casi nada, para ponerlo más suave para trabajar y en 14 es muy difícil porque se vuelve más duro. Nosotros sólo hacemos de 18 kilates, en oro suave y más oro...

No tengo herederos en el oficio, porque el único varón está estudiando medicina; yo lo ponía aquí a ayudarme pero entonces él me dijo, francamente, papá, esto no me gusta. Póngame a hacer, pero para dañarle las piezas, ¿para qué? Yo tampoco lo obligué, pues creo que el padre también debe ocupar la cabeza en darle gusto al hijo en lo que desea estudiar. Claro que esto es como una carrera; hasta no hacer bien una cosa no se pasaba a otra. Como es un escalafón. Para llegar a maestro había que pasar mucho tiempo. Y todo empezaba con los crisoles...

Esto que voy a hacer es el desborraje: primero se recoce la pieza, luego se le mete un ácido muriático para en seguida ponerla hervir

y lavarla con cabuya. Se la soba con un cepillo que se llama grata y queda lista para salir al mercado. El desborraje se prepara con una porción de sal, otra de alumbre y otra de nitro, que lleva una cantidad igual a la sal y al alumbre. El nitro tiene que pesar igual a ellas. El desborraje es el final de la pieza y cuando es muy delgada no se deja mucho tiempo en la corrida porque se retuesta... El desborraje le quita todo lo malo a la obra. Si una pieza tiene una mezcla mala, se daña. Esto es fuertísimo. Si uno el oro lo deja con el desborraje, ahí donde está, y no lo soba con cabuya, de aquí a unos tres días coge la pieza y se le rompe toda...

Aquí cada uno se ha especializado en una cosa. Unos son más buenos para el trabajo de filigrana, otros para el trabajo de chapa. Eso de acuerdo a como uno se esmere. Si uno quiere hacer bien bonita una joya, la hace ¡Eso es cosa de uno. Entre más despacio se trabaje, más tranquilidad, más serenidad, quiero decir... Hay cosas fáciles, pero una filigrana, un repujado hay que trabajarlo con mucha calma para que la pieza no vaya a quedar torcida o defectuosa...

Hay muchas cosas nuevas, que reclaman mucho. Lo que llaman dijes. Es que la gente es muy emotiva. Ven una cosa en el pecho de una persona e inmediatamente les gusta y dicen, hágame uno así como el de fulano de tal. Y ahí va uno y lo mira y lo hace ¡Pero a mí lo que me gusta es el trabajo en la filigrana. También engasto joyas. Engastar piedras es lo que se está usando últimamente aquí.

Yo aprendí mirando. Viendo al maestro al hacer las piezas. Lo principal es saber manejar el soplete, porque a uno al principio se le dañan las piezas, se rompen, se queman, se le rescaldan, como dicen. Cuando maneja uno bien la soldada, suavemente, la pieza queda firme, bonita, pero hay que saber presionar el fuelle. Yo aprendí ligero, después de casado, porque antes trabajaba para el servicio de erradicación de malaria...

A mí no me tocó hacer crisoles. Ahora no se hace así; los mayores sí ponían a hacer crisoles y cucharas, como para que aprendieran porque casi no las usaban... Lo primero que hace uno es argollas. Luego a estirar y a soldar cadenas; es lo primero: soldar cadena o estirar filigrana. Después uno está viendo al maestro como va haciendo y coge uno el cobre, o el que tiene plata lo va haciendo de una vez en oro. Pero en cobre uno va haciendo lo que ve al maestro... Hace la soldadura. Lo mismo que se hace en cobre se hace en



oro y cuando uno sabe ya hacer una cosa así, ya la hace en oro. De aquí también llevaron para artesanías joyas en cobre.

Nosotros no aprendimos a hacer otras ligas... El oro acá, mejor dicho, a la gente no le gusta el oro de 14, dice que es bajo, que tiene mucha mezcla. Les gusta su oro alto, de 22... Y a la gente de la Sierra, Ipiales, Pasto, que son los que compran, tampoco les gusta; que eso es plata, que es cobre, que queda muy bajo el color. Les gusta es el oro, pues.

La aleación que uno le hace al oro es un poquito de plata, un 10o/o digamos, y un poquito de cobre; nosotros para una onza de oro le echamos 9 gramos de plata y unos 12 de cobre, para que sea más dúctil, porque el oro así purito se rompe. No aguanta; hay que saberlo ligar porque el trabajo en filigrana es muy delicado.

Nosotros aquí no nos amañamos con un oro distinto del nuestro. El oro nuestro, por muy malo que sea es oro. Porque todos trabajamos oro. Aquí ha venido gente de otras partes a trabajar con otros sistemas, pero eso es una estafa! Entonces nosotros no permitimos. Con su estafa para otra parte. Aquí no, porque nos engañan, engañan a la gente y nos caemos nosotros. Entonces seríamos cómplices del robo! Eso nos perjudica porque al trabajar nosotros un oro de 18 kilates y más seríamos cómplices con el engaño y eso no podemos permitirlo. Tenemos que trabajar lo real: 18 kilates o nada !! Por eso es que aquí todo el mundo nos compra las alhajas; así, rústicas, pero nos compran. No tenemos herramientas: puros dedos y manos, martillitos, tenacillitas! Por aquí no tenemos maquinaria como hay allá. Pero así nos las aprecian y así las vendemos...

Yo me inicié en la joyería por la situación económica... En nuestro medio local es el arte con el cual más rápidamente una persona puede resolver su situación económica, ya que las otras artes, comparados con la joyería, es muy poco lo que producen... Algunos de mis antepasados fueron joyeros y de los seis hombres hermanos que somos, cinco somos joyeros. En Barbacoas únicamente me he quedado yo, los otros trabajan en Bogotá y el mayor de nosotros está en Nueva York trabajando como diseñador de joyas. Es que la joyería barbacoana está reconocida internacionalmente y donde quiera que usted encuentre un joyero barbacoano siempre encontrará un tipo de joya diferente en su elaboración a la que hacen joyeros de otras latitudes.

La diferencia radica en la especialización del joyero barbaacoano en la filigrana. En Colombia sólo hay dos centros artesanales con trabajos en filigrana: Barbaacoas y Mompós, pero considero con pleno conocimiento que en lo que se refiere a orfebrería en filigrana nada es superior a Barbaacoas ! La diferencia de nuevo está en el kilataje del oro. La tradición es darle un kilataje elevado pues de esa forma se puede elaborar una filigrana más fina. En segundo lugar, el acabado de la joya tiene una perfección superior a la que le dan en Mompós... Por otra parte, yo no he visto, a excepción de los joyeros barbaacoanos, hacer cordón a otros, salvo que un joyero barbaacoano le haya enseñado...

Antiguamente el proceso de aprendizaje demandaba unos 3-4 años para que los maestros le permitieran al joyero aprendiz laborar el oro... En primer lugar, el maestro lo mandaba a sacar un poco de barro para hacer los crisoles. Ese barro para la fundición se consigue en las afueras; es un barro especial. Se combina con carbón molido que el ayudante tenía que moler, carbón de leña... Uno acostumbraba a ir a los talleres a los 9-10 años; yo a los 11 años trabajaba en el taller del maestro Floresmiro Mera, uno de los grandes joyeros que ha dado Barbaacoas, pero el maestro no me dejaba pasar de la plata; prácticamente vine a trabajar con oro cuando me independicé. Después de que el aprendiz recogía el barro, molía el carbón y elaboraba los crisoles en un promedio de 1500-2000 más o menos en un mes y medio, con el agravante de que al término de la labor que su maestro le había impuesto, uno se los presentaba a él y luego él los iba revisando uno por uno y había veces que de los 2000 no quedaban 50 buenos ! Nos tocaba volver a moler el barro y empezar de nuevo !

La finalidad era enseñarnos desde su comienzo que la joyería es un arte que requiere de paciencia para llegar a alcanzar la perfección del trabajo, hasta la forma perfecta ! Después de ese objetivo, ya nos pasaban a trabajar el cobre, cobre rojo, el menos valioso para un joyero. En ese proceso pasaba uno dos, tres, cuatro meses haciendo engarces de cadenas, anillos, pulseras... No para vender. Solamente para que aprendiera a trabajar. Cuando ellos veían que uno podía hacer ya cualquier clase de trabajo, lo pasaban a trabajar la plata !

Antiguamente el cobre se conseguía en unos clavos de cobre que venían para la venta, en cantidades... Eso que se trabajaba no se

refundía, se desechaba... La plata se conseguía antes en las muchas monedas de ley 900, las de cincuenta centavos. Uno las cambiaba en cualquier almacén. Hoy es distinto, porque son muy difíciles de conseguir y a veces hay que dar hasta \$500 por una de esas monedas de plata de cincuenta centavos de ley 900. Esas monedas se fundían y uno las trabajaba en una forma metódica, porque la plata es más maleable que el cobre y se puede laborar mejor. En primer lugar lo enseñaban a soldar cadenas, hacer eslabones, que aquí llamamos sencillas o lazas. Después aretes, anillos, pulseras, esclavas. Ahí ya el aprendiz de joyero ya empezaba a ganar plata, porque esas joyas sí eran comerciales; las compraba el campesinado los martes, día del mercado. Podría decirse que al estar elaborando plata ya era un joyero perfecto. Lo único que aún no enseñaba el maestro era la elaboración de los cordones. El cordón es la filigrana más fina, tejida, y hágase a la idea de una señora a la que ve tejer con agujeta e hilo, pero aquí el hilo eran hebras de oro !! Los maestros a veces abusaban hasta convertirlo a uno en su sirviente para otros oficios de la casa, o traerle el ganado... Era un aprendizaje que costaba caro !

Hoy en día ya no es así. Ya desaparecieron esas etapas del crisol de barro, con la famosa molida del carbón y desaparecieron también las enseñanzas del metal de cobre, de plata, de modo que el aprendiz llega directamente a trabajar el oro... Claro que todo muchacho que sale de un taller a poner su taller propio, pues se considera que va capacitado como para trabajar una joya con responsabilidad y hacerla bien ! Todos en Barbacoas trabajan bien. Porque el joyero que aún no se estime en capacidad para trabajar por su cuenta, sigue dependiendo de uno de los talleres tradicionales que existen acá, y porque sabe que difícilmente conseguiría trabajo...

Colombia está perdiendo un gran potencial por no apoyar el artesano. Porque le garantizo que un trabajo de Barbacoas puede exportarse a cualquier lugar del país con la certeza de que ese trabajo gustará. Hoy como unos veinte talleres. Hace unos 15 años llegábamos hasta treinta.

Nos han descuidado. Aquí en Barbacoas se siente, siempre, que si la joyería cae, cae el comercio, porque la joyería es lo que sostiene a este pueblo. Es la base; la plata circula: se come, se bebe, se viste y eso es lo que necesitamos: un mercado fijo que sostenga nuestro oficio y de paso a la gente de Barbacoas...

Joyería es la profesión más noble que hay. Uno hace obras hermosas de las que se enguayaba, no quiere uno salir de ellas. Se le va a uno un pedazo de la vida... Es que el oro es un material bendito. Uno hace lo que le venga en gana con él, se deja llevar por donde lo lleve. Es bendito !”.