

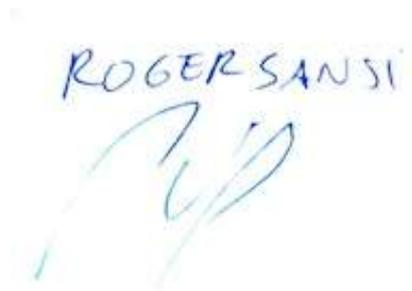
Trabajo Final de Máster

“Acompañar al barro”.

Creación y trabajo en la producción cerámica de Miravet y Barcelona.

Estudiante: Laura Holguín

Tutor: Roger Sansi

Handwritten signature of Roger Sansi in blue ink. The signature consists of the name 'ROGER SANSI' in all caps, followed by a stylized, cursive signature.

Segunda convocatoria,

Septiembre de 2020

Máster de Antropología y Etnografía

Facultad de Geografía e Historia

Universidad de Barcelona

Resumen:

El objetivo de este trabajo es investigar el trabajo y creación con los materiales, principalmente con el barro, en la producción cerámica de Catalunya. Para dicho fin, se ha realizado un trabajo de campo en dos lugares muy diferentes: los talleres de canterers de Miravet, que mantiene una tradición de alfarería local como forma de vida, y los talleres de cerámica como actividad lúdica que se ofrecen en la ciudad de Barcelona. La etnógrafa ofrece en este ensayo descripciones y reflexiones que hace junto con los alfareros acompañando su proceso de trabajo. A pesar de las muchas diferencias entre ambos contextos que este trabajo va a analizar, en relación con los materiales, hemos encontrado tres puntos en común: primero, la noción de que el barro tiene un tiempo de desenvolvimiento que no se puede violar; segundo, que el trabajo con él toma la forma de un “acompañamiento” y, tercero, que aquellos que lo trabajan acceden a un conocimiento que es comprendido con la sensibilidad de, principalmente, las manos.

“Lo de hacer presión es muy relativo, nosotros decimos que hay que hacer presión sobre el barro, ¿no? Pero es una presión relativa, es casi acompañar el barro”

Josep Papaseit, 28 de agosto de 2020

Mientras me enseñaba el trabajo en el torno

Tabla de Contenido

| | |
|--|------------|
| IR, CONOCER Y APRENDER DE ALFARERÍA | 4 |
| PRESENTE Y FUTURO DE LA ALFARERÍA..... | 5 |
| NOTAS SOBRE EL TRABAJO DE CAMPO ENTRE OTOÑO DEL 2019 Y VERANO DEL 2020..... | 10 |
| <i>Encontrar las cantererías</i> | 11 |
| <i>Aprender de alfarería entre el virus</i> | 15 |
| <i>Sobre el contagio</i> | 16 |
| LA DISTINCIÓN ENTRE EL TRABAJO INTELECTUAL Y ARTESANAL (O ENTRE EL QUE CONTEMPLA Y EL QUE FABRICA)..... | 19 |
| LA CONEXIÓN CONSIGO MISMO | 21 |
| EL FABRICANTE DE OBJETOS..... | 29 |
| LOS CERAMISTAS Y LA IMPRONTA DEL ARTISTA | 32 |
| ALFARERÍA LOCAL DE MIRAVET | 40 |
| GEOGRAFÍAS DEL BARRO: DEL RÍO A LAS SIERRAS O DEL LLAC AL REFRACTARI..... | 43 |
| APUNTES HISTÓRICOS Y ETNOGRÁFICOS DE MIRAVET | 43 |
| EL RAVAL DELS CANTERERS Y LAS CANTERERIAS..... | 58 |
| <i>Tirar basada</i> | 63 |
| <i>Enmarrellar y subir o hacer crecer el barro</i> | 71 |
| Marrell, culs y pilots..... | 71 |
| Las raíces de la arcilla..... | 74 |
| <i>Los cossiols y las cañas</i> | 76 |
| <i>Las tierras de Miravet</i> | 80 |
| SOBRE LOS PROTOTIPOS QUE SE TRANSFORMAN..... | 88 |
| LO QUE HACE EL BARRO | 90 |
| EL BARRO MANDA..... | 92 |
| EL BARRO DOMINA | 94 |
| EL BARRO COME LA PIEL Y LAS UÑAS..... | 95 |
| EL BARRO HABLA..... | 96 |
| DISCUSIÓN FINAL: TRANSFORMACIÓN Y CREACIÓN CON EL BARRO | 98 |
| BIBLIOGRAFÍA | 105 |

Tabla de Ilustraciones

| | |
|---|----|
| ILUSTRACIÓN 1. SINTIENDO LA VASIJA ANTES DE VOLTEARLA EN EL TALLADOR. FUENTE: AUTORA | 9 |
| ILUSTRACIÓN 2. HERRAMIENTAS DE TRABAJO EN UNA ESCUELA Y TALLER DE BARCELONA. FUENTE: AUTORA | 31 |
| ILUSTRACIÓN 3. VISTES DEL POBLE. FUENTE: ARCHIVO ORIGINAL DE VICENT | 57 |
| ILUSTRACIÓN 4. SANT DOMINGO EN EL RAVAL. FUENTE: AUTORA | 62 |
| ILUSTRACIÓN 5. CAÍDA DEL BARRO A LA Balsa. FUENTE: AUTORA..... | 70 |
| ILUSTRACIÓN 6. COSSIOL Y RAÍCES. FUENTE: AUTORA..... | 79 |
| ILUSTRACIÓN 7. CANTERA DE PANDÒS. FUENTE: AUTORA | 87 |
| ILUSTRACIÓN 8. BARRO Y MANO. FUENTE: AUTORA..... | 91 |

IR, CONOCER Y APRENDER DE ALFARERÍA

Presente y futuro de la alfarería

En agosto del 2020 visité por primera vez Mas de Barberáns, un municipio al pie de monte de las Sierras de los Puertos de Tortosa-Beceite. Acudía a una charla “L’ofici de canterer, a la Galera i Miravet” que ofreció la antropóloga Ingrid Bertomeu. Al lugar me condujo Toni Borrel, un habitante de Miravet siempre dispuesto a aprender nuevas cosas y con una gran memoria. Después de atravesar campos de algarrobos, olivos y almendros, llegamos a un mirador de estos valles a la entrada del pueblo. Un poco más arriba encontramos el museo de Pauma en donde nos presentamos con Ingrid, y, en la sala, unas cuantas sillas dispuestas a una distancia considerable por los protocolos de sanidad que buscan contrarrestar la expansión del Coronavirus. En la charla escuchamos sobre Josep Jornet, un alfarero joven de Miravet que hace vasijas de grandes dimensiones, y sobre el único alfarero de la Galera, Joan Cortiella. La charla duró una hora y media aproximadamente, después de la cual, la antropóloga abrió un espacio para preguntas. Siendo Toni y yo los únicos foráneos, se presentaron diálogos interesantes entre este habitante de Miravet y los del Mas de Barberáns. Por ejemplo, el caduf que se conocía en Miravet, allí se nombraba Cadup. Pero lo más llamativo fue escuchar a los habitantes y a la conductora de la charla ofrecer sus proyecciones sobre la alfarería del Bajo Ebro. Un precedente lo había presentado ya la conferencista, quien había proyectado un mapa sobre los centros de alfarería ya desaparecidos en la región. Así también, las personas presentaron un panorama de la alfarería en proceso de extinción. Un fenómeno que algunos alfareros también dicen que está sucediendo, según me explicaban en marzo y julio de ese mismo año en Miravet.

Esta preocupación está también entre las motivaciones de este trabajo: constatar si la alfarería está dejando de ser realmente necesaria para la vida de las personas y de ser cierto responder cuáles son las causas de esto, o de lo contrario intentar dilucidar qué transformaciones presencia esta industria en su adaptación a las nuevas demandas del mundo actual. Para ello, no obstante, se requiere un trabajo que ofrezca un panorama de largo aliento, difícil de ofrecer en una tesina de máster. Sin embargo, hemos querido comenzar por estudiar cómo funciona la industria de vasijas cerámicas en Miravet y contrastarla con otras maneras de trabajar el barro en otros lugares, como en la ciudad de Barcelona. Nuestra búsqueda se centra en los modos de trabajar con el barro porque lo encontramos como el material fundamental de este oficio. Es decir,

suponemos que el material en su proceso de transformación a piezas cerámicas lleva consigo unas posibilidades y limitaciones en términos de tiempos y sistemas de trabajo. Es decir, en este trabajo reconocemos que el barro tiene una cualidad de reorganizar los centros de producción de acuerdo con su propio desenvolvimiento y movimiento. Pero no lo consideramos como el único determinante; vamos a considerar el barro como un material que participa, junto con las personas (artesanos y clientes principalmente), con elementos del ambiente, en la producción de vasijas cerámicas. Es por esto por lo que a diferencia de los trabajos que se han realizado sobre la alfarería de Miravet (Bertomeu, 2016, Castellvell 2015, Espuny 2004, Sáez 1985, 1992, Sempere 1982. Van Veggel 1998), aquí ofrecemos al lector la posibilidad de conocer la actividad al interior de los talleres de este municipio, conocidos como cantererías, en el año 2020, centrándonos en la relación de los alfareros con su materia prima, el barro. Es decir, siguiendo la pista al barro, como lo harían las y los artesanos, descubrimos lo que se hace en estos lugares en donde las cosas se reordenan y se reacomodan a su mundo contemporáneo. Por un lado, vemos lo que hacen las personas para mantener vivo su trabajo con el barro y, por otro lado, lo que hace el barro cuando se trabaja con él. Otra diferencia fundamental es la comparación que establecemos con los ceramistas de Barcelona, cuya práctica tiene una orientación más artística, pero que también reconocen la importancia central de los materiales en el proceso de producción. Como veremos, la centralidad del barro tiene puntos en común entre ceramistas y alfareros, pero también hay diferencias importantes. Nuestra etnografía, por lo tanto, es multisituada, entre Barcelona y Miravet.

Visitamos todos los talleres de Miravet, si bien uno de ellos no pudimos llegar a conocer, por razón, dice la dueña, de la pandemia del coronavirus. Así, el lector encontrará un primer panorama de la actividad en las cantererías, desde la preparación del barro en las balsas, hasta la manufactura de las piezas, por medio de un trabajo de síntesis de la antropóloga y de colaboración y ayudas de los artesanos que tuvieron la paciencia de mostrar, enseñar y explicar su trabajo, y partiendo, así mismo, de las descripciones que ya había realizado la antropóloga Ingrid Bertomeu (2016). Si bien consideramos que el trabajo de campo debía centrarse en las cantererías, también en la vida del pueblo de Miravet se aprendieron, en medio de encuentros espontáneos, muchas otras particularidades de la vida en aquel lugar.

Lo anterior es porque suponemos que, para comprender la alfarería, no solo es necesario estudiar el trabajo con los materiales, principalmente el barro, sino también, evidenciar las transformaciones por las que atraviesa el pueblo y las que influencia la industria cerámica. Por

ejemplo, algo que también cuesta encontrar en los trabajos precedentes, es la mención de la nueva afluencia de turismo, así como la creciente cantidad de aprendices del torno que buscan en el barro una “experiencia” o simplemente una actividad lúdica. Este es una de las razones que me llevaron a establecer una comparación con los ceramistas de Barcelona, que realizan talleres no profesionales, con personas interesados en la cerámica de forma lúdica o como una experiencia. Por su lado, el pueblo de Miravet cuenta recientemente con un punto de información en una plaza frente al río Ebro, al lado de los bares a donde llegan turistas en verano a tomar bebidas frías; y el castillo incrustado en la cima de la montaña, al sur del pueblo, abierto al público atraído por su publicitada antigüedad como interés histórico, son una muestra de las intenciones de la administración en la promoción turística de Miravet. Estas transformaciones han hecho repensar a los alfareros la naturaleza de su trabajo y la posible reorientación de su oficio de producción hacia la oferta de este tipo de servicios, que “completan la experiencia” del turista por Miravet. Servicios como talleres a niños, adultos y jóvenes que vienen, normalmente en familia, a visitar el bajo Ebro. Si bien algunos alfareros han sabido acomodar sus talleres y aprendido la virtud de enseñar el trabajo al torno a toda suerte de público, esto todavía no representa la principal fuente de ingresos. Es decir, se presenta como un trabajo complementario a la producción todavía intensiva de piezas cerámicas. Sin embargo, algunos hablan de esperar a que pase la pandemia para impulsar cursos, ofrecer “experiencias” con el barro para complementar su trabajo de hacer vasijas.

Por otro lado, también exploramos lo que permanece, y lo que no parece irse por un buen tiempo: la alfarería local con sus técnicas y tiempos de producción. Aunque el mundo moderno nos parece hostil al trabajo artesanal, los objetos y tiempos de la alfarería no parecen ser un problema a las nuevas demandas de objetos que no o poco contaminen el planeta, que no sean tóxicos para la salud y que no corporicen la explotación laboral. Así, encontramos las posibilidades que tiene la producción cerámica de encantar a nuevo público desencantando de la industrialización y el sistema fabril de producción. Aun si los objetos de plástico, aluminio, hierro o acero desplazaron la cerámica con objetos versátiles y económicos, la alfarería local todavía supone un trabajo que resuena en un nuevo ecologismo: no explota irracionalmente los recursos, no utiliza sustancias tóxicas (algo que ha cambiado con la generación anterior de alfareros, quienes utilizaban el plomo para los barnices, conocido en Miravet como *galena*), no exporta o importa materias y objetos a largas distancias. Es así, que se comienzan a crear nuevas piezas que han ocupado el ingenio y tiempo de los alfareros últimamente: filtradoras de agua, ánforas para fermentar el vino “orgánico” y nuevamente utensilios de cocina. Este paso todavía no es claro

para las personas de afuera del Raval dels canterers, el barrio de alfareros en Miravet, quienes conciben todavía este trabajo como un oficio tradicional de artesanías obsoletas. Como un día me dijeron, estas preocupaciones ecologistas son “muy tímidas en Miravet”. Pero algunos alfareros todavía están a la expectativa y buscan nuevas colaboraciones con otros artesanos y artistas para la producción de objetos que tengan salida comercial.

Por esta razón, es importante observar cómo el trabajo con el barro se ha transformado en las grandes ciudades, como Barcelona. Allí, este oficio artesanal y artístico ya no se centra en la producción de objetos y se complementa con la creación de escuelas de cerámica que ofrecen cursos cortos a aprendices. Algunas personas buscan en ellas un lugar de esparcimiento al que acuden en horarios fuera de su trabajo. El ocio, la recreación o la posibilidad de aprender a manejar un nuevo elemento con las manos, es un nuevo servicio que encuentran los habitantes de las ciudades que buscan un lugar de creación y esparcimiento. “Todos los ceramistas que conozco complementan su trabajo con algo, como la creación de escuelas”, decía a un público de turistas un alfarero de Miravet en julio de 2020. Estas escuelas de cerámica son numerosas por Barcelona y allí acuden gran cantidad de aprendices normalmente en las tardes, después del trabajo. A algunas llegamos a conocer en primavera y otoño del año 2019, en medio de visitas, entrevistas y observaciones. Estas escuelas, no obstante, contrastan con las escuelas de arte a las que asistieron los ceramistas para su formación. También, contrasta con el aprendizaje en los talleres familiares de Miravet, en donde los aprendices eran normalmente parientes de los artesanos y ocurría una inmersión de casi tiempo completo en el trabajo.

Siguiendo estas motivaciones, proponemos al lector un orden de lectura que desplegamos en el índice. Así, en lo que sigue, se ofrece una descripción del trabajo de campo en dos lugares distintos entre otoño del 2019 y verano del 2020: por un lado, los talleres y escuelas de cerámica en Barcelona y por otro, el pueblo de Miravet, en el valle del Ebro. En este capítulo se ofrecen unas someras reflexiones metodológicas y se develan las intenciones bajo las cuales la antropóloga se aventuró a conocer estos lugares de trabajo. Al final se hace una reflexión sobre el virus como un elemento que incidió en la reorganización de la investigación, y que reconfiguró mi estadía en Miravet, obligándome a pensar sobre el *contagio* en campo. En el segundo capítulo, introducimos al lector a las diferencias entre los dos lugares mencionados de trabajo, que nos llevan a pensar en las ideas sobre los oficios artesanales y trabajos artísticos en las que subyacen distintas dicotomías: mente/cuerpo, creatividad/habilidad, trabajo intelectual/manual. En el tercer capítulo exploramos Miravet y su alfarería local, siguiendo la pista al barro y presenciando la

actividad al interior de las cantererías. En el cuarto capítulo le regalamos, en un acercamiento microscópico, nuestra atención al barro y sus transformaciones en los términos de los alfareros y una ceramista de Barcelona. Lo descubrimos no como un objeto en reposo, sino como un material que se transforma y que en su desenvolvimiento hace cosas extrañas. Por último, hacemos una discusión final en la que intentamos dilucidar los ires y venires de respuestas entre artesanos y el barro a la luz de las teorías antropológicas de los materiales y creación.



Notas sobre el trabajo de campo entre otoño del 2019 y verano del 2020

El trabajo de campo consistió en varias estadías, unas más cortas que otras, en Miravet y en una serie de visitas, no consistentes, a talleres y galería de cerámica en Barcelona ciudad. Ambas fueron solapándose, aunque inicié mi presentación, entrevistas y colaboración, primero con la ayuda de la Asociación Catalana de Ceramistas, en mayo del 2019. Gracias a ellos inicié unas visitas a un taller y escuela de cerámica, no muy lejos de la Asociación ni de la Universidad. La fundadora de la escuela amablemente me concedió un par de entrevistas y visitas que pude hacer durante las clases, cuando los aprendices de cerámica ocupaban aquel lugar. También, participé en el aniversario de inauguración de un taller, cuya fundadora me había concedido entrevistas y me invitó a que conociera otros ceramistas que estarían en dicha ocasión. Ese día también encontré varios de sus aprendices con quienes pude hablar de una manera más cercana sobre sus expectativas y objetivos en los cursos de cerámica. De la Asociación, Eloïsa, quien lleva a cargo la galería y su gestión, me mostró fotos, revistas y contactos, así como el presidente de ese momento me concedió una entrevista. Para ellas, escribí un reportaje que fue publicado en un número de su revista, Revista TERRAT, dedicado a las escuelas de cerámica en Barcelona. Esto sucedió a lo largo del 2019. En 2020, la Asociación estuvo cerrada durante los meses en los que se declaró estado de emergencia sanitaria, por la pandemia del COVID19.

En Miravet inicié mi primera visita, de un día, en octubre del 2019, en la que me presenté e hice un primer contacto con algunos alfareros. Para diciembre de ese mismo año, hice una estadía corta de una semana, visitando talleres y conociendo a las personas de Miravet, en uno que otro bar donde coincidíamos. En esta primera visita a penas me familiaricé con el lenguaje y procesos en la producción de vasijas cerámicas, así como un poco de su historia en testimonios de los alfareros entre otras habitantes que me encontré en el camino. Amigos de amigos de alfareros. Un pueblo, todos se conocen. En marzo del año 2020, estuve dos semanas visitando los talleres sentándome, un par de veces, al torno, pero por razones de sanidad a causa de la pandemia, tuve que postergar mi trabajo de campo y regresar a Barcelona. En julio y agosto, realicé un trabajo de campo continuo de 2 meses. Parte de lo que allí se cultivó, se encuentra en esta tesina. En verano todos los talleres, excepto uno, me abrieron las puertas y dieron su tiempo y confianza a enseñarme su trabajo.

Encontrar las cantererías

Llegar a Miravet no es fácil para un foránea que no cuenta con coche para viajar por las depresiones prelitorales. La estación de tren más cercana queda a nueve kilómetros de Miravet, en el municipio Mora la Nova, en donde llegan buses que salen para Mora d'Ebre, poblado al otro lado del río. Una vez allí, se puede tomar el bus del instituto, que lleva los estudiantes de vuelta a Miravet a las dos y tres de la tarde. En periodo de vacaciones, no hay otra posibilidad que pagar el taxi que conduce Gracia o Joan, pareja de Miravet, y que cuesta alrededor de 15 euros. Lo más conveniente es tener coche o, en su defecto, amigos y/o conocidos en Miravet. Lo mismo vale para irse de Miravet. Los alfareros cuentan todos con coches o camionetas algunos de las cuales las utilizan para distribuir, a veces, su mercancía. Llegar a las cantererías no es muy difícil una vez se llega al municipio, pues existen, aunque no demasiado visibles y algo confusas, señalizaciones sobre la ubicación de los siete, y próximamente seis talleres todavía activos en el municipio. Los turistas más aventurados llegan a los de más difícil acceso o cuyo camino es más enrevesado.

Llegando a Miravet se ve la gran canterería de Jordi Avante. A él lo ví en una pantalla de una exposición temporal del museo etnológico de Montjuïc. Una exposición interactiva con pantallas para ver a los alfareros hablando sobre su trabajo. Allí estaba este ceramista de las Terres de l'Ebre, diciendo que “no importa que sea domingo o que sea lunes, si el barro te dice que lo tienes que trabajar, debes dejar todo por él”. Recordaba haber escuchado algo similar entre varios alfareros de Ráquira, en Colombia, quienes dicen que el barro da ritmo a sus rutinas y actividades en la cuesta del cerro Furca, donde viven. Llegar a los talleres en Catalunya suponía así encontrar cosas que ya me habían mencionado otras alfareras, las que conocí en Colombia, y muchas otras cosas que no sabía ni había visto. Por ejemplo, que allí, la alfarería es un trabajo masculino. Las mujeres no han tenido un papel conductor en el oficio, si bien ayudaban en tareas tales como hacer decoraciones, ayudar a preparar el barro, entre otras. Una de las razones que explican los alfareros de este papel marginal en las cantererías es que la producción de vasijas de grandes dimensiones, como lo eran hasta hace unas generaciones atrás, requiere un esfuerzo físico. Recientemente la sobrina de un alfarero jubilado, siguió con la producción en un taller, siendo la única mujer que conduce una canterería en el municipio. Ella, a diferencia de la mayoría de alfareros, estudio Bellas artes y crea piezas con un estilo personal, si bien sigue reproduciendo las piezas tradicionales de Miravet.

Por esta razón, en el Raval y alrededores encontramos a Josep Jornet, los Hermanos Joan y Javier Ventura, a Josep Papaseit, a Josep Fabregat, a el padre e hijo Ferrán, a Montse Pedrola y a Emili Treig, alfarera y alfareros de diferentes edades que han heredado las canterías de sus padres, tíos o suegros. Los talleres están abiertos normalmente en horarios de trabajo a no ser que los artesanos hayan postergado este trabajo para trabajar en el campo. Todos tienen tierras en donde siembran frutas de hueso, aceitunas o almendras que normalmente venden a un proveedor, que lleva, las de algunos, a Barcelona. Un alfarero decía querer ofrecer su fruta a puntos más próximos, como un supermercado en Mora d'Ebre. Decía que había hablado con ellos y que, según su criterio, sería más beneficioso para las dos partes, pues se ahorran costos de transporte y la comisión del intermediario. Sin embargo, todavía no había llegado a ocurrir este intercambio comercial.

“Toni, ayer me pararon unos turistas y me preguntaron dónde podían comprar el melocotón”. Toni se ríe, diciéndome que la fruta la vendían toda para afuera. Justamente, pararon su coche frente a la “cooperativa”, antiguo centro de acopio a donde los agricultores de Miravet llegaban con su “género”, los frutos de su trabajo. “¿Te dejamos en la cooperativa?” me dijo un día el padre Josep Fabregat. “¿la qué, perdón?”, “ah, en el supermercado, es que decimos cooperativa porque antiguamente era la cooperativa de los agricultores de Miravet”. Sin embargo, la cooperativa dejó de serlo y se convirtió en una franquicia de supermercados Coaliment, pese a que los habitantes todavía le llaman cooperativa. Y se convirtió en el único lugar a donde se puede comprar frutas y verduras en el pueblo. “Aquí ya no hay tiendas” decía el padre Josep Papaseit, agregando que el pueblo dejó, de un tiempo para acá, de tener tiendas y ahora los habitantes o bien compran de vez en cuando en Coaliment, o bien, se desplazan en sus coches a hacer sus compras en el gran supermercado de Mercadona. Lo anterior contrasta con las intenciones turísticas del municipio, en donde últimamente se han publicitado los terrenos coloreados de varios tonos de lila que ofrecen los árboles de melocotón en primavera, en medio de los valles verdes de la región. Los turistas se ven tomándose una que otra foto con estos prados como fondo, así como panorámicas que evidencian, en lontananza y en lo alto, el castillo de Miravet. Sin embargo, estos turistas, se fueron desconcertados de que, en el pueblo, no se pueda comprar el melocotón que allí se cultiva.

De la cerámica que allí se produce, el turista, no obstante, sí puede llevarse piezas que los alfareros muestran para algunos casos en sus tiendas, para otros en su almacén. Sin embargo, a excepción de un taller, los alfareros no perciben la venta de objetos al turismo como su principal

fuentes de ingresos. Algunos venden principalmente a tiendas de decoración o mayoristas. Tiendas de decoración que están en Barcelona, la Bisbal o Gerona. Para estas tiendas, muchas veces se les pide que no pongan el sello del taller sino el de la tienda misma. Y además, que no vendan las piezas que producen para esa tienda, a otras que puedan competir con ella, principalmente las que puedan estar en el mismo pueblo o región. Algunos alfareros, venden también a clientes que con sus piezas crean otro producto: vinos, objetos de arte (pintores o escultores, por ejemplo), trampas para la pesca, y para quienes tampoco se producen objetos con los sellos del taller, si bien se puede, en algunos casos, hacer explícito en la venta final del producto, en una suerte de información que se ofrece junto con el objeto, quién produce la pieza cerámica. Varios también venden piezas a los ayuntamientos de diferentes municipios, principalmente para las fiestas o eventos que organizan las administraciones públicas, pero este año varias piezas quedaron en los almacenes por la cancelación de toda suerte de eventos que provocaran la expansión del coronavirus. Por último, algunos participan en las ferias de los pueblos haciendo demostraciones de su trabajo, talleres para los niños y vendiendo piezas cerámicas. Para nuestro pesar, esto último fue mencionado, pero no observado por los cambios que los protocolos de sanidad del coronavirus conllevaron. De suerte que estas las transformaciones que trajo el virus no sabemos hasta qué punto puedan influir en la futura industria de la producción cerámica de Miravet. Lo mismo ocurrió para las grandes ciudades en donde el confinamiento cerró, mientras duró, todo tipo de comercio.

Algunos talleres de ceramistas, por otro lado, son escuelas de cerámica normalmente en las tardes para una gran participación de aprendices. Estas escuelas son un complemento, normalmente, al trabajo de creación de la artista, quien fuera de las horas de los cursos, se concentra en su trabajo. Allí explora toda suerte de técnicas y nuevas decoraciones que puedan conferirle un nuevo aire a sus piezas, siempre que sea de su gusto. Su trabajo, puede verse interrumpido por visitantes o compradores que llegan a las vitrinas a observar los resultados de su creación. En las horas de los cursos, por el contrario, se centran en variedad de aprendices que vienen a aprender el trabajo al torno, barnices, entre otros. Esto contrasta con los talleres familiares de Miravet, en donde los aprendices eran normalmente parientes, principalmente hijos o sobrinos del artesano que conducía el taller. El aprendizaje se realiza en inmersión del trabajo en el taller, conociendo el sistema de producción desde la preparación del barro hasta la cocción en hornos morunos, de leña. Y en donde el aprendizaje en el torno nunca termina en tanto que siempre se busca la manera de, a través de su maestría con el barro, economizar los tiempos y recursos. Como veremos, los alfareros encuentran que para poder hacer más rápido y mejor las

cosas, es decir llegar a una pieza con menos recursos, y ofrecer una mejor oferta al cliente, es necesaria la “práctica”. Algo que no es mencionado como una aspiración en los talleres en donde se aprende el torno en función de una creación personal del aprendiz. De esta exploración en este trabajo se evidencia la distinción entre trabajo intelectual y artesanal, y entre el trabajo y el ocio. Esto se colige de las actividades al interior de los talleres y los modos de aprender a conducirlos.

No obstante, en el Valle del Ebro ya existen escuelas de artes. Un artesano de Miravet, para quienes los alfareros es un ceramista más no alfarero, imparte clases en L'escola d'Art i Disseny de Móra la Nova. De él se dice que no sabe modelar al torno y que entonces los aprendices no salen de la escuela aprendiendo *el trabajo* con el torno. Como me dijo en julio un alfarero de Miravet “no salen preparados para la vida real”. Pues el trabajo con el barro requiere mucho esfuerzo y tiempo de trabajo para lograr hacer series largas y uniformes en poco tiempo y pocos recursos. Por esta razón, el torno se constituye como un elemento esencial en los talleres de Miravet, contrastando así con el trabajo de los ceramistas, que, por su parte, en su versatilidad de numerosas técnicas de modelado y decoración, crean piezas con aires renovados. Esas diferencias parecen estar atravesada por una creencia en distinción entre el oficio “práctico” de los artesanos y las capacidades “creativas” y/o “intelectuales del artista.

Aprender de alfarería entre el virus

Mi motivación principal con el trabajo de campo en verano en Miravet era comprender más o menos lo siguiente: el proceso de producción de vasijas cerámicas en los términos de los artesanos mismos y su relación con los materiales que ellos trabajan. No obstante, en tanto se fueron sumando horas de visitas, surgieron nuevos temas y cuestiones que parecían preocuparles más a ellos, por ejemplo: cómo impulsar talleres, sobre la falta de ayuda de administraciones públicas o en lo poco informadas que estaban las personas en ciertos institutos sobre su trabajo. Poco a poco se fueron develando historias personales, cosas que “te decimos porque hay confianza” y archivos fotográficos que no sacaron a la primera ocasión, así como “esto solo los sabemos tú y nosotros, nadie más”. Las intenciones de esto no podré del todo develarlas, pero todo esto sí me ayudó a dejarme contagiar de sus expectativas, o preocupaciones. Incluso de sus proyecciones. El contagio fue lo que me pareció que ellos quisieron causar cuando sacaron, como testimonio, piezas arqueológicas, fotos de sus madres, historias que me traducían de sus padres, como constancia de que aquello que se decía, se había dicho y se iba a escribir, no fueran historias extrañas a ellos, y que entonces fuera más ajustado a su mundo; y que las administraciones tomaran decisiones más acertadas en relación a los “artesanos”, “artesanos profesionales” o los nombrados “artesanos maestros”. Y entonces, ¿qué decir? Y, ¿a efectos de qué?

Esta encrucijada tal vez la captó mejor Murdok, en el cuento “el etnógrafo” de Borges, quien después de haber conocido el secreto de las personas que habitan en la pradera, decide finalmente, no publicarlo. Pero no llegué a tales profundidades, pues no todos los recuerdos fueron traídos o del todo traducidos (aunque podía intuir de qué hablaban con sus padres) para la “noia”. Otros “tesoros” sí fueron mostrados y puestos ahí, para ser escritos y contados, como una huella más de su trabajo y del camino que han debido y continúan recorriendo con “el fang”. Sobre todo, para que quede correctamente consignado en los libros, pues de algunos no se pueden fiar, “son engañosos, no ponen los nombres como se conocen aquí” (comunicación personal, julio 2020). Y, finalmente, otros “secretos” fueron mostrados con la salvedad de que eso no quedara escrito. Esto me impulsó por escucharles atentamente y constatar continuamente lo que me contaban y lo que yo elaboraba de mis observaciones. O a dejarme contagiar, como sugiero a continuación.

Sobre el contagio

Un escritor contagiado se podría decir de José Eustasio Rivera, cuando inició su viaje al suroriente colombiano que lo llevaría a redactar su famosa novela *La Vorágine*. Allí algunos de sus personajes son más que históricos siendo también versiones literarias de personas que se cruzaron a lo largo de su vida (cfr, Páramo, 2012). Elocuente dice Páramo que es la génesis de *La Vorágine* (Ibidem, p. 211), pues por razones de su profesión llevaron su creador a conocer la frontera colombo venezolana, y a cruzar esas líneas difusas que separan la selva de la civilización, la naturaleza de la cultura, lo mítico de la historia, que consciente o no, el escritor encarna en las figuras del Pipa, Narciso Barrera o la madona Zoraida. De manera similar, los personajes de las novelas de Arguedas son también literarios y al mismo tiempo seres que existieron en carne y hueso porque en el mundo que vivió el pequeño Arguedas es posible que ellos carguen con los pesares y deseos, y cuenten con atributos que describe el escritor. Nuevamente leemos a un escritor de las fronteras, criado en un mundo andino y educado entre los *blancos*, una escisión que es difícil de realizar en su novela *Yawar Fiesta*. Aunque Julián Arangüena es más blanco que indio y los *varayok's* son más indios que blancos y el *Yawar* es una palabra quechua y *fiesta* es castellana, y aunque la corrida de toros condensa el encuentro de dos mundos con la unión del cóndor y el toro, nosotros no olvidamos las diferencias, pese a que se acentúan menos en ciertos momentos que en otros. Parecía que la tragedia de Arguedas fue su miopía a la alteridad porque no fue un indio que escribió sobre blancos ni un blanco que se interesó por describir a indios. En los umbrales de su muerte declaraba: “y bien sabemos que los muros aislantes de las naciones no son nunca completamente aislantes. A mí me echaron por encima de ese muro, un tiempo, cuando era niño; me lanzaron a esa morada donde la ternura es más intensa que el odio y donde, por eso mismo, el odio no es perturbador sino fuego que impulsa” (1968). El impulso de Arguedas por escribir, decía él, vino con el “*contagio*” que por siempre tuvo de los cantos y los mitos. Como José Eustasio Rivera, fue un escritor contagiado. El segundo habitado por dos culturas, el primero un nicho en donde la selva y la civilización y la naturaleza y la cultura se encuentran. De los muros aislantes algo similar dice Tim Ingold cuando se refiere a la otredad que describen y cuestionan Gilbert Simondon y Gilles Deleuze, en cuanto que esos “*otros*” en realidad emerge o está emergiendo en las relaciones en la cual todos se encuentren siempre inmersos: “We are setting them, the others, a priori, on the opposite side of a frontier between worlds” (Ingold 2019: 5). Así, esto puede ser pertinente para comprender la obra de estos dos escritores: porque aquel contexto que, a un antropólogo, historiador, etc., le pudiera servir para el análisis, a ellos les habita, y ellos cohabitaron con esos “*otros*” en él.

El 30 de julio de 2020 me dijeron que podríamos estar hablando por años y nunca aprendería a “tenerle tacto al barro” y que para eso había que tocarlo y practicar y practicar. Aunque nunca sería alfarera, comencé a aprender que dejarse contagiar era algo que había aprendido de la antropología y que por ello le debía al trabajo de campo su potencial. Entonces debía escuchar atentamente, y tocar y ver mejor las cosas, por ejemplo, sentir la arcilla como ellos me decían que la sentían e intentar escuchar el timbre de las piezas cocidas cuando me lo mostraron los alfareros. Es decir, en habitar las fronteras, allí donde los límites no separan en gran resolución dos cosas, la antropóloga con acento bogotano y los alfareros de Miravet, sino allá donde estas se confunden, como la “batalla del Ebro con el mar” en su Delta, si bien sustentadas en unos precedentes. Esto me parece que va en consonancia con las prácticas de colaboración y participación del arte contemporáneo, según las relaciones que hace Roger Sansi (2015) entre estos y los métodos de la antropología, según los cuales el trabajo de campo se realiza como una suerte de colaboración con las personas o comunidades. Evidencia así, esta nueva disposición de la antropología no hacía unos métodos de representación, sino a la creación de una situación social de encuentros en donde algo se gesta, o, “con efectos performativos” (Ibídem: 144). Pensaba incluso que el trabajo de campo lo hubiera preferido haciendo más con las manos y menos con los ojos, pero aun en medio de la pandemia y un recién encuentro con artesanos, con su percepción de lo que vienen a hacer una estudiante, y el mío sobre el trabajo de campo en la antropología, se gestaron cosas: me enseñaron muchas cosas y yo les conté otras y les compartí lo que había escrito, para que asintieran o rechazaran o simplemente encontraran las elecciones y el orden que había surgido en el computador, en las tardes después de las visitas o en las mañanas antes de visitarlos, de las palabras que ellos me habían enseñado; ellos resaltaron y me sugirieron una que otra cosa. Recordé también al profesor Vasco, a quien le aprendí que la separación entre el trabajo intelectual y material en las investigaciones toma la forma de un investigador que hace devolución de su trabajo “intelectual” en una especie de vulgarización de sus escrituras. Para el profesor, la escritura no está separada del trabajo de campo, sino que es un resultado del trabajo mismo, de cómo se hace el trabajo investigativo (Vasco, 2012).

En la segunda parte de mi trabajo de campo anoté menos y me iba a consultar lo que los alfareros me enseñaron. Composiciones de barros, palabras técnicas, regulaciones de las artesanías en Cataluña, talleres y demostraciones de alfareros en otras ciudades del mediterráneo. No porque no me interesaran las preguntas preliminares, sino porque para saber cómo se resuelve vivir en

el 2020, allí en el Raval dels canterers, debía saber estas cosas, pues me interesaba entender sus proyecciones y aspiraciones, y hacia dónde va la industria de cerámica. Fue un esfuerzo por querer comprender las transformaciones que ocurren hoy en día, en la manera como nos *acomodamos* entre nosotros, algunos en conjunción con este particular material, en un mundo rural y/o industrializado y en constante aceleración de crecimiento económico, de producir miles de ocupaciones, etc.

La distinción entre el trabajo intelectual y artesanal (o entre el que contempla y el que fabrica)

“En nuestra manera de concebir la cerámica, vemos que los chicos y las chicas no salen hoy en día preparados para la vida real”

Javier Ventura, Julio de 2020

“Entre más modernos nos hemos puesto, menos cooperativos hemos sido”

Joan Ventura, Julio de 2020

Son dos mundos distintos los que abarca el trabajo con el barro. Al menos así lo es en Cataluña en sus expresiones más visibles. Por un lado, encontramos ceramistas que viven mayoritariamente en las ciudades, o que allí tienen sus talleres y escuelas. Aunque no podemos trazar una misma línea biográfica de las ceramistas de Cataluña, sí podemos encontrar algunos rasgos que comparten, al menos, muchas de ellas. Por ejemplo, menos que por un aprendizaje de sus padres, abuelos o allegados, ellas y ellos han llegado a este mundo por un interés en las artes y/o por una elección personal. Así, varias vienen de escuelas de formación artística que les titularon como profesionales en la cerámica y con ello han llegado a crear un taller y/o una escuela en la que se desempeñan como instructoras/profesores. Otro, es que las ceramistas, al tener una trayectoria individual, no se preocupan por seguir una tradición en cuánto a técnicas o prototipos locales sino, por el contrario, de crear un “nuevo concepto” con sus piezas. Existe, de esta manera, en algunos casos, la preocupación por la creación de un estilo, sello o impronta que identifique tanto a él o ella como a sus obras. El mundo de la alfarería en el valle del Ebro, al suroccidente de Cataluña, por otro lado, da continuidad a un oficio de tradición local, que se ha transmitido de padres a hijos en talleres familiares. Por supuesto estas diferencias apenas trazadas no son límites inamovibles entre un mundo y el otro. Si bien los alfareros del valle del Ebro se encuentran lejos de grandes ciudades donde ocurre toda suerte de intercambios, es fácilmente observable que conozcan la cerámica que se hacen en las grandes ciudades como Barcelona, algunos diciendo poder hacer muchas cosas que allí se elaboran. Otra característica que no es señalada como el índice de una cultura ni a manera de identificar una esencia de los alfareros o ceramistas, es que los primeros constituyen una industria de talleres de tipo familiar y se preocupan por suplir con toda suerte de vasijas en función de la demanda de sus clientes.

Sin embargo, esto no les limita a la elaboración de series largas de piezas utilitarias u ornamentales, sino por el contrario, como en Miravet, municipio del valle del Ebro, varios de ellos encuentran oportunidad de desarrollar piezas a su gusto en un proceso de creación personal.

Estos dos grupos de producción se instituyen no sólo como diferentes sino incluso, en algunos lugares, como excluyentes. Para observar este particular me centro en la producción cerámica de Miravet y la que congrega la Asociación Catalana de Ceramistas. Las disonancias entre las respectivas expectativas en torno al destino de sus piezas, así como el producto de su creación, genera, sino una especie de incomprensión de cada parte, al menos sí un bajo interés en compartir espacios y/o trabajar, con igual reconocimiento, en conjunto. En los pocos intentos que dieron lugar a esta cooperación, según me expresaron en dos momentos durante el 2019, las cosas no satisficieron por completo ni al uno ni al otro, quedando esta somera relación en el descuido. Aparentemente, estos dos mundos poco se tocan y mientras unos están congregados en una asociación, exposiciones y congresos que les reúne, los otros comparten un espacio geográfico que los acerca en técnicas, materias primas, formas y funciones de vasijas, así como el destino de sus piezas. Develar los elementos y mecanismos que mantienen distantes estas dos maneras de relacionarse con el barro interesan menos en términos de distinción, es decir de los gustos y estéticas que una clase privilegiada ostenta y utiliza como mecanismo de diferenciación (cfr, Bourdieu 1988), sino en el momento de creación con un mismo material, el barro. También de manera más amplia, los estudiamos en el ámbito de las relaciones sociales, en particular en el lugar que objetos y personas ocupan en la cadena de intenciones o agencias que conducen a la producción de espacios distintos de interacción y creación. Acercarnos a estos dos mundos nos ha hecho prestar atención a la dicotomía mente/cuerpo que precede a las ideas del trabajo creativo e “intelectual” contrapuesto al trabajo manual, aquel que desarrolla habilidades técnicas que en apariencia solo preocupa a los artesanos (cfr, Herzfeld 2004; Marchand 2016) tales como alfareros (Gowlland 2016).

La conexión consigo mismo

Reconociendo la influencia de Durkheim y siguiendo la línea de l'Anée sociologique, dice Mary Douglas en su publicación "Símbolos naturales: exploraciones en cosmología" (1978), que la organización de las sociedades ofrece un esquema de símbolos con los cuales se realiza un sistema clasificador de objetos. Los códigos lingüísticos por tanto pueden reflejar la manera bajo la cual los grupos de personas ordenan la vida social. Siguiendo las elaboraciones teóricas de Basil Bernstein, la autora parece relacionar el código lingüístico restringido con una disposición ritualista en las sociedades, las cuales por estar altamente estructuradas, generan presión posicional sobre los individuos que, en consecuencia, se preocupan por manejar los símbolos correctamente y por recurrir a conductas y palabras adecuadas (1978: 24). En un sistema de símbolos en el que sea relevante la separación entre materia y espíritu puede traer consigo una disposición antiritualista de los individuos. El rechazo a la acción simbólica procede de una separación entre palabra interior y la obra sacramental, la distinción entre exterior e interior y al binarismo de espíritu y cuerpo. El lenguaje elaborado, en oposición al lenguaje restringido que posibilita la ritualización de la vida social, es la base para el desarrollo del sujeto individualizado, volcado sobre sí en una reflexión interior. En Inglaterra, este proceso de individualización estaría atravesado por la Reforma (Ibídem), aunque desde la Grecia Antigua la división entre el interior como el lugar predilecto de la contemplación del individuo, y el exterior, sujeto a las necesidades mundanas del cuerpo, lograra ya un esquema de valores en el que el cultivo del interior tuviera una atención privilegiada (Arendt, 1958). Esta división del interior y exterior no ha dejado de ser irrelevante para calificar los oficios artesanales, los que han sido identificados como trabajos destinados a satisfacer las necesidades materiales de los grupos de personas y no al cultivo del intelecto. Lo anterior me ha llamado la atención mientras conozco, por un lado, a los alfareros de Miravet y lo que me hablaron de ellos, y por otro lado, el trabajo y aprendizaje del barro en una escuela de cerámica en Barcelona. En esta última, la relación con el barro no toma la forma de trabajo ni se preocupa por un resultado que sea funcional o útil en la vida exterior, sino que centra su atención en la "experiencia" del aprendiz por medio de una actividad lúdica con la arcilla. Así, le concede el beneficio de la "sonrisa", tranquilidad o relajación, hacia un impulso creativo que parece venir de una búsqueda interior, como describo a continuación:

En mayo del 2019 visité por primera vez un taller de cerámica en el centro de Barcelona. Aunque desde el inicio de mi estadía en esta ciudad mi interés fue conocer los alfareros de Cataluña, visitaba talleres o la Asociación de Ceramistas de Cataluña en mis tiempos libres. La Asociación está a pocas calles de la facultad, lo cual facilitaba las cosas. Allí recibí información sobre un

ceramista del valle del Ebro, el cual se negó a concederme una cita. Esta imposibilidad de conocer los artesanos en la ciudad, a donde debía permanecer para recibir clases, me llevaron a conocer algunos talleres de producción cerámica en el centro de Barcelona. El trabajo de campo que hubiera podido realizar en verano de ese año se vio impedido por un imprevisto (viaje a Bogotá). Las visitas a los talleres en el centro de la ciudad no fueron consistentes ya que siempre perseguí el deseo de hacer una tesina sobre la alfarería de Miravet, aunque tengo una serie de observaciones que recogí en mi diario de campo y algunos encuentros que tomaron más la forma de entrevistas, que las personas amablemente me concedieron. Esto lo hacía mientras encontraba la oportunidad de visitar alguna vez Miravet. Para entonces empecé a descubrir que la alfarería no tenía mucho que ver con la producción de los ceramistas de Barcelona aunque el conocimiento de un material era un elemento común a estas personas. De estas entrevistas y visitas que realicé durante el primer año en algunos talleres de la ciudad (entre el 2019 y 2020), se escribió este capítulo. En la primera parte describo primero unas visitas a una escuela de cerámica en el centro de Barcelona, de la cual me reservo el nombre, en otoño de 2019, para reflexionar sobre un renovado interés por la cerámica como actividad lúdica y esparcimiento. En la segunda, hablo sobre un tímido y primer acercamiento al mundo de los ceramistas en Barcelona, aprendiendo que existe un interés por desarrollar o quizá mejor “encontrar” un estilo o impronta que lo identifique como tal. En la escuela, por su parte, parece predominar un interés por la conexión directa consigo mismo sin mediación de guías, formas prefiguradas o maneras de hacer rigurosamente establecidas. Esto se realiza al encontrar un espacio de desconexión temporal con el mundo apabullante que experimentan las personas con cierto poder adquisitivo y con tiempo y energía para ocupar sus tardes en el aprendizaje de la cerámica, ofreciendo cursos para quienes poco o ningún contacto han tenido con el barro. “Me permite distanciarme de mis problemas después del trabajo”, me dijo una tarde un aprendiz de Barcelona.

En esta escuela se promueve la exploración de los sentidos y el desarrollo de respuestas intuitivas de los aprendices. Entre las escuelas de ceramistas que disponen sus talleres para la experimentación con el barro en Barcelona, me encontré con una que propone la desconexión con el mundo exterior y un viaje hacia el interior en medio de una búsqueda por la creatividad. Las razones por las que llegué a ella fueron más que por interés personal. Me ofrecí como voluntaria a l'Associació Ceramistes de Catalunya en los reportajes que querían escribir para su revista semestral. En uno de sus números se realizaron reportajes a escuelas de la comarca de Barcelona con el fin de dar a conocer las particularidades de cada una. Me enviaron a una, que por ser de una dueña que venía de Latinoamérica, podría llegar a tener más afinidad conmigo.

Esto lo asumí de manera casi natural al momento de organizar el plan de entrevistas, pues no es la primera vez que me introducen a colombianos o latinoamericanos llegados a Barcelona para conocerles. En esta primera ocasión me mostró el taller y recorrimos uno a uno los espacios que ocupa cada actividad en relación con la creación con cerámica. El recinto es un espacio dispuesto a incentivar la concentración, dice la fundadora. Se percibe una preocupación por ofrecer una atmósfera tranquila, cálida, bien iluminada en cada rincón del taller. Ella me recordaba que lograr un espacio apacible es importante para el trabajo con el barro. Al umbral de la entrada se descubre un salón amplio en donde se dispone una mesa de extensa superficie para elaboración de piezas con técnicas de modelado. En el fondo, el horno y estantes que organizan las piezas en diferentes fases de elaboración. Contiguo a este, un salón con estantes, herramientas y una mesa para el uso de esmaltes, al cual se desciende mediante un escalón. De allí se sube al mezzanine o se accede a un cuartito que sirve de oficina a la dueña. Arriba, ocho tornos son suficientes para dar espacio entre personas, acomodar un tablero para recibir ciertas instrucciones sobre los pasos a elaborar una pieza o sobre procesos de creación. También, un lavamanos para enjuagar los instrumentos de trabajo y las manos.

El taller está dispuesto para que las personas encuentren siempre lo que buscan, debido a la cantidad de aprendices que vienen a parar allí. El orden es el llamado al compromiso con la escuela que la fundadora pide como única demanda en forma de conductas que faciliten la solidaridad y convivencia de las personas. Me decía que incluso hacía devolver a los que se encontraban en puerta de la escuela dispuestos a dejar el lugar, para que limpiaran el torno y terminaran de poner cada herramienta limpia en su sitio. No podríamos olvidar que de las personas que llegan a esta escuela se espera una cierta inteligencia de convivencia y para quienes la historia de sus compañeros o sus pensamientos o su procedencia cultural es supuesta o preguntada pero frecuentemente ignorada, pues el espacio está lo suficientemente ordenado para que las personas no lleguen con sus costumbres, hábitos, caracteres o humores, a alterarlo, al menos no demasiado. Poco importa la procedencia de las personas en cuanto prime el afán por una buena convivencia, similar tal vez a lo que sería un buen ciudadano en el espacio público (ver Delgado 2016). Vemos en este lugar una confluencia de diversidad de personas que pese a sus diferencias se encuentran alegremente durante dos horas.

En una segunda ocasión el taller estaba lleno de aprendices de cerámica. En la planta baja, mujeres jóvenes y una señora mayor se ocupaban de unas planchas de arcilla. A un trozo de arcilla lo estiraban con un rodillo sobre una base plana y en un área encuadrada por palos de

aristas rectas y dimensiones iguales, los cuales delimitaban el rectángulo, dándole a la misma un grosor parejo. Una vez hecha, cada uno se las ingeniaba para llegar a la pieza que se había propuesto hacer. Tomaban utensilios de todo tipo y herramientas de detalle para realizar formas redondeadas, cuadradas y cilíndricas. Sus ojos rara vez abandonaban la arcilla y su cara quieta, tranquila, no mostraba signos de correspondencia con la observadora. Sus gestos respondían sobre todo a los resultados que iban obteniendo con el material. A veces, una mueca con la boca, a veces una leve afirmación con la cabeza o una inclinación como queriendo observar desde otro ángulo. No parecían escuchar tampoco la conversación que tenía la ceramista con una de sus aprendices sobre el procedimiento para elaborar una pieza que había pensado realizar. En el momento que estuve, breve, por cierto, no se hablaron más que para intercambiar herramientas. Ellas tuvieron dos horas ese día para dejar su pieza en estado tal, lo más avanzado posible, para alcanzar a terminarla a lo largo del curso. La brevedad de los encuentros se debe a la naturaleza misma de los cursos, los cuales son diseñados para que, en uno, dos o tres meses, una vez a la semana, una aprendiz logre, de principio a fin, elaborar una pieza cerámica. Es posible que en esa mesa no se encuentren dos mismas personas en múltiples ocasiones, pues de construir una forma con la técnica de modelado, en un día o dos, se puede ocupar otro espacio del taller para continuar el proceso de elaboración, por ejemplo, en el lugar de los esmaltes. Algo no muy distinto sucede en el mezzanine pese a la cercanía entre los ocho tornos dispuestos a los aprendices. Aunque aquí se activa la interacción y brotan risas entre los aprendices sentados en dos hileras una frente a la otra, las personas usualmente llegan con el fin de alcanzar un grado de concentración con el barro que les permita elaborar sus piezas. Son más los que permanecen en silencio observando fijamente el barro, con sus manos puestas sobre él, ensayando una forma, o con un secador rebajando el grado de humedad.

Esto puede deberse a que en esta escuela las personas pagan cursos muy breves para aprender a elaborar una pieza en el torno o para aprender la técnica de modelado. Estos no son muy extensos (si se compara con la trayectoria de una ceramista y en especial de un alfarero) ya que pueden ser de uno, dos o tres meses en los que se ofrece un lugar en el taller y materiales dos horas un día a la semana. A excepción de un día, todos se ofrecen en la noche, a partir de las 19h. La brevedad del tiempo enmarca unos actos restringidos de socialización, pues el aprendiz tiene pocas horas para tener una pieza cocida y poder llevársela a casa. De su parte, dos intereses, me decía la fundadora, persiguen esta escuela: impulsar la creación artística y despertar la sensibilidad corporal. Para ello se ofrece la posibilidad de realizar un proyecto personal, a través del cual los aprendices irán adquiriendo mayor sensibilidad con las manos. Se

trata de un aprendizaje de doble vía. Por un lado, aprender a llevar a cabo un proyecto artístico de principio a fin pues, dice la ceramista, a los que han tenido contacto con el mundo del arte les interesa encontrar un espacio en donde ellos mismos atraviesan el itinerario de creación. Son clases que invitan a: “aprende a dar forma a tus piezas”, entendiendo que las personas suelen llevar unas ideas preconcebidas y buscan en la escuela una guía para realizar la pieza ya prefigurada de su agrado, su proyecto. La ceramista me decía que hay personas que llegan con ideas muy elaboradas, mientras que otras no lo tienen del todo claro en el inicio del curso. Por otro lado, se incentiva la experimentación con el tacto y la activación de los sentidos. Esta búsqueda por lo sensible no está libre de cierta contradicción, pues, aunque pretende una mejor destreza con un elemento exterior, lo cual requiere atención y práctica, ésta se orienta hacia una búsqueda interior. Así, una de las ayudantes en el taller dice *“creo que es una herramienta de conexión con uno mismo y con la creatividad, por ello disfruto cada clase compartiendo lo aprendido hasta ahora.”* La fundadora, por su parte, afirma que el objetivo es *“que cuando trabajes con la cerámica puedas llegar a sentir que estás en una nube y cada vez que salgas de aquí lo hagas con una sonrisa”*. Esta elaborada desconexión con el exterior es un deseo que pueden perseguir algunos aprendices de cerámica en tanto les permita olvidarse de sus problemas, como el aprendiz que arriba mencionamos. De esta búsqueda interior no es muy claro si se realiza antes de la elaboración del proyecto y/o durante la creación con el barro. “Descubre lo que llevas dentro y exprésalo con el barro. Te enseñamos a modelar con diferentes técnicas”, dice su página web sobre uno de sus cursos.

En otra escuela, en el Born, se mostraba en un estante *La caverna de Saramago*, novela que cuenta la historia de unos alfareros experimentando la transición hacia las ciudades postindustriales, cuyo oficio, en donde se devela que las cosas tienen vida para los artesanos, parece estar a punto de desaparecer. Lo que no se descubre son las nuevas maneras de relacionarse con este material en estos lugares aparentemente odiosos con los trabajos artesanales. Si bien la producción cerámica en Barcelona puede identificarse más con un trabajo artístico y creativo, escapando de un aprendizaje de origen gremial conducido por la tradición y costumbres familiares, con importante atención al aprendizaje en el torno, algunas ceramistas sin embargo han complementado su trabajo creando escuelas, talleres u otras actividades como suplemento económico, incluso pueden recurrir a la producción por demanda, como por ejemplo, la producción de canales u otras piezas de construcción, etc. (comunicación personal, mayo 2019). Así, el declive de la demanda de objetos cerámicos y la atención por las experiencias ha encontrado en el trabajo en el torno y en la arcilla una actividad lúdica destinada a ocupar

momentos de esparcimiento que se ofrecen principalmente en las grandes ciudades, pero que, en lugares como Miravet, está teniendo lugar recientemente. “¿Quién no quiere llevarse una pieza que él o ella misma ha hecho? ¿Vamos, que, si lo has hecho tú, te la pones en tu casa y dirías a todos, está bonita eh? Pues la he hecho yo” me decía un alfarero en Miravet. Una pieza hecha con sus manos ya no tiene el mismo valor, agregaba. Y continuó, las personas quieren ser ellas mismas los alfareros. ¿Quién no quiere, los lunes en la tarde o en unas vacaciones de verano mutar de piel y convertirse de repente en un creador con el barro? En otra ocasión, en conversación con un turista que llegó a conocer su taller y a comprarle unas cuantas piezas, el alfarero le decía: “las personas quieren ser ellas los alfareros, ¿por qué no ofrecerles que sean alfareros por un día?”, en medio de una explicación sobre los talleres que él pensaba crear de cara al turismo. La creación de estos nuevos espacios la captó este artesano de Miravet y me lo comunicó por primera vez una tarde mientras caldeaba el horno: “la salida” podría estar en ofrecer cursos de este tipo, es decir, en vender “experiencias”.

Aunque la actividad artesanal en la vida moderna parece ser cada día más relegada (cf Sennett 2006), lo cierto es que la producción de objetos cerámicos no ha dejado de adaptarse a las demandas más actuales en materia de sostenibilidad y ecología dentro de la economía global. La aceleración en los tiempos de producción y el crecimiento económico no han logrado ocupar todos los lugares de creación en donde los tiempos del barro no llegan a ser un problema irremediable, como veremos más adelante. Aunque la inmediatez favorecida por la expansión de las tecnologías de información y comunicación puede provocar cierto rechazo hacia una dedicación completa a aprender un solo oficio, y sea más atractiva la posibilidad de una reinención constante a través de variedades de cursos someros y raudos, lo cierto es que esta dedicación desde temprana edad y permanente a lo largo de la vida de los alfareros en Miravet, parece lograr comprimir los tiempos de producción de sus objetos de cerámica. Aunque los utensilios hayan dejado de ser deseables para la vida agrícola y para los espacios de habitación cada vez más reducidos, la demanda de nuevos tipos de clientes no ha parado los centros de producción artesanales, los cuales se encuentran privilegiados para responder mejor en términos económicos con nuevas piezas, muchas veces mejor que los que llegan a la cerámica en la vida adulta y de colegios. Para producción de objetos, el barro como material con un ritmo dado representa un costo adicional, es decir, necesita un tiempo de preparación y de secado que es más del necesario para obtener objetos fácilmente reemplazables en almacenes y mercados y de menores costos para el consumidor. La producción de este tipo de elementos ha sido acaparada por las industrias que hicieron del espacio de producción la fábrica, la cual, con sus cadenas de

montajes muy complejas responde mejor a las producciones en series largas que fabrican masiva, repetida y rápidamente los objetos. Como me decía un día un alfarero de Miravet en referencia a los talleres artesanales por Cataluña que se convirtieron en fábricas: sus dueños buscaron “lo máximo con el mínimo costo” (agosto, 2020). Por esta razón, para los alfareros no tiene mucho sentido fabricar objetos que, además, poco se adaptan al estilo de vida urbano y se remplazan por contenedores de plástico, utensilios de aluminio, entre otros. Sin embargo, aunque nuevamente se realicen estos utensilios de cerámica con una renovada decoración, la producción de objetos en algunos talleres de Miravet se desplaza hacia nuevos elementos que respondan a necesidades de sostenibilidad a partir de materiales ecológicos. Es decir, a aquellos que no produzcan residuos, que no sean biodegradables, a la vez que no sea contaminante en contacto con líquidos y sólidos. Sin embargo, esto viene a solaparse con la creciente ola de turistas que llegan a Miravet. Por ello los alfareros, como algunos ceramistas de Barcelona, dicen querer complementar su producción de cerámica con talleres, algo que ya se hace en algunos de estos. Antes que por una promoción personal, esta nueva forma de vender con ayuda del barro viene, como todo lo demás, marcado por lo que sus potenciales clientes vienen buscando a Miravet: “el ceramista se adapta a la tendencia” me dijo un día Josep Papaseit, utilizando en esta conversación indistintamente ceramista y alfarero, algo no siempre indiferenciado en otros días (comunicación personal, agosto 2020). Así, la creciente llegada de turistas a un pueblo tan llamativo como este, viene a abrir nuevas posibilidades de ingresos a los alfareros con la creación de talleres lúdicos y/o monográficos.

Como actividad lúdica, la relación con el barro presenta otras características. Por ejemplo, un rasgo que caracteriza al alfarero es su destreza en la elaboración de toda suerte de piezas, siendo las más difíciles las que ordenan los estatus de los artesanos. Una de estas, en Miravet, es el caduf, pieza para recolectar agua en las norias de base estrecha y boca ancha que dificulta el equilibrio de esta y por lo tanto su manufactura. Por el contrario, en los talleres de creación con el barro, es poco probable que los aprendices quieran hacer un caduf perfecto, de proporciones adecuadas para la recolección del agua, es decir, con el grosor ideal para facilitar su desplazamiento en la noria a la vez que con una altura y volumen tales que pueda recolectar mayor cantidad de agua con la mayor ligereza posible. A no ser que por una nostalgia que alguien se aventure a esta compleja tarea, de lo cual se dará cuenta que esta vasija debe su forma a unas necesidades bien definidas y a una destreza requerida para seguir la pieza y no la pieza a las emociones del creador, rara vez alguien podría ocurrírsele presentar el caduf como su proyecto personal en la escuela. Para ello se necesitan muchas horas de práctica con miras a

adiestrar las manos en respuesta a la fuerza normal del barro. Llegar a tener la firmeza temperada para que sean ellas el molde del barro y no el barro la fuerza que las empuja (comunicación personal de Josep Jornet, marzo 2020), en años de preparación, para conseguir la altura y el volumen máximo en intersección con el grosor fino de sus paredes que les conceda la gracilidad y capacidad de almacenaje esperados, no se logra con pocas horas de contacto. Adiestrar las manos en una misma y única tarea es un esfuerzo excesivo que demanda demasiado tiempo y recursos para la hechura de una única forma y muchas piezas que de ser hechas, solo es importante para quien conciba la cerámica como un trabajo. Por el contrario, para los fines de los cursos de cerámica, puede representar un trabajo excesivo ejercitar a tal punto las manos y los brazos, puesto que de lo que se trata es que las personas disfruten su tiempo “fuera del trabajo”. Por esto, no debe sorprendernos que una escuela nos ofrezca el barro como medio para subir a una nube y salir de ella con una sonrisa.

Pero otra de las características que tiene esta forma cada vez más extendida de crear con el barro, es el abandono, parcial y momentáneo, del mundo exterior. Quizá por esto, se hace hincapié en la fugacidad de las cosas, al abandono de formas ya establecidas y a la invención constante de tipologías hacia una aspirada creatividad de los aprendices. Realizar veinte piezas iguales no tiene ningún sentido porque entre más se parezcan las piezas entre sí, más pierden su valor creativo y más eco hacen al fordismo y a la violación de los tiempos de creación. Pocos quieren artículos de masa porque no quieren precisamente confundirse en la masa. Además, varias piezas iguales dan así mismo la sensación de estar ante la producción del cuerpo mecanizado del individuo enajenado que describe Marx en los Manuscritos económicos y filosóficos de 1844, aquel que pierde el dominio de sí en el trabajo y con ello, su vocación creativa.

Y así, del mismo modo que se ve rebajado en lo espiritual y en lo corporal a la condición de máquina, y de hombre queda reducido a una actividad abstracta y un vientre (Marx 1884).

Por el contrario, lo que ofrece esta escuela del centro de Barcelona, es explorar el interior de los individuos para encontrar su particularidad, lo distintivo en ella o él, y “expresarlo” en piezas que creará con el barro. Con esta aspiración se distancia del trabajo del artesano que, en Miravet, el aprendizaje se realiza al interior de un núcleo familiar, en un taller en donde hasta hace unas décadas participaban varias personas en la producción de vasijas cerámicas. Las tipologías de estas vasijas no variaron mucho por generaciones, y los modos de producir se mantuvieron sin muchos cambios hasta finales del siglo pasado (Sempere, 1982).

El fabricante de objetos

La idea del artesano aquel que no lleva una vida libre, de contemplación y cultivo de intelecto, contrastó con los tres modos de vida dignos de construir una *Bios*, según Aristóteles (Arendt 1958). Así, conducir una vida autónoma y auténticamente humana contrastaba con las tareas del artesano que daba su vida a la producción de lo necesario y útil. Esta concepción que en la Época moderna toma la figura de *homo faber*, ha conducido a una idea del trabajador, científico, fabricante, que no mide las consecuencias de su trabajo. Sus objetos como muestra del ingenio de la humanidad guardan un peligro al ser productos del trabajo de un fabricante que no ha pensado las consecuencias éticas de sus creaciones. La imagen del *homo faber* desligado de la vida intelectual llega a consolidarse aun más en la obra de Anna Harendt, describiéndolo en la Época Moderna como amo y señor de la Tierra que hacía el mundo por y para los hombres, destruyendo la naturaleza creada por Dios (Arendt 1958, p.160):

El material ya es un producto de las manos humanas que lo han sacado de su lugar natural, ya matando un proceso de vida, como el caso del árbol que debemos destruir para que nos proporcione madera, o bien interrumpiendo uno de los procesos más lentos de la naturaleza, como el caso del hierro, piedra o mármol, arrancados de las entrañas de la tierra (ibídem: 160)

La vida de los fabricantes facilita la vida de los que Arendt llama *homo laborans* (quienes reproducen la vida con su *labor*), construyendo para ellos los utensilios necesarios y útiles que garantizan la reproducción de la vida. Pero también, en su forma más elevada, los artistas, facilitan la vida de los que actúan y hablan, el hombre políticos, construyéndoles objetos a través de los cuales su actividad, la historia que establecen y cuentan, pueda tener existencia duradera (Arendt 1958). Por su parte, al hombre de contemplación, le es revelada la verdad en completa calma y quietud. Algo que en la antigüedad era reservado para pocos, en la era cristiana la vida contemplativa se reservó como un derecho para todos (ibídem, p. 27).

Aunque la concepción del artesano en la alfarería todavía guarde la noción de fabricante de objetos útiles y necesarios, despreocupado de la vida política y el cultivo del intelecto o el pensamiento, en el trabajo de los ceramistas, ellos se despercuden de esta imagen acudiendo a la descripción de su trabajo con hitos tales como “haber estudiado” en una u otra escuela de arte, y algunos dicen recurrir a la meditación, otros exploración de actividades que impulsen la creatividad (como por ejemplo, por medio de la lectura o visitas galerías de arte) así como a la creación de conceptos con sus obras. Similar a ello, en la escuela de cerámica que he descrito más arriba, la búsqueda hacia el interior es mencionada como un paso hacia la creatividad y

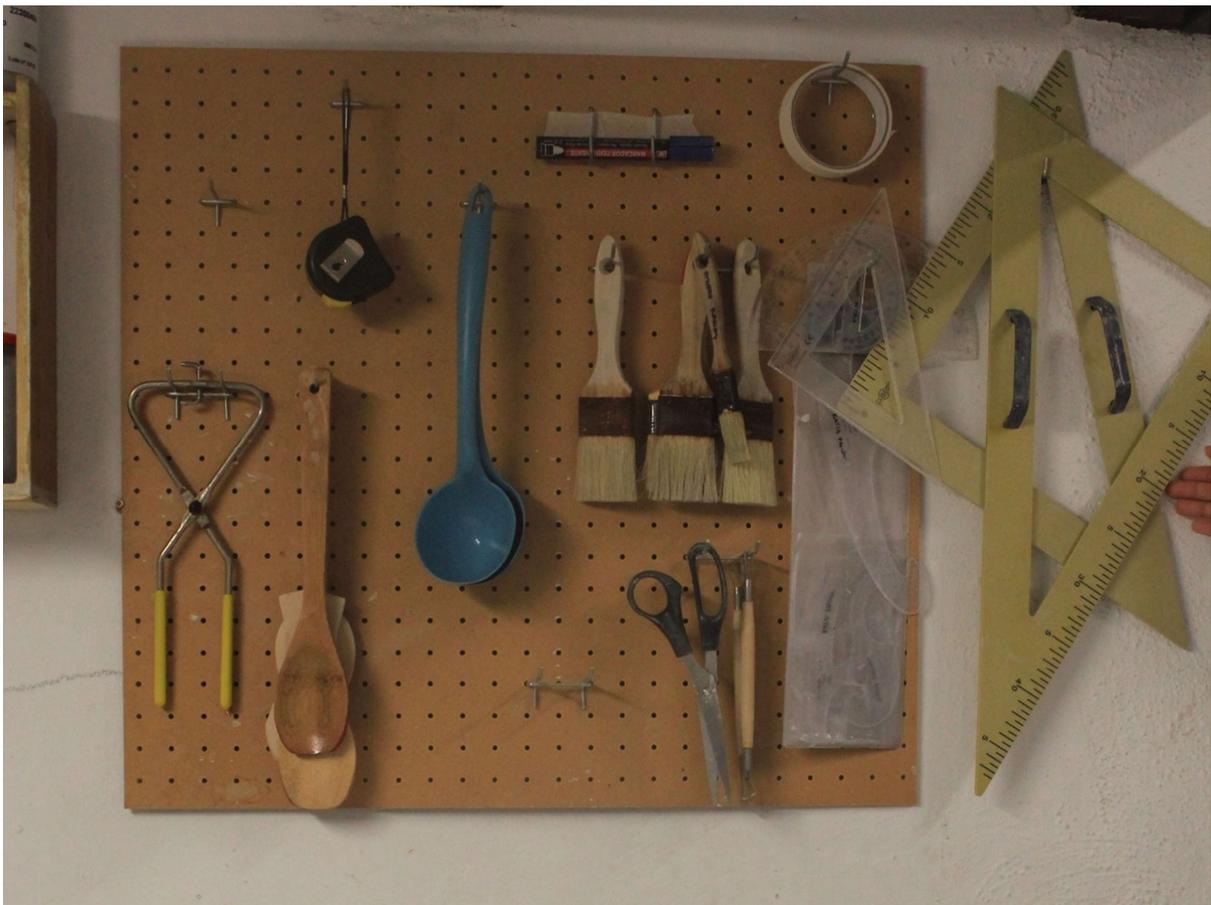
elaboración de objetos. Sin embargo, el trabajo de los ceramistas no podría considerarse completamente manual ni enteramente “intelectual”, si es que estas dos alternativas son posibles.

Un ejemplo de esto nos lo ofrece Trevor Marchand (2019), en la descripción del proceso de creación Andrew Omoding, donde el artista no tiene una imagen preconcebida, un plan o proyección nítida de lo que va a crear, sino que acude a los recursos ofrecidos por la contingencia, es decir, en el encuentro con un objeto, material o recuerdo de Uganda o Inglaterra, que se convertirán, luego, por medio de algún tratamiento tampoco anteriormente delineado, en su obra. Similar a ello, algunos ceramistas como veremos, buscan escapar de formas preconcebidas y son proclives a experimentaciones o suerte de encuentros tales que les ayude escapar de las proyecciones conscientes sobre sus piezas. En el caso de Andrew Omoding, vemos que el artista se hace y hace su obra en su relación con los objetos, materiales, o las personas que lo observan o asisten, como el antropólogo que transcribe sus palabras, etc. El trabajo de creación y producción de objetos no está aquí separado en dos momentos ni por dos personas distintas en los que el artista ingenia, piensa y crea, y el que produce, da forma y concretiza sus ideas.

Andrew's making did grow out of the materials, not preconceived ideas. But, as the physical project and his involvement with it grew in tandem, Andrew's thinking about what he was making and what he needed to make to finish weighed in more and more heavily in the unfolding dialogue between conceptualizing and material engagement. Interestingly, the trajectory of this dynamic, from materials to concepts, distinguishes Andrew from the majority of (but not all) artists and craftspeople. Artists and craftspeople more commonly spend considerable time and resources at the start of a project in thinking about, planning and calculating what it is they are going to make and what they will need to make it. [...] Andrew's progression through a project (at least the ones that I witnessed) was, in many ways, the mirror image. His method freed him from the strains, stresses and creative blocks experienced by most artists and liberated his hands to move full-steam ahead with exploration and production. (2019: 17-18)

En otras áreas geográficas la creencia en la escisión entre el trabajo manual e “intelectual” ha conducido a una división del trabajo en la producción cerámica. El trabajo de Geoffrey Gowlland (2016) entre los alfareros de Taiwán es ilustrativo a este respecto. Pese a que el etnógrafo observa procesos creativos y resolución de problemas en la hechura de las piezas de arcilla, sus informantes no parecen del todo convencidos de que este sea un trabajo intelectual. Por el contrario, este se encuentra reservado a un segundo tipo de artesano que compra las vasijas a

los alfareros para él mismo decorarlas e introducirlas en el mercado de estos bienes. Tanto para los primeros como para los segundos, la creatividad y el “trabajo intelectual” lo realiza el decorador por tener los conocimientos de barnices y esmaltes y por saber conjugar colores y formas, concediéndole el beneficio del nombre en el sello de la pieza. En Cataluña esta división no se presenta en los procesos de producción, aunque puede ocurrir ocasionalmente entre escultores y alfareros, como veremos más adelante. No existe una distinción entre el trabajo intelectual y manual ni entre las virtudes creativas y habilidades corporales en el proceso de elaboración de una pieza cerámica al interior de un taller. En Miravet, de existir la repartición de labores, esta se corresponde con la distinción de género y/o edad. También, hay una insistencia política en su trabajo. Sin embargo, aunque tanto ceramistas como alfareros sepan realizar de principio a fin las piezas producto de su taller, la aparente distinción entre el trabajo intelectual y manual ha servido en un proceso de distanciamiento y segregación de los talleres mismos.



Los ceramistas y la impronta del artista

Si por descuido alguien preguntara a un ceramista “cómo llegaste a ser alfarero”, naturalmente responderá: “no, yo estudié” (mayo 2019). Existen varias escuelas de artes en Catalunya que han acogido a estudiantes que por diversas razones se inclinaron por el oficio de la cerámica. Una de ellas, es la escuela Massana a donde acudieron varios miembros de la Asociación Catalana de Ceramistas (ACC). Esta última reúne amantes de la cerámica como coleccionistas, estudiantes, investigadores y artistas que los vincula no sólo un interés por el mundo de la cerámica sino el idioma catalán (comunicación personal con el presidente de la ACC, 2019). Bastantes socios son de Baleares y también hay los que vienen de Valencia. También algunos de Aragón y puntualmente uno que otro extranjero procedente de Francia. Esta cuenta con una sede en el centro de Barcelona, no muy lejos de los antiguos talleres de cerámica, entre el Raval y el Born hallados en excavaciones arqueológicas (Buxeda I Garrigós et al. 2011, Casas & Martínez 2006, Nadal, 2012.). La asociación no nace allí, en el Raval. Es fundada por un grupo de ceramistas profesionales que tenían el interés de promocionar colectivamente el fruto de su trabajo. Se reúnen para este fin en Cotxeres de Sants, y en 1985, en el Museo de Cerámica de Barcelona, con participación de 200 profesionales en este oficio, se crea la ACC, asociación catalana de ceramistas. Una de sus fundadoras es Núria Pie, una ceramista profesional que cuenta con una carrera prolongada en el mundo artístico. A él va a llegar a través de escuelas de arte, primero en l’Escola d’Art de Tarragona y después en l’Escolal Llotja de Barcelona, donde estudió diseño gráfico y fotografía. Sin embargo, es en la Escuela de Arte Sant Jordi, en donde inicia su carrera como ceramista y donde compartió con personas reconocidos como Antonio Vivas, fundador de la Revista Cerámica, o Hannibal Salvaro (Coma, 2019). De las biografías recogidas de algunos de los ceramistas por los miembros de la asociación, y escritas en los números de sus revistas, se revela, aunque no en todos los casos sí en la mayoría, un hito fundacional que las vincula: el paso por una escuela de arte. Entre las más mencionadas para los que estudiaron en Cataluña, fueron l’Escola Massana, l’Escola del Treball, l’Escola Taller d’Art de Tarragona, l’Escola d’art Sant Jordi, l’Escola d’Arts i Oficis de Barcelona (también conocida como l’Escola d’Art Llotja), estudios de Bellas Artes de la Universitat de Barcelona. Luego están las escuelas de arte en diferentes municipios a donde acuden otros miembros, normalmente originarios de estos lugares. Sin embargo, también hay los que en Barcelona se formaron en el seno de una familia y esto les concede un prestigio particular. Pues fueron familias que trabajaron de la mano con arquitectos y artistas reconocidos y por lo tanto ostentan un saber de técnicas y gustos que fueron transmitidos por generaciones (véase familia Serra).

El trabajo de algunos ceramistas de Barcelona se realiza, entre otras, para exposiciones. En algunas que visité en la sala de la Asociación y de las publicadas en su revista en los últimos dos años, implica un trabajo creativo y a veces un juego simbólico. Allí, las piezas articulan una obra coherente con un estilo o impronta del creador. Sin embargo, el artista a veces llamado a comunicar un sentido, utiliza símbolos condensados en sus obras de arte. Por ejemplo, una exposición de Cristina Márquez en el 2018 utilizó los ciruelos por su carga simbólica dentro de la cultura china, del cual surgió una serie de formas y piezas aicónicas, o que seguían algún rasgo del fruto (pues no surgieron de un reflejo consciente, sino que se formaron a través del “filtro de las emociones”, confesaba la creadora), dispuestas para comunicar la “resiliencia” y “humildad”. Esta carga cultural es imprescindible para observar en su obra las cualidades más que humanas que interesaron a la artista. El ciruelo en tanto que metáfora de la resiliencia y humildad sigue una serie de relaciones de significados que este fruto corporiza: Invierno-condiciones adversas-sobrevivir en austeridad: humildad/ primavera - condiciones favorables- retoño: resiliencia. La composición de piezas no nos cuenta nada nuevo sobre los ciruelos, pues estos objetos importan por ser significativos más no en tanto que significantes (Miller, 1994). En este sentido, la pieza como texto se desvanece en cuanto que el objeto por sí mismo no articula una idea ni es contenedor de premisas que el artista decida depositar en él (salvo casos excepcionales en las que se decida inscribir una palabra o frase), sino que el objeto evoca y hace referencia a un campo semántico, compuesto de relaciones significantes dentro de un sistema cultural definido. La artista juega con relaciones metafóricas y nuestra posibilidad de captar y de empatía con el mensaje de la ceramista depende de nuestra capacidad de advertir estas relaciones.

Por otro lado, en las biografías que recoge la revista de la Asociación, varios ceramistas comunican un deseo por construir un “llenguatge propi”, por “trobar un codi artístic personal”, realizar “un treball amb un vocabulari molt personal”; también por producir “alguna cosa que vol moure a l'espectador a un estat concret de percepció”. Esta dimensión comunicativa de la obra, en últimas considerada como una cuestión de identificación del ceramista, puede llegar a confundirse con el estado de percepción que ésta motiva: *“la forma, la pell i la factura d'una peça ceràmica crea un llenguatge propi, un estat d'ànim que connecta amb l'espectador d'una manera més subtil”*, comunicaron Maite Salutregi y Jone Urain en un reportaje que hizo Mercé Coma para la revista Terrart (número 54). La obra, en tanto motivadora de emociones, sensaciones y percepciones particulares, quiere conectar a las personas sin intermediación de palabras articuladas o encuentros personales, sino por medio de las piezas mismas. Es ahí, para algunos ceramistas, que reside su propiedad comunicativa, en cuanto que ella logra, en su vocabulario,

“trascendencia”. Por otro lado, el lenguaje propio o el estilo del artista no consiste tanto en conectar personas, artista y espectador, sino que se compone, como Alfred Gell define *estilo*, de una serie de relaciones, o “diálogos”, entre las piezas mismas (1998). Los vínculos que establece un color, una forma en sus variedades, una técnica, un material o la mezcla de los mismos, en tanto que elementos que se repiten a lo largo de la obra, es la permanencia que se descubre como “la impronta” del ceramista. Para encontrar ese código artístico personal se acude unas veces a las emociones, otras a la conexión con el todo, con “nuestra tierra”, otras a la experimentación, otras a la reflexión y a los gestos en un acto de meditación, es decir, muchas veces presenta los rasgos de una búsqueda subjetiva de los individuos. Esta búsqueda se orienta al encuentro de un código personal si bien se puede transformar a lo largo de su carrera.

Esta es una de las razones por las cuales las piezas de algunos ceramistas se caracterizan por ser irreproducibles. La figuración de formas, colores, superficies, o elección de materiales, que son lo que viene a conferir un “estilo”, se buscan, aparentemente muchas veces, en experiencias particulares de los individuos. Como hemos visto, una ceramista dice utilizar “el filtro de las emociones” para su creación, cuyo *trabajo personal* lo concibe desde adentro y “creat amb les tripes” algo no muy distinto de lo que enseñaba San Jerónimo a sus fieles, cuando proponía cantar “con el corazón antes que con la voz” (en Ingold, 2007). En la música antigua eclesiástica la voz humana era capaz de pronunciar la Palabra de Dios, siendo esta una portavoz y no la creadora de la palabra, ya que el rol de la voz no es producir el sonido de las palabras sino un vehículo a través del cual ellas surgen “disparadas de sí mismas” como creación divina. Una imagen de lo anterior es el retrato de Antonio Salieri, en la película de *Amadeus*, entregado fervorosamente a la obra de Dios, rogando que sus más sublimes melodías fueran depositadas en sus oídos.

Esta búsqueda contrasta con la de algunos artesanos en la producción de sus piezas. En Miravet, se destaca la práctica, es decir la maestría de las manos y técnicas que permitan dar forma a las vasijas que demandan sus clientes. “Esto que te han dicho de la alineación y conexión con el barro, para mí esto es la práctica” me dijo una tarde un alfarero (comunicación personal, 2020). Si bien el estado de humor del artesano afecta el trabajo con el barro, algo que me dijeron varias veces y yo misma me encontré en un momento incómodo cuando un alfarero que en medio del mal genio no conseguía fácilmente la manufactura de una serie de piezas, la atención de su trabajo no está en exploración de los estados emocionales para dar forma al barro. Ahora bien, esto no quiere decir que, como gremio artesanal, tengan un patrón de los alfareros a quien se le rogaba que del horno sus vasijas salieran relucientes, cuando la quema resultaba más azarosa

e impredecible, y a quien hoy en día se le celebra una misa y fiestas en el pueblo. Lo imprevisible en la manufactura y producción de vasijas, así como en la vida cotidiana de Miravet si bien siempre ha estado presente (por ejemplo, en riadas y derrumbes) las personas regalan sus esfuerzos a mejorar técnicas, herramientas y materiales tales que se consigan unos resultados más o menos previstos, pese a las huellas de estas apariciones místicas en el pueblo.

Esto es menos importante en el trabajo de unas ceramistas cuyo desenvolvimiento se fundamentó en lo imprevisible, en una suerte de experimentaciones que les llevaron a crear piezas por fuera de toda forma establecida. Ellas participaron en una exposición de joyería en Barcelona, en el evento JOYA Barcelona, Art Jewellery & Objects, en la edición del 2018. Este colectivo condujo la exposición “Au delà de la zone de confort”. Para ello se establecieron unas reglas en la creación: cada persona realizó una forma a partir de la cual hizo un molde y con él las piezas que compondrían la composición de un conjunto de anillo, pendientes, collares y broches. El molde podría utilizarse completo o en partes y las piezas producto de él podían ser únicas o pequeñas series. Posteriormente, el molde se pasaba a otra compañera con el objetivo de seguir el mismo protocolo hasta que cada artista completara su trabajo utilizando los cuatro moldes sin haber visto la obra de las otras participantes, en una suerte de cadáver exquisito (reportaje de Eloïsa Rochina 2018). El cadáver exquisito fue un invento de los surrealistas, movimiento artístico que buscaba la creación con el subconsciente. Este conjunto de joyería en efecto busca la creación sin una pretendida proyección de forma de las artista, para conseguir una serie de piezas distintas entre sí pero con un sustrato común: los moldes, los restos o rastros de las otras obras. Fueron series que compusieron una sola colección que las reunió patrones de unas formas: los cuatro moldes. El nombre de la exposición se debe al reto de “volver suyos” los moldes de sus compañeras en el proceso de adaptarlos a su creación sin recibir influencia directa alguna de las otras participantes, sino por medio de los moldes. Ir *más allá* de la zona de confort, significa para las artistas tomar cosas que no pertenecen a sus campos semánticos (el hábito de ver una forma) y “rehacerlas” con sus preferencias. El rechazo a formas establecidas, ya mencionadas, es un gesto que comparten varios ceramistas. La adaptación de los materiales y objetos a unas formas inusuales, inconcebidas hasta el momento, es, así mismo, encontrado con frecuencia en exposiciones.

Por otro lado, algunos de estos objetos, desde el momento de su creación, no podrán deshacerse de la personalidad de su creador. Por ejemplo, una ceramista del Raval me contaba que se interesa por explorar las superficies de la cerámica, sobre todo para crear texturas tales que las personas la “sientan” a ella (comunicación personal, 2019). Para ella, es importante que las

personas recuerden de dónde provino el objeto que decora el lugar, y que, además, interactúen con la pieza, no solo con la vista, si no que les germine un deseo de tocarlas por sus texturas extrañas e inusuales en su diario vivir. De esta manera, podría decirse que estos objetos se conviertan en partes de la ceramista y que las personas puedan llegar a tocarla, adquiriendo no un objeto reemplazable sino uno cargado de un espíritu o personalidad. La intención de la artista es que las personas tengan un pedazo de ella consigo en sus casas. Algo similar dice Wided Barat, una experta en Marketing de los restaurantes en Francia, a los cuales les aconseja ofrecer a sus clientes llevarse un trozo del restaurante a sus hogares: “Deben introducir un último ‘touchpoint’ porque la cuenta es el retorno a la normalidad [...] En un restaurante, por ejemplo, daban un ‘croissant’ para el desayuno del día siguiente. Creo que era maravilloso, porque te levantas y tienes parte del restaurante en tu casa” (Wided Batat, 2020). De esta manera, se busca explorar las posibilidades de los objetos en función de las intenciones de afectar y encantar a un público.

Este es un elemento en la promoción de “experiencias” que recientemente está interesando a los alfareros de Miravet. Antes que ofrecer objetos que con el paso del tiempo ya no son útiles y poco o nada significan para las personas que los adquieren, relegándose a un elemento decorativo fácilmente reemplazable, se busca que las personas obtengan, más bien, una experiencia única con el barro. Esto es fácilmente permitido en un pueblo como Miravet, me explicaba un día un artesano, a donde se apuesta porque los pueblos del interior ofrecen este tipo de posibilidades, por contar con entornos en los complejos montañosos menos usuales. Este pueblo que cuenta con un castillo de antigüedad considerable, podría ofrecer, como un punto de paso, me dijeron en distintas ocasiones varios alfareros (marzo y julio del 2020), la experiencia de ir y hacer una vasija de barro y permitirse conocer el trabajo que desde hace mucho tiempo se viene haciendo en el bajo Ebro. De esta manera, “la tradición” artesanal, se ofrece como un atractivo más a los viajeros o turistas que buscan lo “autóctono” y a la vez inusual, en regiones aun “vírgenes” en sus visitas. Asumiendo que estos edificios conservan la historia en sus casas, edificios, calles, algunos habitantes buscan desenterrar evidencias del pasado, rasgos y huellas que suplan las ansiedades intelectuales de los turistas. Por ejemplo, un alfarero me mostraba una mañana, tomando un vichy frente a una casa en el arenal, el proceso de remodelación de esta. La intención era dejar al descubierto sus muros originales de piedra, los cuales, con el tiempo habían sido cubiertas con cemento. Esta arquitectura, decía que le gustaba y se seguía en algunas partes del municipio, señalándome otras casas de alrededor que ya contaban con la misma.

De manera análoga a los objetos de texturas extrañas de la ceramista, los muros de piedra en las casas y el servicio de experimentar ser un alfarero, son proyecciones que conllevan una serie de acciones intencionadas, que como toda acción, está orientada hacia el futuro (cfr Gell, 2009). Presentando caracteres retrospectivos, con atención en los muros de piedra y en un trabajo “tradicional”, aunque con orientación política, estos objetos buscan en el pasado estrategias hacia las “salidas” que llevan a un mejor futuro.

Por otro lado, la intención de afectar a un público en el futuro también puede estar dirigida hacia la creación de objetos de acción simbólica. Es decir, objetos que incorporan las personalidades del consumidor y sirven para conferirle un estatus de participación de una clase (Gell, 1986). Por lo cual, los ceramistas buscan predecir los deseos de su época, adelantándose al mundo que tuvo por vivir, tal vez, a la manera del pintor de la vida moderna de Baudelaire:

¡Ay de aquel que estudia en lo antiguo algo más que el arte puro, la lógica, el método general! Por dedicarse demasiado a él, pierde la memoria del presente, abdica del valor y de los privilegios proporcionados por la circunstancia; porque casi toda nuestra originalidad viene del sello que el *tiempo* imprime en nuestras sensaciones (1986: 12).

La predicción y adelanto a una nueva tendencia sin un uso evidente de lo “popular” o “tradicional”, es un rasgo que les diferencia de los alfareros, quien “se adapta a la tendencia”, como me dijo un alfarero un día. Un ceramista, sin embargo, me expresó esto de una manera diferente: nos encontrábamos en la Asociación en donde me contaba que los alfareros, aunque hacía la salvedad de que “no son todos”, no han logrado desarrollar una cerámica definida. O bien no se “reciclaron”, es decir, no dieron un valor estético a las piezas tradicionales de la cerámica popular para así lanzarlas como un objeto de valor artesanal, ni tampoco se han decidido por la cerámica contemporánea. “No se han puesto al día”. Parece como si no se han terminado de decantar por una posición más activa en la producción de sus piezas y terminan, por el contrario, entregándose a formas y las técnicas aparentemente milenarias. Técnicas que solo se han adaptado a la demanda de macetas u objetos que satisfagan una demanda de series largas. Son pacientes en la elaboración de objetos de cerámica. Decía el mismo ceramista que las técnicas de decorado son obsoletas e incluso (quizá para su desconocimiento, puesto que ya no se utilizan) prohibidas para el espacio europeo por los efectos nocivos de algunas sustancias en los seres humanos. Este poco interés en aprender técnicas de vanguardia, ecológicas, explorar nuevas formas, así como encontrar modos de embellecer las superficies es un índice, para algunos ceramistas, de “un problema de auto marginación”. Sin embargo, de un alfarero que quiso participar con la

exposición de sus piezas en la galería, se dice que no llegó a producir mayor encanto en el público. Fue un intento por crear una exposición sin liberarse del todo de sus prototipos y técnicas. Parecía no tener la trayectoria de un ceramista y su proyección en la obra no produjo mucho efecto. Aunque percibimos una disonancia de gustos esta no llega a ser la principal causa que menciona el presidente de que los alfareros no hayan encontrado un espacio en la Asociación. Se alude sobre todo a la posición pasiva frente a la obra lo que constituye la principal diferencia con respecto a los alfareros, “aunque no todos”, y con ello la imposibilidad de crear lugares en común. De los alfareros de la Bisbal, agregaba, algunos sí han llegado a “reciclarse” creando sus piezas cerámicas y constituyéndose ellos mismos como “ceramistas”.

Esta salvedad sin embargo es retórica pues la disposición de paciente con respecto a sus piezas y quehacer es una estrategia de los alfareros. Aunque los oficios menestrales no han gozado de gran reputación ni valor, para el pueblo de Miravet que no contaba con miembros de familias nobles catalanes, y durante los siglos XVII y XVIII más bien ostentaba una imagen de pobreza generalizada (Vinaixa Miró, 199), los oficios artesanales ofrecieron autonomía económica logrando las familias ocupar una posición privilegiada en el pueblo (aunque por debajo de los señores y el clero). Según Richard Sennet (2009), para el artesano, el talento y la valía personal no están profundamente vinculadas, centrándose en hacer las cosas por el simple hecho de hacerlas bien. Sin embargo, entre los alfareros de Miravet, la valía personal sí está relacionada con conseguir los estándares más elevados de unas formas y funciones bien definidas para las necesidades de sus clientes, y el alfarero está orgulloso de la finura de su trabajo, de sus habilidades técnicas y de su ingenio para resolver los problemas y dificultades en una determinada producción de series de vasijas. Según me expresaron varias veces “no se comienza de cero” o “todo ya está inventado”, por eso es por lo que su ingenio es la readaptación de materiales, técnicas, herramientas y sistemas o modos de cocción a las demandas más actuales. De esta manera es extraña la imagen de un alfarero creando formas bizarras o piezas sin tener en cuenta la composición de sus materiales y cocciones para la obtención de un resultado más o menos previsible. Aunque no olvidamos la justificación material que reviste cualquier trabajo con el barro, el acento en la alfarería la encontramos en la preocupación por (la función de) las cosas, menos que de elaborar con ellas un concepto, un estilo, una trascendencia de la identidad del artista. Mientras los alfareros suplen las necesidades terrenales, con toda suerte de demandas a través del tiempo, hemos visto que algunos ceramistas se interesan, en una parte de su trabajo, en realizar objetos de contemplación, de encantar o afectar un público. Sin embargo, estos rasgos que hemos identificado no deben ser leídos como una figura definida

del alfarero y de la o del ceramista, pues es perfectamente posible que una/un ceramista haya elaborado piezas para construcción o utilitarias, así como alfareros que realizan obras para exposiciones en colaboración con otros artistas, i.e, un pintor o dibujante. Por el contrario, destacamos aquí las estrategias y finalidades al hacer piezas cerámicas en cada grupo de trabajadores con el barro.

Alfarería local de Miravet

De esta manera, los objetos de la alfarería deben su forma a una función y una utilidad bien definida que los alfareros, al menos hasta una generación atrás, seguían con orgullo. Cuando hablé con los alfareros de generaciones ya jubiladas en Miravet, me encontré que me comunicaban la intención con la que ellos elaboraban cerámica en aquel municipio todavía rural y agrícola. En medio de una conversación en la que me describió las piezas que él elaboró durante su vida, un alfarero ya jubilado de Miravet y próspero en su época, Toni Pedrola, me dijo un día en un café, lo siguiente:

¿comprendes? Todo era funcional, todo era pensado. Los cántaros, cuando (llevaban) al campo, arriba les ponían una especie de agujeros para que no entraran bichos ni nada, era un colador. Así, el cántaro se podía dejar debajo de las cepas, por el campo, un ratón porque él no podía caer dentro, ¿comprendes? Todo se hacía funcional. Todo.

Lo que me agrada de esta explicación es que Toni Pedrola reconoce que el alfarero aunque se restringe a un repertorio de piezas limitado, tiene una habilidad creativa que requiere pensar cómo hacer las vasijas ingeniosamente de cara a las necesidades de la vida campesina. La producción de su trabajo de manufactura es del todo “pensado”, y por otros alfareros, hoy en día, también “estudiado” en sus talleres. La elaboración de estos objetos se logra con mucho tiempo de dedicación al trabajo con el barro, pues en cuanto se trabaje más se adquirirán las habilidades para moldearlo a las necesidades de una forma. Además, se aprende a conocer las composiciones del barro, sea de una manera experimental y no a través de conocimientos físico-químicos, lo cual les da la posibilidad de realizar experimentos de mezclas de tierras y sustancias para obtener la pasta que mejor dé forma y cualidades a la utilidad de sus piezas. También nuevas maneras de decorarlas, de “*enfornar*” (apilar en el horno) y cocerlas. Por otro lado, Josep Jornet, un alfarero aun joven, reconocido en el municipio por dedicarse a la elaboración de las piezas más grandes que hoy en día se producen, tales como tinajas para la fermentación del vino, dice que al buen alfarero lo hace los kilos de barro con el que ha trabajado. Mientras que Josep Papaseit, otro alfarero joven muy activo en toda serie de actividades en su taller, le da la razón a Jornet diciendo que esto es equivalente a las horas de vuelo del piloto. Este compromiso con el hacer permitido por el tiempo de trabajo, se funda menos en la valoración de un sello intelectual y se orienta hacia el conocimiento de un material y sustancias por medio del trabajo,

que le permita a los alfareros poder vender piezas útiles de acuerdo a las necesidades de sus clientes.

Por el contrario, crear y/o modificar una necesidad o preferencia de gusto de los clientes con una nueva decoración, técnicas y formas preocupa menos a los alfareros, ya que una vez se obtiene la pieza de su gusto (muchas veces con proposiciones de decoración, formas y materiales de los alfareros) y las partes se encuentran satisfechas en seguir la relación comercial con este tipo de piezas, los alfareros seguirán reproduciendo fielmente aquella serie. Así, los alfareros de Miravet han suplido las necesidades de utilidad de un tipo cambiante de consumidores, es decir, produciendo según las demandas que marcó los “boom”, como el de jardinería, el de botijos o el de piezas para construcción. “Va muy ligado a las modas”, me diría una mañana un alfarero. Así, una vez el prototipo, los alfareros son pacientes en la producción en series más o menos largas, y por temporadas. Un alfarero me contó haber hecho durante un año una sola serie de piezas, lo cual, le parecía aburridor. Otro alfarero confesaba haber tenido que fabricar 1000 vasos de cerámica para un cliente. “Te tiene que gustar esto, para poder trabajar en la alfarería” y “la alfarería tiene un componente vocacional muy grande, si no te gusta, no vas a vivir de esto” decían dos alfareros en dos ocasiones distintas (agosto 2020). Sin embargo, como veremos, la artesanía de Miravet no se parece a la producción masiva de piezas cerámicas, sino precisamente el deseo por aprender nuevas técnicas, por buscar piezas renovadas y a toda suerte de readaptaciones en el taller, impulsan a los alfareros a continuar con su trabajo y a diferenciarse del sistema fabril. En últimas, a nunca “terminar de aprender” (agosto 2020).

GEOGRAFÍAS DEL BARRO: Del río a las sierras o del llac al refractari

“Antes íbamos a comer al lado del río, allá íbamos y compartíamos, ahora las cosas han cambiado”

Josep Sole, habitante de Miravet

Agosto 2020

Apuntes históricos y etnográficos de Miravet

Llegamos al medio día. Nuestro viaje duró dos horas y media desde Barcelona, pues decidimos remontar el río Llobregat. Tomamos la ruta por entre las cordilleras avanzando por la depresión litoral hasta encontrarnos con el río en Mora d'Ebre. Continuamos por vía principal sin entrar a este municipio y, luego de atravesar Benissanet, llegamos a Miravet. Hubiéramos podido ir a lo largo de la costa y en ese caso el viaje hubiera tomado 45 minutos menos, pero preferimos tomar la ruta por las depresiones prelitorales aprovechando el ánimo que nos concedió el sol de un buen día de otoño. Según Pau Vila, en las depresiones se abría camino al trabajo del barro, en pueblos como Benissanet o Miravet hasta Olot o Benabarre en la depresión central. También la cerámica del litoral catalán tuvo lugar en otros tiempos en Blanes, Mataró o desde Pla de Barcelona cuando se exportaban hacia Cuba o Filipinas (Vila 1962), pero hoy no tienen el mismo auge y ha predominado otro tipo de economías. Las tierras del prelitoral, en cambio, son propicias para este oficio. En la depresión los suelos aluviales que son depositados por los ríos que descienden de las montañas aportan sedimentos arcillosos; además, la cuenca oceánica del paleozoico ya había sido favorecida con horizontes de materiales sedimentarios finos en medio del reposo orogénico (Clop, 2000). Esto último fue continuamente favorecido por las subsiguientes sedimentaciones durante las siguientes eras geológicas. El florecimiento de minas de arcilla en las tierras bajas del Ebro, tales como la mina del Terror o Pinell del Brai, esta última en funcionamiento desde finales del siglo XIX, son una muestra de lo anterior (Castellvell 2015; Bertomeu 2016). Según el ceramólogo Emili Sempere, estas arcillas se caracterizan por ser ocre con porcentajes altos de hierro y aluminio, y al haberse originado por sedimentación consiguen buena plasticidad, contracción y dilatación. Admiten, además, los barnices de sulfuro de plomo, con el cual se fabricaban los colores que han caracterizado las vasijas de Miravet (Sempere, 1985). Así mismo, el favorecimiento de los ríos para la formación de estos materiales se colige de la antigua actividad de picar la arcilla que quedaba al descubierto en las riberas del Ebro después de las crecidas e inundaciones. Ésta se mezclaba con el barro de las minas (Terror,

por ejemplo) dando lugar a un material moldeable para la manufactura de loza (Guerrero Martín, 1988).

El clima de estos valles también favorece la alfarería pues prevalece una calidez sin demasiadas heladas o extremas temperaturas invernales que agrietan las pieles y superficies de barro. Sin embargo, los alfareros se cuidan del frío de invierno en la preparación del barro pues si se “hiela el barro, (este) pierde fuerza”, según dicen los alfareros de Miravet. Por esta razón se sigue una estrategia en la preparación del barro, actividad que está asociada al tipo de arcilla encontrado en esta región (Sempere, 1985). Esta consiste en dedicar tres semanas en verano al proceso de moler y dejar en reposo en balsas una gran cantidad de barro para ser utilizado en el período de un año. Esta actividad por hacerse al aire libre es una de las más vulnerables al clima y los fenómenos meteorológicos. Este barro será guardado en el cuarto “del fang” y en los talleres puede permanecer hasta dos años de ser utilizado, pues reposado, dicen algunos, funciona mejor. Entre más tiempo transcurra, mejores son las propiedades del barro para trabajarlo, dice Josep Jornet, quien, de allí, trae el barro con el que día a día trabaja en su taller. Otros no lo encuentran así y pueden trabajar con el barro fresco que se preparó ese mismo año. Así mismo, el cierzo es algunas veces aprovechado para el secado de las piezas por su bajo grado de humedad, mientras la garbinada (marinada) no sirve para estos efectos pues, por el contrario, retrasa su secado. Por su parte, el viento helado que baja en invierno creaba lesiones en la piel provocando unas grietas finas que podían llegar ser molestas, cuentan los alfareros ya jubilados. Hoy, por la introducción de chimeneas al interior de sus talleres, no es un problema.

A nuestra llegada, lo primero que descubrimos fueron los talleres que se alzan en la entrada del municipio, ante una llanura iluminada por el sol del mediodía, y en donde letras grandes escriben Ceramiques Ferran. En diagonal, el taller más modesto de Pedrola exhibe sobre un muro, como varios talleres, un canterer pintado trabajando en un torno de pie. Al avanzar se van descubriendo vías curvadas y enrevesadas que distribuyen a no muy grata distancia las casas y patios, entre los cuales se encuentran los otros cinco talleres de cerámica. Antes de entrar al poblado, a lo largo del Raval dels canterers, se encuentran los centros de producción, así como un hostel cuyo nombre “casa rural els canterers” anuncia la historia del lugar. Le pedí a mi hermana y su marido que me dejaran en la entrada del centro urbano y así podría yo devolverme a la vía principal que como epicentro me mostraría la distribución espacial de estos talleres. Estos se encuentran repartidos en las vías denominadas “Raval dels canterers”. Son calles una de las cuales las cruza transversalmente y las otras se desprenden de ella modificándose en tres. Las atraviesa la N420,

la cual se bifurca adentrándose al casco urbano, tomando, por el occidente, hacia el Pinell de Bray mientras su ramificación, que cruza el pueblo, cambia su nombre por “carrer de la creu”. Los talleres no se encuentran en el centro del pueblo, sino al encuentro de los que entran o abandonan este municipio. Diríamos que, de manera estratégica, pues abre posibilidades de encontrar clientes nuevos, sobretodo de los turistas que llegan los fines de semana. A este particular, la ubicación del taller y tienda de Ferrán es privilegiada. Esta última no es solo un lugar de fabricación cerámica sino es también una tienda de artesanías fabricadas en Miravet y en otras comarcas que traen los Ferran a su local. Los otros talleres, sin embargo, no perciben que el turismo actual de los fines de semana sea la principal fuente de clientes de sus vasijas.

En el Raval dels canterers, Santo Domingo de Guzman toma presencia en un lugar privilegiado frente a un cruce de calles, mirando hacia el castillo de Miravet. Lo acompaña flores y un bombillo para darle luz en la noche. Una parte de su marco está reformada con cemento. A él se ruega que las vasijas salgan buenas después de cada horneada, aunque al parecer aquella costumbre ya no existe. Su urna permanece colgada en un muro, debajo de un enredo de cables eléctricos, y arriba de una plegaria, impresa en veinte baldosas dispuestas en cuadro, que dice:

*Sant Domingo Sant Domingo,
Vós que esteu en esta ermita,
Feu que sempre les fornades
Surtin cuites i lluentes.
Quatre d'Agost de 1996*

La segunda semana de agosto se celebran las fiestas en su nombre, aunque dicen que era normalmente el 4 de agosto que se hacía la misa. Esto hubiera sido así este año de no ser por las normativas de sanidad que a partir de marzo del mismo año empezaron a decretarse por la enfermedad pandémica del coronavirus (covid-19). Los alfareros dicen recordar que de pequeños cerraban las calles, a Sant Domingo en el mismo lugar, aunque su placa sea un arreglo reciente, y entre todos organizaban los bailes y la misa. Se dice que recientemente se comenzaron a hacer las cucañas, estas eran parte de un juego en el cual colgaban con una cuerda las *olles*, ollas, que en su interior contenían una serie de materiales u objetos para “hacer broma”. Se podía introducir un conejo, agua, harina u otras cosas que le cayeran a las personas, frecuentemente niños, una vez rompieran con golpes estas piezas. Así era antes de que el ayuntamiento comenzara a administrar estas fiestas, momento en el cual ya no se celebran, al menos no

únicamente, como fiestas barriales sino fuera dels raval dels canterers, en el pueblo. Allí hoy se hacen pasacalles, bailes y a veces conciertos. Siendo una fiesta organizada y gestionada por la administración, dejó de pertenecer a los alfareros, aunque sigan participando en ellas con demostraciones y talleres a los niños, y trajo consigo el reordenamiento de su significado, es decir ya no en tanto que fiesta para ofrendar al patrón de los alfareros como intercambio por su ayuda con quemas favorables para piezas bien cocidas y relucientes, sino en cuanto que fiestas populares y tradicionales. Hoy en día las cucañas se realizan en las fiestas de ciertos municipios junto con otros juegos “tradicionales” o se montan para la celebración de un cumpleaños. Los alfareros fabrican estas ollas haciéndoles dos agujeros por los cuales se pasa la cuerda que los cuelga. Estas ollas, que son para el juego y no para la venta ni demostración, se fabrican con el barro que tiene mayor contenido de partículas arenosas, sabido ubicar y extraer de las balsas, especie de tanque donde se prepara el barro en todavía algunos talleres de alfarería, y guardado aparte para la manufactura de este tipo de elementos.

Saliendo del centro que congrega los alfareros y entrando al núcleo urbano, un aviso señala la carretera que conduce al Pinell del Brai, a donde se llega recorriendo una distancia de aproximadamente 14 km desde el pueblo. La vía gira bordeando la montaña y siguiendo dirección suroccidente avanza al encuentro con este municipio. Se encuentra en una angosta depresión rodeada por las cordilleras, mientras que Miravet es un pueblo fronterizo entre el relieve montañoso, al suroccidente, y la depresión que se abre hacia el nororiente. A este complejo “la montaña de Miravet”, la que se observan y se atraviesa cuando se toma la via Pinell del Brai, iban los alfareros hasta hace una generación atrás, a picar el barro en grupo, o como lo expresó una mañana uno de ellos, “en comunidad”. En un documento de 1804, que Vinaixa Miró consultó en el Archivo Parroquial de Miravet ya se hace mención a un “mineral” con este nombre:

...la heredad de la Permuta Propia de Bautista Navarro...llamada los Terres hay en ella un mineral de tierra apta para haser los Alfareros que abundan en este Pueblo pues seran en numero unos catorse para haser cantaros, platos, pucheros y otras cosas y estos por el saque de dha. Tierra contribuyen con seis sueldos ardites anuales al poseedor de dha. Heredad... (1999, p. 128).

De aquellas minas, hoy cerradas, se conseguía el barro rojo con ayuda de brazos y galeras estrechas, y los lomos de las mulas soportaban el barro que se transportaba a cada taller. La generación de artesanos hoy en día jubilada, recuerda que a temprana edad presenciaron la transición de transporte de mulas a camiones. Por eso ahora, cerradas las minas del Terré (en

Miravet), se acude a la cantera abierta del Pinell del Brai, de donde se extrae el material con maquinaria y se transporta con camiones. Su suerte vino a dar con un dueño que después de cerradas estas minas, aprovechó sus tierras para el cultivo de almendros. De la fábrica de Pandòs, en las inmediaciones del Pinell, en un taller en donde se prepara todavía el barro, se compra un camión cada dos años, más o menos de acuerdo con la cantidad de demanda que haya durante ese período. Este barro es, en palabras de los artesanos, “fuerte”. Fuerte porque es duro para trabajar con las manos y fuerte también porque para su cocción, la temperatura debe subir a más de mil grados. Se le llama, en catalán refractari, y es muy útil en la elaboración de piezas grandes, aunque también con él se fabrican piezas pequeñas. Con la aparición de nuevos medios de transporte, como el ferrocarril del siglo XIX fueron desapareciendo también los arrieros que transportaban estas artesanías a otras provincias para venderlas, principalmente a Aragón o Valencia (Van Veggel, 1998). Un alfarero me contó un día que su bisabuelo iba hasta los pirineos aragoneses, a Huesca, en mulas a vender las jarras.

En dirección nororiente remonta el río Ebro al lado del cual se construyó la carretera T-420, vía principal que comunica este municipio con Benissanet y Mora d’Ebre consecutivamente, mientras que, en sentido contrario, al suroccidente, lo comunica con el Pinell del Brai. Por esta vía entramos al pueblo y siguiendo adelante por el carrer de la creu, atravesando el casco urbano, se llega al encuentro con el meandro de Tamarigar. A la orilla del río, se construyó un embarcadero que los turistas suelen aprovechar para observar una bella composición del río con el Castell de Miravet. Allí nos encontramos con mi hermana hacia las dos de la tarde. Yo me había introducido con algunos alfareros y atravesado una parte del pueblo hasta llegar al río. Después de cruzar el Ayuntamiento, al lado del bar l’Estel, bar en donde suelen reunirse en la mañana hombres ya pensionados a jugar, una calle abajo se abre un espacio amplio frente al Ebro. Se trata de una placita, “el arenal”, entre las terrazas de los bares y el Ebro, cuyo parque es utilizado por los niños para el juego los fines de semana. Allí también se construyeron avisos informativos sobre la historia y las particularidades de Miravet. Por ello, el foráneo encontrará una breve reseña sobre la alfarería de este municipio y un mapa para ir a su encuentro. En lo alto de la fachada de la casa del *llaguter* Enric, con vista al río, se exhibe una placa a más de unos 7 metros desde el pavimento, que dice “*Avenida del Ebro, 27 Octubre de 1907*”. En la casa de al lado, dirección sur, más baja se aprecia otra medida de altura de una riada, la cual consta con el testigo “Aquí va arribar lo rio l’any 1959”. En ese entonces no se había construido el complejo de embalses que salpicaron el Ebro a mitades del siglo XX, cuya aparición vino a cambiar el comportamiento del río. “En ese entonces el río no estaba controlado” me dijo una

mañana, frente a la casa del llaguter, un habitante de Miravet. Por eso, decía, antiguamente, Miravet se reducía a lo que hoy es el pueblo antiguo, o lo que en los planos turísticos llaman *cap de la vila*. A no más de 300 metros siguiendo el curso del río hacia el sur, se encuentra un arco que daba marco al portón con el que cerraba y daba entrada al pueblo, el cual fue alzado de ahí para arriba incrustado en el complejo rocoso de la montaña, y en cuya punta se erigió el castillo sobre una antigua fortaleza de origen andalusí.

Las riadas eran eventos importantes en la geografía de Miravet y de los poblados que se asentaron en las inmediaciones del Ebro. Ellas arrasaban lo que había a su alrededor y dejaba estragos en los asentamientos. Sin embargo, traían consigo el material del alfarero. Cuando venía una riada, al año siguiente se podía ir en busca de los sedimentos finos que dejaba el río, nombrando este material para el trabajo de la alfarería como *llac*. Esta práctica cayó en desuso hace relativamente poco tiempo, desapareciendo con la generación de alfareros hoy en día jubilados. Aun hoy los más viejos recuerdan haber ido en busca del llac en familia y con la ayuda de otros alfareros fuera del núcleo familiar, mientras que los más jóvenes recuerdan haber visto o haber escuchado a sus padres y abuelos hacer estos viajes. Este material era indispensable en la elaboración del barro e incluso se ha llegado a presumir que antiguamente se podía prescindir del refractari, algo difícil de constatar de no tener un registro arqueológico más completo. El “fang”, dice un alfarero ya jubilado, era “autóctono” de este municipio pues se hacía con los suelos que ofrece Miravet, cuando, después de quedar atrapado en las hondonadas que formaban las balsas naturales del río, sobre todo con las riadas fuertes, el agua que se evaporaba lo dejaba asequible (comunicación personal, 2020). El *galacho* era el lugar predilecto para esta actividad, un antiguo curso durante las crecidas del río que iba paralelo a la vía Cami de les Illetes, por el costado sur del pueblo, y que desde la plaza del arenal conectaba por la parte más baja del centro de los talleres de alfarería hasta encontrarse nuevamente con una curvatura del río, dejando pequeñas islas hoy inexistentes. Cuando las riadas inundaban esta depresión, se dice que allí se encontraba el llac con facilidad. La arena, cuenta uno de ellos, se quedaba abajo y el sedimento más fino, arriba. Otro alfarero dice que se recogían palmos (unidad de medida de la mano) de este material cuando, una vez seco, se agrietaba. Los trozos que dejaban las grietas, se picaban y se tomaban. Después, se transportaban hasta sus talleres donde se había construido un hoyo hondo que servía para almacenar esta arcilla, llamado el “vasot”. El año inmediatamente posterior a la riada, la cual dejaba las arcillas en las superficies, los alfareros no se veían en grandes esfuerzos por excavarla. De lo contrario, constataban que habían capas de arcillas y arenas intercaladas, por lo cual hacían excavaciones en grupo para el abastecimiento

de este material. Hoy en día estos sedimentos ya no se encuentran con docilidad y por la facilidad de otras arcillas disponibles, ya no se obtiene.

Por ejemplo, algunas se obtienen de Tortosa. De la plaza el arenal se toma, dirección sur, el Camí de la Barca. Aprovechando el meandro del río, en un kilómetro de tramo recto, el camino va al encuentro a donde su curvatura se aplana, arribando a un punto denominado “pas de Barca”. Este es el último paso medieval del río, utilizado durante la Guerra Civil para obstaculizar el paso de las tropas enemigas. Atada a unas cuerdas altas, la barca utiliza la fuerza del río para desplazarse. Ya que hoy en día es adecuado para transportar los coches, este punto ofrece un atajo y un camino directo a Rasquera, siguiendo, después de cruzar el río, una vía que sigue el curso de este afluente, y que en comunicación con los pueblos Benifallet, Cherta, Aldover y Bítim, en dirección sur, se llega a Tortosa. De una cantera de este último pueblo, Josep Jornet trae la arcilla que utiliza para la producción de sus vasijas. Para reemplazar esta de arcilla blanca que compra Jornet y los hermanos Ventura en Tortosa, Fabregat al igual que otros talleres, la compra no de una cantera sino de una tienda de cerámica de Esparraguera. La de cantera, Jornet la mezcla con el refractario que trae en camión de la cantera del Pineill del Brai, y esta composición hará el material ideal para la producción de vasijas grandes. De la cantera de Tortosa, dice Jornet, comenzó a transportar la arcilla que reemplaza la que se obtenía del río. Hoy en día, esto no es posible, testimonian varios alfareros de Miravet, pues los sedimentos arcillosos que se depositaban en las llanuras fluviales después de las inundaciones o durante el invierno, quedan ahora estancados en las represas.

Durante el siglo XIX la industrialización con su ingeniería de producción energética, red global de intercambios y apropiación de recursos naturales, trajo consigo la compresión de los tiempos en las líneas de producción de bienes. Esto representó mayores capitales en menos tiempo. Este desarrollo económico estuvo vinculado al aprovechamiento del agua para el consumo, agricultura y la producción de energía en forma de embalses y represas. El río Ebro ofreció una fuente importante para la producción de energía necesaria para el desarrollo económico de la región durante el siglo XX, por lo cual se vio progresivamente salpicado de embalses. A la fecha, los que superan la capacidad de 4,3 hm³, suman 65 en la cuenca del Ebro (Confederación Hidrográfica del Ebro, 2020). Desde las primeras décadas del siglo pasado se realizaron fotografías aéreas que constataron el comportamiento del río y la influencia de la actividad humana en el mismo (cfr, Sanz et al., 2001), con lo cual se ha observado un impacto del complejo de embalses Mequinenza-Ribarroja -Flix en su morfología, alterando tanto su caudal sólido como

líquido (Batalla et al., 2008). La retención de sedimentos en las represas ha inducido un déficit de sedimentos en el delta del Ebro (ibídem), contribuyendo a la incisión de este. Los embalses del bajo Ebro retienen hasta un 90% de la carga de limos y arcillas, fenómeno reforzado por los cambios de los usos del suelo en las partes altas y medias de la cuenca (Ibídem). Los cambios en el comportamiento del río han influido en las actividades y procesos de elaboración de la cerámica en el municipio, quedando así imposibilitado para depositar los materiales arcillosos, indispensables para el trabajo alfarero. Además, las personas sienten una gran desconfianza con las aguas del río pues se dice que están contaminadas a causa de los vertidos químicos derramados en los años 80s, por la empresa “Erquimia”, hoy nombrada ERCROS. Esta fue construida en el siglo pasado en el municipio de Flix y en su represa se han hallado residuos peligrosos por lo que se adelantaron limpiezas de su embalse. “Antes el río era como un desagüe, ahora en Flix dicen que han limpiado, pero río abajo está sucio” (comunicación personal, julio 2020). En ese entonces, dicen algunos alfareros, les prohibieron tomar el llac del río para protegerlos de la contaminación (comunicación personal 2020), si bien la razón principal de su remplazo por otras arcillas fue la carencia de estos sedimentos en su afluencia.

La contaminación del río también influyó, según lo perciben y me contaron dos habitantes de Miravet, en otras actividades vinculadas al mismo. Si bien es cierto que las máquinas facilitaron el trabajo de las personas, el río era una fuente inagotable a donde iban las mujeres a lavar y a recoger agua en cántaros. Ellas, se dice, y como se observa en un documental realizado por Joaquin Mir en los años 30s, que Josep Cañabate amablemente me compartió, iban en grupo a lavar la ropa al río llevando consigo los *saboners*: vasijas entre las más pequeñas fabricadas en ese entonces en Miravet, contenedoras de jabones artesanales. Otro día, un habitante de Miravet, me decía que antes, las personas iban a veces a comer en sus orillas, diciendo que antes no había dinero para mucho y que la vida era, en ese entonces, muy diferente (comunicación personal, agosto 2020). Aunque el derrame de vertidos químicos difícilmente podría concebirse como la causa del olvido de este vínculo de las personas con el río, estos eventos vienen a confundirse o entramarse con una serie de cambios que modernizaron el pueblo y lo preparan para otras economías, hoy en día fuertemente impulsado hacia el turismo, en donde estos hábitos son extraídos del espacio, o de la esfera pública, ahora embellecida como un cuadro si no medieval, con rastros de las batallas de la guerra civil.

En los años 80s también se construyó la central Nuclear Ascó, al margen del río Ebro a aproximadamente 20 kilómetros río arriba de Miravet. Dicen los alfareros que, según

comunicaciones oficiales, esta empresa no llega a representar peligro de contaminación radioactiva para los habitantes. Sin embargo, la gente ya le tiene “respeto” ya que el río se utiliza para refrigerar el núcleo de la central y luego vuelve a salir río abajo. Dicen que, en las mañanas, si se mira hacia las montañas intentando localizar la ubicación de la central, se alcanza a ver un humo que es el vapor de sus chimeneas. También en los paseos de las 6h30 a 7h00 de la mañana, se observa que del río reverbera una espuma que no se sabe qué es ni de dónde viene. Así mismo, dentro de la represa se dice que la temperatura del agua es siempre buena, incluso en invierno es cálida. Esto para algunos habitantes de Miravet, es un índice más de que las aguas pueden ser radioactivas, generando desconfianza en la gente.

Así, pese a que hoy el llac no está disponible y esta práctica (así como una vida vinculada al río) se han perdido por desconfianza a los contaminantes que bajan de las centrales químico nucleares, esto no parece ser un gran pesar para los alfareros quienes tienen la disponibilidad de vías y vehículos que facilitan el transporte de la arcilla a mayores distancias. Con el paso de la tracción de mulas a la acción de los combustibles fósiles en vehículos de motor, durante el siglo XX, se aceleraron los tiempos de producción, siendo posible ahora obtener un camión de arcilla, viniendo de un pueblo al otro lado del río, en muy poco tiempo, si se compara con los tiempos que tomaban los alfareros en su transporte en mulas y recolección con la fuerza del cuerpo (Van Veggel, 1991). “La vida antes era más difícil”, testimonia un alfarero que solía partir a las jornadas de recolección del llac, y aun agrega “pero otros padecieron más que yo, otros padecieron más que nosotros” (comunicación personal, marzo 2020). Incluso, para la obtención de minerales para la preparación de esmaltes, la última generación que emprendió en empresas de recolección, dice haber traído costales de “galena”, el plomo que vinieron a remplazar los barnices menos “tóxicos”. Estos viajes eran jornadas que demandaban resistencia y fuerza a los que se añadían el trabajo del torno a pie y la preparación del barro cuando, todavía sin balsas, se hacía “pastando a pie”. Todo esto dejó desgaste en las rodillas de muchos alfareros que hoy en día se ven en dificultades para caminar sin el bastón, así como dolencias de espalda.

De manera similar, la construcción de carreteras y el mejoramiento de medios de almacenaje facilita el transporte masivo de productos a bajos costos de fuerza humana. Así, aunque el pueblo no esté al encuentro de mercados cercanos a donde distribuir sus productos, tales como Bisbal o Gerona en donde su reconocido comercio de producción de artesanías les convierte en lugares atractivos para los turistas, esto hoy en día no representa un gran problema. Las vasijas se siguen llevando, cada vez en menos tiempo, a los centros más reconocidos de venta cerámica. Para

ello, algunos alfareros se despersonalizan de algunos de sus productos al imprimirles el sello con el nombre de una tienda donde se exhiben sus piezas a los transeúntes. En Barcelona, varias veces me hablaron de La Bisbal como un gran centro de producción cerámica. Sin embargo, lo que no sabía entonces era que una parte de las vasijas que allí se venden, vienen, sin ningún sello de origen, de Miravet. Ya que las vasijas se destinan a satisfacer una demanda determinada, no tiene sentido reproducir las formas cuyos detalles eran altamente funcionales para un pueblo de actividad agrícola, y las cuales caracterizaron la cerámica en las generaciones pasadas. Por el contrario, algunas piezas son fabricadas siguiendo unos diseños propuestos por las tiendas y distribuidoras, quienes realizan los pedidos de acuerdo con las que más éxito tienen en sus ventas. Suelen ser piezas para decoración de jardines como macetas para el cultivo de plantas florales u ornamentales. Son piezas que, aunque mantienen una intención de destinación a fincas y zonas rurales, tienen una finalidad decorativa más que utilitaria.

Lo anterior no quiere decir que no haya a las que sí se le imprimen un sello con el nombre del taller o del alfarero, de acuerdo con la salida comercial de las piezas. Incluso la fabricación de la cerámica tradicional de Miravet sigue teniendo lugar entre los artesanos de este municipio. Estas pueden ser compradas por el ayuntamiento para las fiestas patronales o eventos que se organizan en el municipio. Por ejemplo, la cursa la cameta coixa es una carrera que se hace durante el mes de abril en Miravet. La cabreta coixa, un ser mítico que albergaba las inmediaciones del castillo, fue un recurso para dar nombre a la carrera del pueblo. La leve modificación induce una relación metonímica con la carrera, derivada de la pierna que en catalán es cama y en su diminutivo cameta. Aunque la cabreta es coja, coixa, el nombre de la carrera quiere hacer alusión a este ser, central en la leyenda que otorga aún más autenticidad a este lugar. Varios alfareros fueron encargados de hacer los vasos tradicionales de Miravet para la carrera que se celebraba este año y en ellos se lee con letras grandes “Cursa Cameta Coixa 2020”. Para la fiesta de las cerezas que se celebraba en junio también se pidieron pitanzas que Josep Jornet fabrica desde el mes de marzo en su taller. Igualmente, Emili Treig fabricaba Pitxelles para una feria en la Galera en mayo. Todas estas piezas no llegaron a su destino debido a la pandemia (covid-19) que cerró eventos y paró gran parte de la producción. Todas estas piezas fueron marcadas con los sellos de cada taller, normalmente en su base, al exterior de estas. Eran por lo demás, sellos discretos que no se descubren fácilmente. Debido a este destino de las piezas, estos tres artesanos realizaron la cerámica tradicional de Miravet, aunque ellos confiesan que, aunque siguen unas mismas dimensiones, técnicas y colores, cada taller tiene sus medidas u otros particulares que les diferencian de los demás. Además de esto, existen dos

talleres en donde quienes lo conducen, buscaron complementar sus conocimientos de alfarería con estudios en escuelas de arte y por tanto buscan darle un toque de particularidad aún más distintiva a sus piezas.

La construcción de vías, urbanización y afluencia de mercancías no sólo ha resultado en nuevas rutas comerciales para las vasijas o el abastecimiento de materiales. Las escuelas de artes construidas en Mora d'Ebre y las posibilidades de vivir en la capital catalana, en donde confluyen todo tipo de oficios y bienes de consumo en una suerte de cosmopolitismo de estilos y técnicas, da lugar a trayectorias individualizadas y particulares en las nuevas generaciones. En Miravet existe una mujer que trabaja el barro (junto con su hermana), de la generación más joven de artesanos de Miravet. Es la sobrina de un alfarero reconocido, de quien ha heredado su taller y conocimientos sobre la alfarería. Su trayectoria ha sido diferente a la mayoría de alfareros del municipio y del rol de la mujer en este oficio. Estudió Bellas Artes en Barcelona y los inicios de su carrera fueron en una escuela en la comarca de la Ribera d'Ebre. Sus piezas son producto de su diseño y responden a unas necesidades estéticas a la vez que funcionales. Algunas piezas suelen interpenetrar las formas tradicionales de Miravet y decoraciones y tratamientos de superficies con técnicas foráneas, encontrándose en ellas un balance de colores y tonos, brillos y texturas que las hacen atractivas a clientes. Estas piezas de estilo personal, producto de una trayectoria particular que oscila entre el mundo de la alfarería y la cerámica, llevan su nombre inscrito en sus superficies.

Por otro lado, no sería justo atribuir a la industrialización y la introducción de máquinas en los talleres, las transformaciones de la cerámica "tradicional" de Miravet. La producción de piezas cerámicas tal como las conocemos hoy en día, ha ido germinando de una serie influencias e intercambios que entran una trayectoria compleja que desemboca en la alfarería conocida como Miravetana, pero que no puede atribuírsele una identidad milenaria inamovible. Tampoco parece haber sido producida exclusivamente en un período determinado, si no, a la par con nuevas influencias que se fueron solapando. Las rutas comerciales que influyeron en la alfarería de las tierras del Ebro tuvieron sus inicios desde la prehistoria, según consta en la literatura arqueológica. Dentro de la zona prelitoral se han encontrado vasijas prerromanas con impresiones que recuerdan el calcolítico en la cuenca mediterránea, así como vasijas campaniformes cuya producción se extendió ampliamente por Europa. Ya en la cuenca prelitoral hallazgos de cerámica cardial evidencian la producción indígena de cerámica del neolítico: tan cerca a Miravet como el yacimiento El Molló en Mora la Nova se hallaron fragmentos con

decoración epicardial con incisiones y motivos con líneas puntos o con cordones lisos o incisos. Las bases no son planas aunque contaban con asas, formas abiertas y labios biselados (Duran y Noguera 2005). La manufactura de vasijas campaniformes durante la Edad de Bronce fue ampliamente extendida por Europa y constatada su producción en el valle del Ebro. Al final de este periodo se incubaba una revolución cultural que tendrá lugar en la Edad del Hierro, momento en el cual se fijarán las bases técnicas de la alfarería que han perdurado hasta nuestros días (Sampere 1982). Dos grandes migraciones inciden en la alfarería del río Ebro. Estas son la Indoeuropea, procedente del centro del continente, conocida como céltica o Hallstática; y la mediterránea, conocida en la literatura arqueológica como “cultura ibérica”. Esta segunda viene dada por la colonización del oriente, gracias a las migraciones púnico-fenicias que penetraron por los pasos que ofrecían los ríos Martín, Regallo Guadalupe, Matarraña y Algá del bajo Aragón, y a través de la desembocadura del Ebro (Beltrán 1977). Las invasiones en la tradición alfarera de la cerámica griega y romana se producía en cuanto era menester de ella para embarcar en las naves el vino, aceite, trigo y lino (Vila 1962). La cerámica conocida como ibérica está caracterizada por la esbeltez de sus formas que el torno permite. La introducción de este artefacto logró piezas gráciles de paredes finas que fueron importadas desde el levante durante las migraciones siglo VI ac y que contrastaron con las vasijas a mano más robustas, con incisiones y cordones de la cerámica Hallstática. Las posibilidades y limitaciones de las formas en el torno van a perdurar hasta nuestros días, produciendo vasijas cuya evolución no ha transformado sus formas radicalmente dentro de la alfarería del valle del Ebro (Sampere, 1985). La invasión romana, por su parte, no parece haber traído consigo innovaciones en cuanto a técnicas o formas, pues a su llegada éstas ya estaban establecidas (Sampere 1985, Sáez 1985), aunque esto no descarta el perfeccionamiento, refinamiento y expansión de formas y decoraciones durante el período del imperio romano en las tierras del interior (Beltrán 1977).

Por el contrario, la influencia árabe en esta tradición fue más que evidente. Los moriscos catalanes se repartieron en zonas de desigual importancia: una de estas fue dentro las localidades de la Ribera de l'Ebre. Al parecer una sola población era íntegramente musulmana o poco faltaba: Miravet (Biarnés 1972: 65). Gracias a la revisión que hizo Vinaixa Miró (1989) de un capbreu de Miravet en el año 1495 y los censos que le corresponden a los alrededores de esa fecha, tenemos una visión conjunta del pueblo en las postrimerías del siglo XV y principios del XVI. El investigador encuentra que el 96% de la población eran sarracena unos años antes de que la conversión al catolicismo tuviera lugar en España, entre los años 1508 y 1509. El censo prueba una actividad alfarera fuertemente arraigada, dando lugar trabajos con las

denominaciones “obradors”, “operatorum” o “cantareiss” o “cantarellarius” relacionados con este oficio. La posterior despoblación a causa de la expulsión de los moriscos a principios del siglo XVII, con 79 de 110 casos afectados, así como la rápida repoblación de los “moriscos” a partir de la década siguiente, según las estadísticas demográficas realizadas por Josep Cañabate Fortuno a partir de los libros de bautismo, matrimonios y defunciones del Archivo Parroquial de Miravet (2015), deja en evidencia la fuerte presencia árabe en Miravet. En la cerámica, son los árabes quienes introducen el vidriado con el sulfuro de plomo, estaño y sílice, algo que hasta hace poco seguía produciéndose en Miravet, así como el vidriado estannífero (Sempere, 1982). Los colores que más se utilizaban era el verde y amarronado, que se conseguían a base del sulfuro de hierro, cobre y manganeso. Estos colores se consideran característicos de la cerámica Miravetana. Así mismo, hoy en día se reproduce el caduf, cuyo término es de origen árabe y nombra una pieza para recolectar agua en las norias, según dicen los alfareros como también consta en otras fuentes (Steiger, 1991: 132). Estos esbeltos contenedores de agua, se amarraban con cabuyas o cuerdas a las norias y con la tracción animal, el sistema de ruedas y vasijas elevaba el agua de pozos poco profundos. Estas norias en desuso se encuentran escondidas por las áreas menos urbanas de Miravet. En Mora d’Ebre uno de estas quedó al descubierto en el parqueadero de una compañía de automóviles, recordando a los transeúntes la antigua actividad agrícola de la región. La etimología de palabra, así como de las piezas cerámicas que lo acompañan, es de procedencia árabe, aunque esto haya sido puesto en cuestión recientemente ya que se dice en el pueblo que unas excavaciones arqueológicas hallaron dos tipologías de caduf fabricados antes del arribo árabe (comunicación personal, julio y agosto 2020). El Monasterio de Nuestra señora de la Rueda de estilo mudéjar-gótico, en el municipio Sástago en Zaragoza, al pie del río Ebro, todavía cuenta con una de estas ruedas con un acueducto que conduce el agua a este recinto. El caduf es una pieza por las que se algunos alfareros se distinguen, llegando a un mayor grado de sofisticación en sus formas. Josep Jornet dice que son pocos los que logran realizar con destreza estas piezas pues por su finura y altura tienden a derrumbarse fácilmente en el torno. Cuenta que aprendió de su padre y su abuelo era un experto en la elaboración de estas piezas. Su bisabuelo las hacía con los ojos cerrados. Se realiza en el torno por lo cual se logra una pieza estrecha y esbelta en poco tiempo, de lo cual deviene su dificultad: su alto grado de sofisticación viene de la destreza para no dejarla derrumbar fácilmente durante su hechura, contando con un “cul estret” y una boca amplia. La concentración, equilibrio del cuerpo, firmeza y a la vez soltura en las manos es imprescindible en su elaboración. “Como sepas hacer un caduf y una tinaja grande, ya lo sabes hacer todo” se decía a los aprendices del trabajo con el barro en Miravet (comunicación personal, 2020).

Lo que podríamos encontrar como un elemento que ha perdurado y que influye y condiciona la alfarería de Miravet y la región, es el material con el que se trabaja. El barro "autóctono", como me decía un alfarero, extraído de la región todavía hoy en día, aunque cada vez en menor cantidad y por menor número de artesanos, admite unos barnices, un sistema de cocción y un tipo de piezas a las que mejor responde. Ciertamente es que con él se pudieran hacer variedad de vasijas, aptas para tierras frías o para cocer en fuego, por ejemplo, pero estas piezas no tendrán las mismas cualidades que las que se elaboran con tierras de otras composiciones. Ya que este barro está cada vez menos disponible en la región y se ha comenzado a importar otros materiales, así mismo los sistemas de cocción son otros, nuevas formas de decorados empiezan a tener lugar, así como otro tipo de piezas empiezan a aparecer. Los climas de estos valles dejan de ser relevantes y el cierzo que seca las piezas deja de ser imprescindible, la calidad que ofrece los meses de verano en la preparación del barro es menos importante y el río deja de participar en la alfarería de Miravet.



El raval dels canterers y las cantererías

Volví nuevamente en bus a Miravet. Primero tomando uno de Barcelona hasta Mora la Nova, con la compañía Hife, y en Mora d'Ebre me encontré con Pep, quien me condujo hasta Miravet. Había pensado tomar el bus del instituto que sale, normalmente, a las 14h y a las 15h, pero ya que se encontraba en Mora, Pep me condujo hasta la masía que administra su madre. Allí me quedé una semana en invierno del 2019, la cual no fue del todo suficiente para acostumbrarme al frío y al cierzo que bajaba en las noches a silbar. Visité dos talleres en esa ocasión y poco visité el pueblo y el río que tendría más oportunidad de recorrer en primavera. Entonces conocí el bar de l'Estel y el de la Mariola, donde Toni Borrell, un buen amigo de Pep, me presentó a un alfarero ya jubilado que se reunía a tomar cafés, charlar y jugar con otros hombres de su edad. Para primavera del 2020 empecé a recorrer más el pueblo, a visitar el río, el pas de la barca y a subir al castillo. Visité más talleres todos los cuales me abrieron siempre sus puertas, me regalaron tiempo para mostrarme y enseñarme su trabajo. Sin embargo, mis esfuerzos de participación se concentraban en dos talleres, principalmente uno en donde pude tocar el barro y comenzar a aprender el torno. Ya que el 13 de marzo se declaró estado de emergencia, creí conveniente regresar a Barcelona para confinarme en medio de la incertidumbre de cuánto podía durar, aunque creí que todos estaríamos dispuestos a parar nuestras labores por un momento. Algunos alfareros, sin razón para no hacerlo, trabajaron de puertas cerradas, y uno de ellos me envió fotos para ver el final de un proceso que no alcancé a observar. En verano de ese mismo año, cuando las medidas de sanidad se relajaron, volví nuevamente a Miravet, esta vez en tren. Un taller se negó a abrirme las puertas. Me aislé por cinco días y siguiendo las medidas de sanidad (uso de tapabocas, gel antibacterial y procurando respetar distancias), comencé a visitar talleres, dos de los cuales no había visitado hasta el momento. Con el paso del tiempo estas distancias se fueron atenuando e incluso, en un taller, volví al torno, algo que no había querido proponer por las medidas de sanidad.

Volví al Raval dels canterers, encontré nuevamente a Santo Domingo de Guzman en el cruce de varias calles, no muy lejos del Galacho, un pequeño curso del río durante sus crecidas que ofrecía a los alfareros los sedimentos más finos en su regresión. Este brazo del río ofrecía a las cantererías del Raval dos elementos indispensables para la alfarería del pueblo: el agua y la arcilla. El agua por lo demás es indispensable para la vida del pueblo y los alfareros fabricaron utensilios que garantizaron a sus habitantes su frescura y calidad durante los meses más calurosos. Los cántaros fueron indispensables al punto que dieron nombre a sus creadores y al

lugar adonde allí se hacían (cantererías y Raval dels canterers). En el siglo XVII aparecen mencionadas como carrer dels cantirers de Dalt o en castellano Calle de los obradores, aunque ya que se carece de planos topográficos, según la reconstrucción que hemos podido realizar con algunos habitantes, esta no coincide con la actual Raval dels canterers, pues su mención es dentro de los límites del pueblo, del cual se excluye la actual Raval. De los cántaros incluso derivaron expresiones tales como “tot càntir nou fa l'aigua fresca” puesto que los poros de la cerámica por los cuales transpira, según se dice, se irán taponando de las impurezas que con el tiempo va a filtrar del agua, sobre todo si es calcárea. De modo que cuando se empieza a ver blanquecina, es necesario su remplazo. Este refrán es dicho no obstante de manera metafórica para los comienzos de un trabajo o una relación amorosa en tanto que en principio todo parece bueno y los defectos se ven después (Sempere, 1989). La importancia de este contenedor de agua se colige de la costumbre en Argenton de bendecir los cántaros el 4 de agosto, durante las fiestas de Santo Domingo de Guzman, proclamado en el siglo XII el patrón y protector de las aguas (ibídem: 85). Aunque en Miravet no parece haber existido esta tradición, la proclamación de Santo Domingo de Guzmán como el patrón de los alfareros pudo haber tenido un vínculo con sus capacidades de convertir las aguas en saludables para el consumo y por extensión la protección de sus contenedores.

Hoy en día en el Raval dels canterers y sus alrededores se encuentran casi todos los talleres, las canterías, a las cuales los turistas pueden llegar siguiendo los avisos de entrada al pueblo o siguiendo las rutas por google maps. Estas suelen contemplar un salón dedicado a la manufactura y decorado de las piezas y un patio donde se deposita la arcilla que viene de las canteras, donde se construyeron las balsas que sirven para secar el barro en su proceso de preparación, el remenador y en la mayoría un horno de leña. A estos también se les encuentra fuera de las canterías, abandonados por el municipio y algunos, cuentan las personas, enterrados y destruidos en el Raval. Algunos son subterráneos y otros los tienen bajo techo en un salón construido para los hornos de gas o gasoil. El salón mencionado, l'obrador, puede alcanzar hasta aproximadamente 200 metros cuadrados, un área lo suficientemente extensa para aguardar las piezas de barro por cocer, así como todo el inmobiliario que acondicionan el taller para la producción cerámica: máquinas para pastar y sacar cilindros de barro, mesas para la manufactura, tornos y todos los utensilios que acompañan al torno (talladors, herramientas de detalle, etc.), estanterías, cuadros o fotografías familiares, etc. Desde el interior de este salón se accede a otros cuartitos adjuntos que almacenan materiales en sus diferentes grados de preparación. Así, se puede encontrar el cuarto “del fang”, o el cuarto que se utiliza para la mezcla

del “llapis”, que es un engobe que se aplican a algunas piezas. Otros dejan las tinajas o baldes en donde se prepara el llapis en los patios. Al interior de los talleres se manufacturan las piezas y luego de su adecuado secado se cocerán, si es en un horno de leña, durante aproximadamente tres días. En los de gas se realiza en un día. Una vez cocidas, en el horno se dejan almacenadas hasta que se encargue el transporte del pedido, pues suelen destinarse a otros pueblos, su venta se encuentra fuera de Miravet, o se guardarán en un almacén, como piezas de stock.

Era una mañana cuando atravesé por primera vez el umbral del taller de los hermanos Ventura. No sabía, entonces, la confianza que me habían regalado cuando aceptaron, días anteriores, mi llegada a este recinto inagotable de objetos que otros observadores más entrenados, algunos de sus clientes, llamaron “templo de botijos”. Mi interés por la alfarería como estudiante de la universidad de Barcelona, me abrió simplemente las puertas, y yo no quería quebrantar mi entrada cumpliendo con sus y mis expectativas. Cinco semanas después vería por primera vez los clientes quienes curiosos tendían a entrar a este espacio atiborrado de tantos elementos extraños como divertidos que abrían el apetito intelectual de los turistas. “Sí sí, aquí no, ya les abrimos el almacén”, dijo Javier y su hermano tomó las llaves y los dirigió al otro costado del patio, donde en un garaje amplio se han dispuesto estanterías para exponer sus piezas más relucientes recién salidas del horno. Quizá porque vengo de Bogotá como hemos constatado algunos de los que vivimos en Barcelona, las personas somos menos directas procurando ser dóciles cuando hablamos, o quizá porque viniendo de las ciudades se acostumbra uno a que como cliente se hace lo que quiere, siempre que no salga insatisfecho del lugar, la respuesta me pareció un poco brusca. “Me parece que querían conocer el taller, les daba curiosidad”, dije a un hermano. A esto me respondió “sí, pero es que se piensan que aquí atrás es la tienda”. Esto es cierto y cierto es que los clientes tienen unas expectativas de visitas que sean toda una “experiencia”, la cual otros talleres han sabido capturar y reproducir. Si uno visita los centros más turísticos de Barcelona como la Sagrada Familia, los edificios modernistas en los que Gaudí es su máxima estrella, se habitúa a la manera de conocer un lugar: entra luego de una gran fila, reclama una audioguía con el idioma de preferencia, hace un recorrido saciándose con datos curiosos que los rincones más inesperados contienen, sigue una dirección indicada por la audioguía y sale a la tienda de recuerdos, a donde finalmente puede llevarse un trozo del lugar consigo. Son visitas auténticamente guiadas para ver lo que no se ve si no se comprara la audioguía, las guías en las librerías o en el almacén de recuerdo. Sin embargo, aunque algunos talleres en Miravet ya se están adecuando para darle al turista esta experiencia, con demostraciones y una tienda de objetos vistosos, otros lo han pensado y esperan a que termine

la pandemia para ponerse en ello. Por ahora, mientras tanto, en la canterería de los Ventura se siguen vendiendo objetos de cerámica, se hacen talleres o cursos y se visitan ferias haciendo demostraciones de su trabajo. Y la antropóloga, la noia, no en tanto que cliente ni turista, viene a conocer el trabajo de la alfarería. Por eso, amablemente me mostraron progresivamente su trabajo con paciencia y cierto grado de confianza, si bien la duda de lo que pueda resultar de estos encuentros, esté siempre latente.



Il·lustració 4. Sant Domingo en el Raval. Fuente: autora

Tirar basada

La alarma sonó: eran las seis de la mañana y yo, atolondrada busqué el suelo con mis pies. El suelo, caliente. No estaba oscuro, como sí lo estaría tres semanas después cuando tomaría la bicicleta a esa hora para ir a Mora d'Ebre. Era la tercera semana de julio y los hermanos Ventura, que todavía preparan el barro, me propusieron llegar temprano para ver todo el proceso. "A las siete", dijo uno de ellos. Tomé el café, después de la ducha, terminé de adecuar la cámara y salí en bicicleta a su taller. Hacía bien la frescura de la mañana y aunque caían gotas, era un tiempo agradable para trabajar, pues las nubes ocultaban el sol que cansa el cuerpo. Allí llegué y allí estaban, el *remenador* encendido y el *sedàs* comenzaba a dar vueltas. El suelo de la balsa todavía estaba blanco y el agua, mezclada con los sedimentos más finos, caía en una esquina y comenzaba a colorearla de marrón. Allí me enseñaron el funcionamiento del remenador y las balsas y allí me enseñaron también sobre los barros, sobre las minas, me mostraron la chimenea de la nuclear que se podía divisar de sus patios, me hablaron de cultivos y de las antiguas disposiciones de las balsas en aquel patio, cuando había más familias que trabajaban con el barro. También, me enseñaron a sentir las partículas más gruesas de arena que se estancaban en la canal y en el *sedàs*, el cual quedaría sucio de las ramas que no lograron salir de él.

Por lo general el remenador se enciende en la mañana, a las siete o antes. En él se ha vertido varios capazos de tierra y una manguera lo llena de agua. Esta máquina que funciona con electricidad, tiene unas hélices sobre un eje giratorio que sirve para mezclar y fundir las tierras con el agua. Una vez encendido, el remenador se está llenando constantemente de agua con una manguera y de tierra con la fuerza de uno o dos alfareros que con una *aixada* llenan el capazo y allí lo vierten. Javier me señaló el suelo, allí estaban los trozos de tierra que su hermano separa con la *aixada*, los dejaba a un lado porque no los utilizarían para la mezcla y preparación del fang. Con estos trozos, separados y seleccionados según su color, serían otro día molidos y mezclados con agua para la elaboración del *llapis*, los engobes que dan color a las piezas. Con la *aixada* su hermano picaba la tierra roja del Pinell y con la misma herramienta las ponía en el capazo para luego ser vertida en el remenador, luego hacía lo mismo con las tierras de Tortosa, que vienen a remplazar el antiguo lodo que traía las riadas del río, nombrado *llac*.

Un tubo lo conecta con un tanque, un poco más abajo y más pequeño en volumen, a donde sale el barro ya disuelto en agua, líquido. Allí lo desagua no sin antes haber pasado por un filtro que contiene el tanque, nombrado *sedàs* aunque este primero tiene forma de cono y gira con la

electricidad. En él se quedan “los brosses” más grandes entre otras malezas e impurezas de la tierra, como piedrecillas o semillas. Una vez alcanzado cierto nivel, el barro se desborda por un canal que lo conduce hasta las balsas, en donde se encuentra otro sedàs filtrando las últimas impurezas que el barro pueda contener, este segundo estático. A esta parte de las balsas se le llama “saltador” el cual debe cuidarse de que no se tapone para que el barro caiga a la balsa correctamente, en forma de un chorro grueso que salpica de rojo el suelo blanco de la balsa. Esta actividad puede tardar dos o tres horas en la mañana, y luego en la tarde, durante dos o tres días. Hoy en día, las canales son de pvc pero antes, según cuentan algunos alfareros eran una estructura de cerámica, fija e inamovible. El pvc dio la facilidad de poderlos guardar una vez la actividad de preparación del barro se haya terminado, dejando el espacio disponible para otras cosas, por ejemplo, para dar paso a los camiones que vienen a depositar las tierras en los patios. Las balsas por su parte, son una estructura de ladrillos que forman una especie de tanque de amplia área, y que sirve para contener el barro líquido por un período de dos o tres semanas en el que se obtiene el barro que se sedimenta en su interior. Estas siempre permanecen en los patios cultivando hierbas o malezas en su interior cuando no están en uso. En verano, no obstante, se llenan hasta aproximadamente la mitad, dejándose en reposo para que el agua escape lentamente hasta la obtención de un barro plástico.

“En la iglesia vieja encuentras fotos de cómo se hacía antes”, me dijo Fabregat en marzo, mientras *enforaba* y me enseñaba el oficio de la alfarería. Su constancia y paciencia en sus actividades me impresionaba, pues por la importancia de este evento, la quema, se preocupaba por dejar las piezas lo más estable que su manera de apilar le permitía, sin ningún afán que arruinara su detallado y atento trabajo. Intenté seguirle la pista durante varios días, yendo a la iglesia en espera de algún día encontrarla abierta. Finalmente, en verano fui al ayuntamiento a preguntar si era posible acceder a las fotos que me habían referido, para ese entonces, ya varias personas del pueblo. Las llaves las tenía Josep, un chico joven doctor en historia que había hecho una tesis sobre demografía del municipio, y quien trabaja hoy como guía turístico en Miravet, aunque no exclusivamente allí. Con su amabilidad, me abrió la iglesia antigua y me mostró cada rincón de esta, dejándome tomar algunas fotos. Allí descubrí la sombra del antiguo altar de Santo Domingo de Guzmán, el patrón de los alfareros, y el cual había sido destruido por anarquistas iconoclastas, según me contaba él. En el siglo XVIII, según parece constar en el capbreu de 1781 ya se encontraba entre los altares y capillas:

El Major con título de Nra. Sra. De la Asumpon.: El de Sto. Domingo: El de Na. Sa. Del rosario: El de Sn. Ysidro: El de las Almas: El del Sto. Christo y el de Sn. Franco. Xavier (Vinaixa Miró, 1999, p. 46)

En ese momento recordé las palabras de un habitante de Miravet: “Es un inquisidor de Toledo, averigua por qué lo nombraron patrón de los alfareros en Benissanet los de Miravet” (julio 2020), en un día más bien fresco en medio del verano mientras tomábamos un Vichy catalán frío. En ese momento recordaba haber visto a Sant Domingo en Benissanet, razón por la cual saqué el teléfono y le mostré la foto de su urna, en una de las calles de este municipio. Él se reía. Para él, aquel patrón representa “una imposición más de la iglesia”. Sin embargo, este altar no es el único indicio de la importancia de esta actividad en el siglo XVIII, también, en una columna que da entrada al ábside se observa pintada una vasija de cerámica que representa el oficio de la alfarería en Miravet.

Las fotos en la iglesia vieja no son muchas, pero ofrecen un panorama de lo que los alfareros y habitantes de Miravet cuentan a la interesada en el oficio o en la vida del pueblo, los primeros suelen mostrarse orgullosos de ello, aunque no del todo escépticos con los cambios más recientes en el pueblo. Allí se observa la preparación del barro en las balsas, pero, sin la llegada de la electricidad, este era triturado en el remenador con ayuda de mulas, como se observa en las fotos de la iglesia vieja. Sin embargo, antes de la construcción de las balsas la trituración del barro se realizaba en las eras y luego, en mezcla con agua era “pastado” con los pies y brazos durante horas haciendo que fuera más uniforme y alcanzara la consistencia deseada (Van Veggel, 1991, Sempere, 1989). Hoy en desuso muchas eras fueron enterradas, según testimonian varios alfareros, y otros señalan e indican dónde se encontraban, algunos señalando la *plaza de las eras* como una huella de esta actividad antigua. Los alfareros hoy en día jubilados recuerdan haber visto a sus padres pastar el fang con los pies después de haberlo triturado en estos espacios amplios todavía medio visibles por Miravet. Por el contrario, las balsas son una introducción reciente aun cuando hoy son pocos los que todavía se sirven de ellas (en tan solo 3 cantarerías).

Para tirar basada, un día antes o dos se hace una preparación de los utensilios, estructuras y máquinas que sirven para esta actividad. Se puede agregar aceite a las poleas del remenador o la primera sedàs que es giratoria. También se trae un marreill que sirve para tapar fisuras en las esquinas de las balsas evitando que el agua no se escape. Este barro fresco será luego de a

poco retirado cuando un día después se quiera desaguar el tanque una vez asentado el barro. Según los alfareros los primeros días es más difícil controlar los desagües, pues las fisuras están limpias y el agua se escapa más fácilmente, por lo que se sirven para este fin del barro fresco. Sin embargo, el agua que con el tiempo se escapa de la balsa, al contener partículas de arcilla, va taponando gradualmente las fisuras sin la intervención de los artesanos, de modo que con el paso de los días, ellos están menos pendientes de dichos desagües. Las balsas se arreglan sacando las impurezas que puedan filtrarse en el barro y se riegan con cuarzo molido, para aislar el barro del suelo. Esto permite que sea más fácil su extracción, una vez solidificado, de las balsas. Cuentan que antes se utilizaba arena de río para este fin. Hoy en día, los alfareros que todavía preparan ellos mismos el barro cuentan con una balsa activa, es decir, Emili Treig, Josep Jornet y los hermanos Ventura. Anteriormente, estas podrían ser numerosas en los patios de los alfareros, alcanzando hasta 4 o 6 en una misma área, aunque de diferentes dueños (comunicación personal, julio y agosto 2020).

Existe una ventaja en la preparación del barro en sus patios, que es permitirles conocer con más seguridad qué tipo de arcillas tienen en su taller. Esto no quiere decir que aquellos que compran de las tiendas especializadas de cerámica, no sepan con qué material están trabajando. Por el contrario, estas arcillas por lo general están depuradas y algunos dicen sentirse más seguros de trabajar con las mismas, pues ya saben que éstas son idóneas para la elaboración de cierto tipo de piezas. Sin embargo, para quienes todavía lo preparan las balsas les permite toda suerte de experimentación en la que el tacto y la vista juegan un papel primordial. Aun cuando no sepan las proporciones de suelos que componen las tierras, sí se informan con sus manos y ojos, los suelos que tienen en sus patios. De esta manera, se encuentran que a veces hay terrones más arenosos y otros más finos, u otros que tienen más piedras o impurezas. Así, ellos pueden con el tiempo elegir qué canteras les gusta más para trabajar, diciéndome que cuando vienen con un camión de tierra que no les gusta, no vuelven a comprar. Me mostraron cómo se sentía un barro más arenoso y cómo se veía, no sólo allí en los patios, si no con muestras que ellos traían: “cuando se cuece, lo verás así, como este totxo de baja calidad”, pues aquel tenía un grano grande y parecía menos depurado y fino. Por el contrario, aquellos que se hacían para resistir altas temperaturas, mostraban un grano más fino en la superficie, por lo demás, rojiza y ya quemada. Es decir, aun cuando no hay modo de saber las proporciones exactas de los suelos que componen “el fang”, sí, de una manera experimental, se informan sobre los suelos que se descargan en sus talleres con la vista y el tacto.

En términos generales, se trabajan con dos tipos de tierras que producen la mezcla ideal para la elaboración de casi todas las piezas de sus talleres. Unas son las que vienen a remplazar los lodos del río, nombrado llac, y las otras son las que se dicen que son “fuertes” por resistir las altas temperaturas durante la cocción y fuerte también porque es se obtiene un barro duro para trabajar y da resistencia a las piezas grandes, es decir, que con ella “no se desploma” fácilmente. Este es nombrado el refractari. Entonces se hace una mezcla que puede ir de 1:1, o de 1:2 (siendo doblado el llac por lo general que no el refractari, aunque esto último podría suceder). Lo más corriente es que se mezclen por igual, llevando al remenador un capazo de uno y un capazo del otro continua y repetidamente. Estas mezclas se hacen pensando siempre en el tipo de barro que tenga las propiedades o comportamientos requeridos para la elaboración de los tipos de piezas que se hacen hoy en día en cada taller. Ya que la demanda es normalmente uniforme, no se experimenta demasiado y se realiza generalmente las mismas mezclas. No obstante, en caso que venga una demanda de vasijas con características tales que sea necesaria otra mezcla que se adecúe mejor a su producción, se realizan otras proporciones en las mezclas o mandan a traer tierras de otras canteras, es decir, de otras montañas de la región. Esto es así pues los alfareros, con ayuda de sus padres, están informados de la calidad de las tierras con las que trabajan, como describo en el siguiente apartado.

Para casi todo lo que se elabora hoy en día, los alfareros que tiran balsa suelen traer el refractari del Pinell del Brai. De este lugar viene una tierra rica en óxido de hierro, resistente en la hechura de las piezas, dándole estructura, y resistente también a las altas temperaturas durante la cocción, que si se trabajara sola, algunos alfareros dicen poder alcanzar los 1300 grados. Sin embargo, es una arcilla poco plástica. El llac (arcillas que remplazan el antiguo lodo del río) por su parte, puede ser traído de canteras de gravilla o de una cantera en Tortosa, titulada a una empresa que también fabrica ladrillos. El abuelo de unos alfareros decía que de Tivissa se sacaba a veces una tierra con la que elaboraban utensilios para el fuego, como ollas, aunque esto no parece haber sido muy extendido entre todos los de Miravet. También, como lo han constatados alfareros mayores, que las minas del Terrers, de las montañas de Miravet, eran las mejores para “la alfarería”, aunque no para los utensilios de fuego. En realidad, para lo que parecen ser idóneas estas tierras era para contenedores sobretodo de líquidos, aunque también de sólidos, lo cual se colige de la serie de vasijas que se realizaron durante mucho tiempo en la región con el barro de las inmediaciones de Miravet (Bertomeu 2016, Sàez 1985, 1992, Sempere 1982).

Por otro lado, han ocurrido demandas de una vasija que de satisfacer las necesidades del cliente y se pida una gran producción, ha valido la pena la preparación de una nueva pasta para esta serie de piezas. Un ejemplo de ello es la reciente filtradora de agua que han pedido a un taller. Allí se han mezclado barros que traen de otras zonas y durante un año experimentaron para la obtención de un “fang” apropiado para tales piezas: que fuera lo suficientemente poroso para filtrar el agua pero no demasiado para que acepte el esmalte de la superficie externa. Lo anterior también sucede cuando les piden piezas de jardinería para zonas en donde se sabe el clima es más frío, como en el norte de Europa. Entonces los alfareros suelen aconsejar a sus clientes qué piezas de las que tienen en stock, puede serles más duraderas en climas fríos, las cuales tendrán probablemente mayor proporción de refractari que de llac. Por otro lado, si se espera vender utensilios de jardinería para zonas de climas más cálidos, la mezcla podrá tener mayor proporción de llac y podrán ser utilizadas durante muchos años sin presentar problemas o arruinarse muy pronto. Según las demandas o pedidos de las piezas, así los alfareros se decantarán por una u otra mezcla de tierras en el remendador.

Después de tres semanas, menos o más según el clima que hiciera, se puede extraer el barro de las balsas. Si es cálido y sin lluvias, el barro podrá sacarse más pronto. Para ello se *ralla* el fang cuando todavía está húmedo, dándole una guía simétrica para que, cuando con el tiempo el calor lo seque, se quiebre en cubos. Por eso se pasa una caña de río que en su punta tiene amarrado un hierro puntiagudo, para que lo ralle, cuando todavía húmedo, en líneas transversales y longitudinales, dibujando con ellas los cuadrados que en dos o tres semanas se convertirán en los *palots*, *tacos* o *tallades de fang*. Si no se pasara con la caña del río, el calor lo agrietaría, pero de manera irregular. De suerte que prefieren darle una “guía” con la caña para conseguir tacos de similares medidas y que sean fáciles de apilar en el “cuarto del fang”.

“¿quieres intentar?” me invitó Javier a que le ayudara. Me levanté de un muro de la balsa, y con mis sandalias resbaladizas pensé que sería un momento infortunado. Lo fue los días siguientes cuando el dolor de piernas y brazos me aquejó en las mañanas. Sin embargo, puedo asegurar que después de cinco o seis intentos, ya había conseguido tomar los *talladles de fang* de una manera más sofisticada, evitando que las manos se me embarraran, que el cubo se deformara y que mi espalda sufriera para levantarlo, ya que estos están adheridos al suelo, sobre todo si siguen todavía muy húmedos. Javier tenía una técnica que economizaba la fuerza de los brazos, y el cuerpo actuaba de manera sincronizada con sus movimientos ágiles. Después de dos intentos, tuve que detenerme a observarlo, yo reía y ellos me decían que mi torpeza se debía a la falta de práctica, como en todo. Días más adelante, cuando me enseñaban en el torno me

seguían repitiendo esto cada vez que algo salía mal: “esto es la práctica”. Él no lo tomaba desde su base, sino clavando sutilmente sus dedos en la mitad del cubo, con los cuales lo traía hacia sí, logrando casi voltearlo a no ser por la agilidad de sus manos que al otro lado lo recibían. Su espalda inclinada se levantaba inmediatamente y Joan caminaba, con el peso en las manos, hacia el muro, en donde su hermano lo recibía para apilarlo sobre un plástico, junto con los demás. De allí, ni Javier ni Joan, pero sí Treig o Jorner, los conducen al cuarto del fang.

El cuarto del fang es un salón normalmente amplio para apilar los tallades de fang. Aunque muchos talleres hayan bajado la producción hoy en día y necesiten preparar menos barro que el que preparaban sus abuelos, los cuartos no han sido reducidos en área y se encuentran hoy medio desocupados. Es decir, aguardan el fang en un área más basta que la necesaria. Algunos de estos recintos se encuentran enlucidos para evitar que la humedad del barro se escape fácilmente y se contamine con impurezas. Algunos apilan los tallades de fang juntos y luego los recubren de plástico, otros envuelven cada uno en una bolsa y los van desembolsando a medida que los van necesitando en el taller. Otros les van rociando agua durante todo el año para evitar que se seque demasiado, y otros tienen un tanque al interior del cuarto para remojar los tallades de fang demasiado secos antes de ser puestos en la mauradora.



Enmarrellar y subir o hacer crecer el barro

Marrell, culs y pilots

Son tres los elementos de partida para la confección de una pieza. Los marrells, los pilots y los culs. Los marrells raramente se usan directamente sobre el torno y son más las veces en las que primero se obtiene una base sobre la cual “enmarellar”, es decir, a grosso modo, formar las paredes de las vasijas con el marrell. Estos son cilindros de barro que se sobreponen enrollando en vueltas, girando manualmente el torno, “subiéndolo, estirando el barro y darle la forma”. Usualmente, se utiliza esta técnica para la fabricación de piezas medianas y grandes, como bolas, tinajas, etc., que superan los 40 ó 50 cm de altura. Incluso, después de los 20 cm de altura, según la forma, se puede realizar la técnica del enmarellado. Los pilots y los culs son muy utilizados para la formación de gran parte de las vasijas pequeñas siempre que se sepa discriminar para cuál pieza sirve cada cual. Para su confección se utiliza en (todos) los talleres una suerte de máquina que también es conocida como galletera pero que los habitantes de Miravet le llaman mauradora o simplemente “màquina per fer marrells”. Allí se introduce los tacos de barro o “tallades de fang” que se toman de unos pilares recubiertos de plástico, y que suelen reposar en el “cuarto del fang”, en los talleres de los alfareros. La mauradora es una extrusionadora, máquina para amasar y expulsar el barro en cilindros uniformes. Esta expulsa uno, tres, seis o más, según la máquina y el disco que se utilice, los cuales son nombrados marrells. Estos ruedan transversales sobre una plataforma compuesta por rodillos que giran con su fuerza de expulsión. Atados a esta plataforma, dos arcos a cierta distancia, tensan unas cuerdas que sirven para cortar las puntas de los marrells, dándoles a todos la misma medida de longitud. De allí se extraen los cilindros que serán introducidos nuevamente en la mauradora para terminar de “pastar” mejor el barro. Hay alfareros que dejan el disco que forma un cilindro haciendo varios de estos y recubriéndolos de plástico, para luego ser pasados nuevamente, esta vez con un disco de seis o tres. Otros, simplemente dejan el disco de seis, por ejemplo, y lo pasan dos veces. Pasarlos dos veces por la máquina será suficiente para apilarlos al lado de la tabla y dejarlos disponibles para la hechura de pilots, culs o utilizarlos directamente en el torno.

Dos de estos elementos: el pilot y el cul, sirven para la confección de una pieza, siendo el número de piezas equivalente al número de elementos base apilados junto al torno. Los pilots y los culs presentan variaciones de peso según la pieza que se quiera formar. Estas están más o menos

estandarizadas pues se necesita una misma cantidad aproximada de barro para obtener un mismo peso y dimensiones uniformes en la serie de vasijas que se quiera realizar. Por ejemplo, el botijo de pastor, un botijo que fue evolucionado de formas precedentes realizadas por generaciones atrás en Miravet, según los hermanos Ventura producto de su taller, se manufactura a partir de un pilot formado con $\frac{3}{4}$ de un marrell. Se hace de la siguiente manera: se mide un cuarto del marrell y se le separa cortándolo. El resto será amasado y convertido en pilot. Así, se continúa con los demás marrells. Cuando han sobrado ya varios restos de marrells, se toman por tres y con este nuevo conjunto se amasa para la formación de nuevos pilots. De esta manera, se consigue que todos los pilots y por ende los botijos, tengan aproximadamente el mismo peso, equivalente siempre a tres cuartos de marrells. De modo similar, un cullerer (recipiente para cucharas) con unas dimensiones ya estandarizadas, se hace a partir de pilots fabricados con la mitad de un marrell. No obstante, las dimensiones se sujetan a las demandas y /o talleres, con lo cual estas medidas no son inamovibles o en todos los talleres estandarizadas. Lo describimos para brindar una idea sobre la manera con la cual se consigue la uniformidad en una serie larga de piezas manufacturadas al torno.

Por el contrario, los marrells son apilados al lado del torno según el número que se requiera para la confección de cada pieza. Son varios de estos elementos los que usualmente se necesitan para subir el barro. Por ejemplo, para la confección de una bola (vasija de jardinería redondeada de unos 30 cm de altura) se usa 1 y $\frac{1}{2}$ de marrell en la primera “fase”, es decir para hacer la primera parte de la pieza, la más baja, nombrada “començ”. Esta se deja secar, puede ser un día en verano, más o menos según el tiempo que haga, y se vuelve a enmarellar la segunda parte con 3 y $\frac{1}{2}$ de marrell. Para la hechura del començ se pueden utilizar unas medidas (de diámetro) que se realiza con ayuda de palos de diferentes longitudes. Una vez se obtiene dicha medida, se ajusta “*la medida*”, un artefacto que indica la medida de altura y diámetro. Algunos las compraron, otros se las fabrican con dos palos de bambú dispuestos transversalmente. El que se para verticalmente es sujetado con un trozo generoso de barro, el segundo cuelga de él con un soporte también de barro tomado del marrell. Las siguientes piezas serán confeccionadas usando esta medida. Fabregat como en otro taller, guarda estos palos incrustados en los agujeros de los ladrillos que edifican una columna en “l’obrador”, sobre los cuales llevan el nombre de la pieza a la que le corresponde dichas medidas (cossis, plats, parres, etc.). En otros talleres se encuentran en una vasija en alguna esquina del taller no muy lejos del torno. Para la segunda fase o parte de la pieza, la medida se realiza con un palo que todos los talleres han parado al lado del torno, con uno más pequeño amarrado transversalmente y que es movable

según la referencia de altura que se quiera utilizar. Una vez manufacturadas las primeras partes, estas se tapan con plástico para evitar que se sequen demasiado y los alfareros puedan encontrarlas en su punto. Si no se han secado lo suficiente, se pueden mover a un sitio del taller más cálido, se abren las puertas y se espera a que el aire caliente, de ser verano, las seque otro poco. En invierno el cierzo las pueda secar por ser un aire sin alto grado de humedad. Por el contrario, en verano se cuidan de la *garbinada*, pues su humedad no deja secar las piezas. Las grandes suelen hacerse en varias partes, alcanzando incluso 4 partes para las más grandes, aunque esto hoy en día no es muy corriente. Un taller en particular se especializó en la producción de piezas grandes, vendiendo tinajas, por ejemplo, para la producción del vino. El secado es importante para la hechura de estas piezas pues se necesita que sea uniforme, y lento para darle tiempo a los alfareros de encontrar “el punto” en que el barro “no esté demasiado seco ni demasiado blando, porque si no, si está muy blando, se baja la pieza” (comunicación personal, julio 2020). Si se pusiera al sol, lo más probable es que la pieza se seque arriba y no lo suficientemente abajo, provocando esto que no quede fija en el torno ni que allí se sostenga, es decir, que se mueva y se deforme cuando se trabaje.

Estos elementos de base, los marrells, los culs o los pilots, se apilan en la tabla a un costado del torno y se irán tomando hasta ser utilizados todos. Una vez terminados, los alfareros se levantan del torno nuevamente a tomar el marreill, medirlo, cortarlo y formar otra serie de culs o pilots para apilar junto al torno. Estas actividades se alternan y se repiten hasta terminar la serie completa. Por lo general, los alfareros trabajan por series normalmente largas que hacen de un tajo para darle uniformidad a sus piezas. De manera que, si se decide elaborar una serie de platos, serán los culs los que se apilarán al lado del torno hasta terminar la confección de la serie, yendo nueva y repetidamente a la maudadora a tomar churros, cortarlos según la medida del plato, amasar y formar otros culs, una vez los anteriores hayan sido utilizados.

Las raíces de la arcilla

Eran las nueve y cuarenta y cinco de la mañana. “En el lavabo tienes jabón”, me dijo Josep Papaseit, un alfarero joven, con ánimo de hablar, estudiar y demostrar sus conocimientos sobre su trabajo. No somos pocos los que allí llegamos preguntándole una u otra cosa y queriendo observar cómo adquirió su maestría en el torno. Los turistas de Cataluña, aunque de otras partes de España también, llegaron a Miravet en medio de la pandemia, uno de ellos diciendo que como no buscaban ir muy lejos queriendo evitar la expansión del virus, optaron por un turismo de proximidad. Exploraron y encontraron que Miravet en conjunción con Benifallet, era una buena visita de un día. El taller de Papaseit es elegido por muchos de ellos para completar su “experiencia” por el municipio, siendo en el ayuntamiento donde se informa sobre este taller en particular. Siempre lo encontré en una u otra cosa, ocupado en su oficio o bien haciendo demostraciones y talleres para niñas y niños, un taller con actividad. Con su ayuda, ese día en la mañana, pude aprender mejor el torno regalándome la paciencia de sus infinitas explicaciones, sobre la posición de las manos, los movimientos del barro y las destrezas deseadas para la manufactura de las piezas. Era el día que regresaba a Barcelona, después de casi dos meses, el único que me senté al torno con él, y allí escuché, por primera vez, sobre las raíces del barro. “Bueno, no necesito jabón, podré lavármelas en el tanque”. “El barro es escandaloso, pero solo eso”, dijo. Le mencioné lo que varios alfareros, si no todos, me habían hablado de los usos del barro en la sanación de algunos malestares, a lo que me respondió que había personas que venían buscando las raíces, es decir, aquello que se queda en el fondo del *cossiòl*, una maceta con el agua, para curar el acné. Le llaman raíces porque allí se quedan las partículas más finas de arcilla, las que se pegan a las manos y ellas allí las sumergen para despegárselas con ayuda del agua. Las migrañas, el acné, los dolores musculares son malestares que han motivado a las personas a buscar dichas raíces y hacer con ellas una curación y/o aliviar sus dolores.

Raíz, del latín *radix*, es la parte de una cosa, de la cual, quedando oculta, procede lo que está manifiesto. La raíz, en términos más abstractos, es aquello de lo que se desenvuelve otra cosa pero que no se separa, no se desprende, compartiendo con ella un mismo origen. La raíz es lo que permanece, porque sujeta y resiste las cosas al cambio. Si existe una antípoda del desplazamiento, desprendimiento y cambio, son las raíces, que se quedan siempre incrustadas en un tiempo y en un espacio, cultivando lo que el correr consume. El barro de esos *cossiòls* es la arcilla más depurada, la más decantada, libre de toda otra partícula. Es lo más fino, lo más puro o el origen de lo que se conoce como partícula de arcilla.

Podríamos hablar de las raíces como las formas más depuradas, los comienzos, la forma elemental que da inicio a la diversidad de formas que tienen las cosas. Aunque nunca me hablan de los marrells, los culs o pilots como raíces, esta comprensión me sirve para introducirlos como los elementos que inician la manufactura de las piezas cuyas formas no son una elección azarosa sino la base a partir de la cual “crece el barro” en muchas de las variedades de estos elementos. Allí están las formas más simplificadas que el movimiento del torno permite. Por eso, cuando me enseñaban a moldear el barro en este artefacto, me decían: “tenemos que intentar que desde el inicio busques siempre la forma”. Esta compleja tarea requiere de proyección y antelación necesaria para saber distribuir, paso a paso, el barro en cada una de las partes de la pieza. El comienzo puede ser, por ejemplo, el pilot, en el que es visible, en esta suerte de trapecio, el *cul* y la boca, así como sus paredes ya esféricas ofrecidas para facilitar el trabajo de las manos al torno; el cual consiste en hacer compleja dicha forma al restarle firmeza por la elección de un *cul estret*, cuerpo globular y parte superior desequilibrada al agregarle un *pitorro* (pico). No debe extrañarnos, por ejemplo, que los marrells, los cilindros de barro, se manipulen de diversas formas para variedad de fines: formación de asas, rodajas como bases para apilar, etc

Los cossiols y las cañas

Los cossiols, en donde se van creando las raíces, se disponen al lado del torno, dentro de los cuales se encuentran, con el tacto de la mano, las herramientas que serán utilizadas para moldear en el torno. Es frecuente que en el fondo del agua turbia estén sumergidas las cañas de río, cuyas dimensiones varían en cada taller y de artesano a artesano. Las hay más grandes para hacer piezas más grandes, más pequeñas para piezas pequeñas, más puntiagudas para detalles, etc. Estas tendrán una forma o la otra según el taller y según las manos del artesano. También tendrán al lado del cossiols una “gabeta” a la mano y otras herramientas para moldear. Por ejemplo, los hermanos Ventura guardan la mitad de una pitanza para darle forma a las piezas. Pueden ser varias mitades de diferentes medidas, las cuales serán utilizadas para diferentes de piezas de diferentes medidas. Entre las herramientas, son las cañas de río las que todavía toman más importancia en el trabajo en el torno. Ellas merecen un cuidado especial y son guardadas cuidadosamente por los alfareros. En su taller tienen un palo de bambú que han tomado del río y lo guardan seco, en algún rincón. De allí van cortando nuevas cañas, en ángulos cuadrados, cuando las antiguas se han estropeado. Se cortan y se les da forma, en algunos talleres, con la “moladora”, la cual también se utiliza para limar los “desperfectos” de las vasijas ya cocidas. Para las cañas, sin embargo, cuesta darles la forma de inmediato, ya que van adquiriendo los ángulos adecuados con el uso. Entre más antigua sea una caña del río, es más funcional para el moldeado, pues tiene la forma de su trabajo y por lo tanto cuenta con los ángulos más adecuados para formar las piezas. El palo de caña, con el cual se fabrican las herramientas, se encuentra en el taller, seco, disponible para cuando los alfareros quieran remplazar una estropeada. Estos pudieron haber sido ya heredados por sus padres o tíos que ya los tenían a su disposición. Estas herramientas son “muy personales” y por lo tanto no son usualmente intercambiables entre los alfareros que trabajaban en un mismo taller. “Las de mi tío no eran igual que las de mi padrí o las mías” (comunicación personal, 2020). Así, cada uno se hace sus propias cañas pues hay los que les gusta que tenga “más agarre”, o que sean más largas, más cortas, etc., es “de gustos” me contaba un alfarero. Además, “no todos tienen las manos iguales” y por ello no todas las cañas se adaptan mejor a todas las manos. De suerte que son muy cuidadosos con sus cañas, llegando a durar ocho, diez años, según varios alfareros, uno de los cuales no recuerda haber visto a su maestro fabricar las suyas porque le duraron mientras lo vio trabajar hasta su muerte. Sin embargo, sus cañas no dejaron de existir con él, y siguen dentro de la cubeta que utilizó en vida, ya sin agua, encontrándose “tal cual las dejó él”. Nadie ha trabajado con ellas nuevamente, y los rasgos de su trabajo aún siguen intactos en ella. Algo diferente

sucede con los primerizos a quienes se les rompe las cañas más frecuentemente, ya porque no saben trabajarlas bien, ya porque le aplican mal una fuerza. Hay que cuidarlas de que no caigan y si lo hacen los alfareros las recogen enseguida, para no irlas a pisar. Una vez en la cubeta con agua, rara vez salen de ahí. Si, por ejemplo, los alfareros deben desplazarse con sus utensilios de trabajo, a una feria, por ejemplo, sumergen sus cañas en un tarro de vidrio con agua, siendo esta la mejor manera de transportarlas. Si se dejan mucho tiempo fuera, estas se quiebran. “Se guardan como un tesoro”, confesaba uno de ellos.

Cada alfarero tiene su cubeta, *cossiol*, que es como su equipo personal. Allí guardará siempre sus cañas con agua. En un taller, allí se dejaron, después de su muerte, las herramientas que un alfarero usó durante su vida: espumas, capsana, incluso sus últimos cigarrillos de tabaco. Podríamos decir que son los últimos rastros de su trabajo, la última huella que dejó en sus herramientas, como si en su forma y en su desgaste se observaran los movimientos del maestro. O quizá no nosotros, pero sí el sobrino, hijo o nieto o aquel que observó su manera de trabajar y quien adivina en los elementos del cubo, los movimientos de estos artefactos y las posiciones de su cuerpo y las maneras y sus manos. Sin el *cossiol* no se puede trabajar en el torno, es indispensable adecuarlo siempre para la serie de vasijas que se va a preparar. En su boca casi siempre está puesta la capsana, húmeda y a la mano, y dentro, hundidas en el agua, la caña y una que otra herramienta para moldear. Allí se están mojando todo el tiempo las manos bien sea para regar el barro del torno, ya que de este modo la “mano resbala” más fácilmente, bien sea para descargar en su boca los restos del barro que se quedan pegados a su piel, bien sea para buscar una caña, la tela u otra herramienta que allí se encuentre, o bien para depositarla. De suerte que estos cubos están recubiertos de barro seco y húmedo, y tomaron un color amarronado característico.

Sucede distinto con las *raidoras*. Estas son varias herramientas de hierro con distintos usos. Son muy duraderas y llevan varias generaciones en los talleres. Igualmente, las “gabetas” son herramientas con un agujero en el medio, de hierro, aluminio o madera que pueden ser intercambiables y muy duraderas. Esta última se utiliza para limpiar los talladors, esparcir la ceniza o barro molido en los mismos como aislante del barro. A parte de estas, la piedra que un alfarero guarda para moler el barro que se utiliza para preparar el llapis o el demasiado seco que se tritura para reutilizarlo. Es una piedra que utilizaban su tío. Esta piedra es un canto rodado y presenta varias huellas de uso.

La función de las cañas es subir y adelgazar el barro. Estas por ser redondeadas, de una curvatura convexa, cuentan con más superficies de apoyo y deslizamiento al exterior, y con ángulos de agarre al interior, lo cual la vuelve más versátil. Ellas “hacen crecer” el barro que es “estirar” y con ello darle más altura a una pieza. “Cuando lo estás haciendo crecer, funciona más la caña que la gabeta”, me dijeron una mañana (julio 2020). La gabeta por el contrario, hace cosas rectas y con poca forma, para dejar más lisa y fina la superficie. Las cañas grandes se usan más para subir mucho el barro mientras que las pequeñas le dan forma. Su función viene dada por su forma, ya que, al ser convexa, la curva más prominente se usa para empujar el barro hacia arriba, con el apoyo de los dedos de la mano izquierda al otro lado de la pared, dentro de la vasija. Estas dos fuerzas van subiendo el barro y de este modo van formando paredes más delgadas y uniformes.



Las tierras de Miravet

Cuando se entra a un taller de cerámica, no solo se descubre un lugar peculiar de trabajo en cuyo salón las labores no están repartidas según unos horarios puntuales o la especialidad de cada uno, ni acorde a unas actividades mecanizadas con unos resultados milimétricamente esperados. Estos talleres cuentan con indicios, no fácilmente descubiertos por el visitante, de ser así mismo un laboratorio, allí donde se experimenta con una serie de materiales que los alfareros han ido conociendo de las montañas, ríos y todos los elementos de la geografía que han estado a su alcance, y recientemente de cosas que se venden en tiendas en Mora o de tiendas especializadas de cerámica. El taller, por antonomasia, es aquel lugar donde se experimenta, si no por medio de tubos de vidrio, sí con tinajas y baldes de ensayo que contienen sustancias evaporándose, decantándose, mezclándose, para la obtención de materiales que sean los más adecuados para el tipo de piezas que se fabricarán. Difícilmente encontrará un visitante, aunque estén al alcance de la vista, las piezas que se han dejado en algún rincón para ser observadas continuamente, evaluadas por ojo del artesano, que se informa frecuentemente cómo reacciona en su interacción con los elementos del ambiente y los que esta pieza contiene. Estas piezas pasan desapercibidas, aunque son muy importantes para los alfareros al ser pruebas que ayudan a desarrollar nuevas formas, materiales y técnicas que interesan a sus clientes, y los secretos que se descubren de sus ensayos y estudio, muchas veces son guardados para asegurar el encanto de cada taller.

Si bien estas piezas no las elige el alfarero, pues son demandas normalmente bien definidas por sus clientes, representa un reto y un orgullo el encontrar el “secreto” de su fabricación. Se podría decir que satisfacer al cliente con lo que él necesite es lo que hace la maestría de estas personas expertas en la arcilla, y no hay alfarero que no se jacte de poder hacer, si lo quisiera, cualquier pedido. Aunque derivan sus clientes, dicen algunos, a talleres que se han especializado en la fabricación de piezas que ellos buscan, no se descarta la posibilidad de que, por una u otra razón, si tuviera que hacerlas, él lo haría o aprendería a hacerlas. No hay razón para pensar lo contrario para todo aquello que pueda ser realizado en el torno y lo admitan los materiales de la región o los fácilmente importados. Sin embargo, cuando llegan demandas de ingeniería con el barro, los alfareros no dudan en conducir sus conocimientos al desarrollo de piezas novedosas adaptadas a las nuevas necesidades de mercancías del mundo actual, las cuales, buscan responder responden a nuevos requisitos de salubridad descartando el uso de sustancias tóxicas para el consumo.

Las piezas pasan por un proceso de creación en el que el tipo de barro influye en cuanto que con él se tiene un repertorio limitado de posibilidades con el cual jugar. Las tierras sirven para la preparación de unos de materiales y sustancias de decoración y, sobre todo, los suelos de la región servían para la elaboración de unas pastas que permitían la producción de unas vasijas que cubrían unas necesidades particulares. Aunque hoy en día el barro se importe, como hemos descrito arriba, algunos talleres todavía experimentan con tierras de la zona, varias de ellos hoy descartadas, pero aun recordadas sus características. Lo anterior ha sido explicado por algunos alfareros o el ceramólogo Sempere, en términos de composiciones químicas del barro: los barroes del prelitoral son ricos en hierro y con alto grado de cocción. Esto le resta plasticidad, algo que la mayoría de los alfareros constatan en sus talleres, a la vez que los pueden encontrar, según el lugar de donde provengan, con “fuerza”, “resistentes”, “arenosos”, “finos” o “mejores para...”. En los patios, por ejemplo, los alfareros que todavía compran camiones de las canteras de la región para prepararse el barro, observan muy bien los suelos cuando están picando con la *aixada* para verterlos al remenador. Este instrumento que se hace servir para la agricultura, es adoptado en el trabajo de la alfarería para diferentes tareas, como se ha ido demostrando en las descripciones. También se le conoce como chapo y se dice en la región que es el enemigo del vago, por ser reconocido como un instrumento de trabajo. Allí se van seleccionando unos terrones que se separan con ayuda de la *aixada* o las manos, unos se transportan con el capazo al remenador, otros se dejan a un lado y luego serán utilizados para la elaboración del color u otras pruebas que los alfareros busquen hacer en su estudio de nuevas técnicas de decorado y terminado de las piezas (impresiones, etc.).

El conocimiento que tienen sobre los suelos de la región, aun hoy se conserva pese a que su práctica se ha visto limitada por encontrarse menos disponibles las minas, y cuyos terrenos han ido desplazando sus usos. Por ejemplo, las minas del Terrer ahora las engloba un terreno cuyo dueño que decidió cultivarlas con almendros. Los alfareros hoy en día todavía recuerdan escuchar de sus padres o incluso sus padres mismos testimonian su conocimiento sobre la geografía del bajo Ebro, quienes cuentan hasta dónde iban a buscar tierras para el trabajo de la alfarería. Tenemos que exploraron en las cordilleras prelitorales desde el suroccidente en el Prat de Compte, pasando por las Serres del Pandòs Cavalls, hasta llegar a las montañas del Masroig, hacia el norte, de cuya arcilla se dice permitía hacer ollas y utensilios para el fuego. Una generación atrás, aún subían más hasta llegar a Bellmunt o el Molar para obtener minerales para la elaboración de esmaltes. De las Serres del Cavalls, por ejemplo, los alfareros tenían una mina

adonde iban en grupos a traer la tierra y luego se la “partían”. De allí dicen que es más arenosa. También, que la del Prat de Compte es más fina que la del Pinell. “El barro de aquí era bueno para hacer tinajas” me decía una tarde un alfarero que aprendió el oficio de su suegro. Me decía que el refractari que sacaban de las minas del terres no era tan poroso como el llac, pues está compuesto de partículas muy finas de arcilla, dando como resultados vasijas cerámicas que “no sudan”. Por el contrario, el llac viene por arrastre con gran contenido de material orgánico que cuando se cuece, la cerámica queda porosa, y de ahí su conveniente mezcla (comunicaciones personales entre julio y agosto de 2020).

Por otro lado, la tierra que encuentran cerca de su poblado, le llaman el panal, y se encuentra, según testimonios, excavando a más de dos metros de profundidad. Esta se usaba especialmente para tapar los hornos de leña o fabricar ladrillos para las paredes de estos, ya que era resistente a altas temperaturas. Todavía hoy en día, están en funcionamiento dos hornos o tres hornos de leña en dos talleres. En uno existen dos de estos hornos, siendo encendido el más grande cuando se trata de pedidos y piezas grandes, y otras veces el pequeño cuando se quiere obtener series de vasijas más pequeñas en menos tiempo. Para tapar la boca del horno, por ejemplo, se *pasta* el panal y agua con una aixada, produciendo una mezcla que es transportada en capazos al horno. Allí, después de montar el mural de totxos se lanza el barro, primero en las esquinas y subiendo por el borde hasta llegar al suelo de la puerta, para sellar cualquier fuga de los intersticios. Luego se tapa el centro y resto de la puerta y se esparce uniformemente por la superficie con la mano. Tapar la boca se realiza cuando el horno no tiene una puerta ya hecha, lo cual vino a facilitar el trabajo de los alfareros que las instalaron, antes de mudarse a hornos de gas o gasoil.

Sin embargo, aun cuando varias de estas minas hayan cerrado y aun cuando los alfareros ya no vayan “en comunidad” a su búsqueda, en jornadas en las que varias familias iban juntas para el abastecimiento de estos materiales en las montañas o al río, las personas no pierden sin embargo oportunidad de explorar nuevos materiales que las circunstancias les van dando oportunidades de encontrar. Por ejemplo, cuando la represa de Flix hizo un proceso de limpieza, extrajeron lodos que se formaron con todos aquellos materiales que no se habían escapado río abajo a regalar el llac, quedando estancados en sus profundidades. Sin embargo, luego de tener contacto con estos lodos, algunos alfareros constataron que no eran materiales “interesantes para trabajar”, pues ya estaban mezclados con partículas de variada naturaleza que lo hacían menos plástico y que le restaban aquellas propiedades que había disfrutado el llac. Otro ejemplo

son los suelos que unos alfareros todavía exploran en las inmediaciones de sus terrenos dedicados al cultivo, y quienes lo reconocen como un tipo de refractari que no tiene alto contenido de hierro, siendo entonces más amarillo, que usan hoy en día para pruebas y ensayos en sus talleres para conocer su comportamiento. Así mismo, siguen explorando con nuevas sustancias o tierras que pueden encontrar en una tienda y desarrollar, aprender su comportamiento en conjugación con el fuego, barro u otras sustancias y elementos con los que puede interactuar. “La vida del alfarero es esto. No te puedes parar a hacer una sola cosa (...) no terminas nunca la carrera de aprender” (comunicación personal, 2020).

Estos ensayos, en una suerte de “investigación”, requieren una búsqueda en los libros, preguntas a padres y experimentos de ensayo y error, y pueden tardar hasta uno o dos años siendo realizados sobre todo por demanda de los clientes. “Son investigaciones caras, cuando te dicen haz una pieza y nunca la has hecho, partes desde cero. Nunca la has hecho y comienzas un patrón, pero no ves el final” (comunicación personal, julio 2020). Los alfareros suelen decir que comienzan a elaborar piezas, que nunca han hecho, cuando se lo piden. Un día, uno de ellos decía: “como nunca me los han pedido, pues no los hago ni tampoco me he preocupado mucho por aprender cómo hacerlo”, puesto que, si baja la demanda, los alfareros se despreocupan y se interesan al desarrollo de cosas que respondan mejor tanto a las necesidades de utilidad como a los dilemas éticos en la actualidad. De suerte que cada vez más se desplazan a materiales no tóxicos, así como a utensilios que no se destinan a una vida campesina, aunque sí de tendencia rural, hacia una especie de consumidores finales que rechazan una vida meramente urbana, temerosos de los efectos de partículas de plástico y de metales pesados en el cuerpo y, acompañado a esto, un rechazo hacia las producciones industriales. Ánforas para vino criado bajo el mar, filtradores naturales de agua o macetas para jardinería son un ejemplo de lo anterior.

Por otro lado, elaborar una nueva pieza de cara a las demandas de los clientes, no solo contempla un proceso de estudio, experimentación con el barro y otras sustancias, sino así mismo, se buscan las técnicas más simplificadas que lleven a los mejores resultados con el mayor rendimiento en términos de tiempo y costos. Así, existe un proceso de refinamiento en la que se buscará maximizar recursos y ofrecer una mejor oferta a sus clientes. En ello consiste la experticia del alfarero, es decir, en saber dominar las técnicas que le permitan mayor rendimiento en su trabajo. “Podrías hacerlo de otra forma, pero te costará más en fuerza y en tiempo”, me decían (julio, 2020). Por ejemplo, se puede partir de un pilot para hacer un plato plano, pero esto le costará más ya que tendría que aplicar más fuerza, y una secuencia de pasos quizá más larga.

Esto que parece no representar demasiado tiempo y esfuerzos para la fabricación de una sola pieza, se vuelve un doble trabajo para series largas en las que el tiempo, el rendimiento muscular y concentración importan. Así mismo, se puede barnizar la boca de varias formas, con una capsana, pincel, etc., pero una manera más simplificada sería tapando los agujeros de las piezas y sumergir su boca para evitar que el esmalte entre por presión del aire. De esta manera rápida, se evita el desperdicio de esmalte al interior y se usa el necesario para su decoración. La capsana sirve para barnizarlas por el interior.

Para el trabajo en el torno esto puede ser mejor descrito, pues en este ensayo nos interesamos más en las maneras que se trabaja barro antes que con otras sustancias. El orden de los movimientos para llegar a cada pieza las llamo secuencias y son el camino para la hechura de una forma. Estas son “las bases” que los alfareros aprendieron de sus padres, a saber: seguir estos pasos son fundamentales para la producción de cualesquiera formas posibles en los tornos. “Todo ya está inventado. Ya lo sabía mi tío, la forma más rápida para llegar a una pieza” (comunicación personal, 2020). Es cierto que se pueden agregar otros pasos y se puede llegar a una forma de maneras distintas, como me lo dice a veces un alfarero cuando me ve observarle fabricar una nueva pieza: “hay personas que lo harían de otro modo, pondrían las piernas de la *ucha* después, pero yo gano tiempo haciéndolo en el torno” (comunicación personal, 2020). Es así como estos movimientos que se siguen para la fabricación de una pieza son su fundamento, sin los cuales ésta no se podría hacer de una manera fácil, imprescindible esto para ganar tiempo en la fabricación de una serie. Se pueden agregar otros pasos, decía una mañana uno de ellos, “pero estos movimientos básicos se deben hacer sí o sí”. Por ejemplo, un día mientras aprendía en el torno con uno de ellos, me indicó un paso en la fabricación de un plato: podrías dejarlo así de ancho, pero podríamos intentar hacerlo más estrecho. Entonces yo decidí intentar reducir el diámetro de su base y una vez terminado, me decía, si lo quieres hacer ancho, lo tienes que dejar ancho desde el principio porque si no, no te va a quedar ancho después. Si por algún motivo yo me las ingeniara para agregarle grosor a la base, las dimensiones ya no cumplirían con las de un plato (aunque esta vez cualquier dimensión o medida podría valer) y me vería en la compleja tarea de adecuar las paredes de manera armónica en correspondencia con la base, lo cual me tomará más tiempo que no será un problema mientras no tenga que hacer una serie larga de estos platos idénticos. En el momento que nos preocupamos por su base, era cuando mejor se podía elegir el ancho deseado para continuar con los movimientos siguientes tales que dieran dimensiones equilibradas para una determinada pieza con las medidas deseadas. Así mismo, con los alfareros que me enseñaron en el torno, aprendí que siempre se comienza por la

formación de un cilindro, ahuecando el pilot y subiéndolo otro poco. Así, una vez logrado el vacío en su interior, se desprende toda forma de vasijas formadas en el torno.

La formación del barro en el torno se dice que es la base de cualquier aprendizaje en la alfarería (comunicaciones personales, 2020). Esta brinda una suerte de distinción a los alfareros quienes desde temprana edad comenzaron a experimentar con el barro en el torno. Esta trayectoria que abarca al menos 30 años para los más jóvenes les brinda una ventaja sobre todos los demás especialistas en el barro, hoy muchos de ellos titulados “en colegios” y siendo nombrados ceramistas o artistas. Según algunos alfareros, sin “las bases” no se es un buen alfarero, siendo estas la maestría en el torno. Por ejemplo, de un alfarero de Miravet que ha ido a colegios y se ha preparado en conocimientos más que prácticos con el barro, se dice que es un buen artesano puesto que tuvo la formación básica en el torno antes de adquirir estos conocimientos, reconociendo en él su capacidad de formación de cualesquiera tipos de piezas que se adaptan a las demandas. “A veces nos encontramos con chicas y chicos que no están preparados para la vida real. Salen a hacer joyería, si es lo que sabe hacer su maestro, o láminas (...) pero no saben hacer torno”. Esta especialidad hacia un solo tipo de piezas cerámicas, sea joyas o láminas, es la dificultad que encuentran los alfareros para que las chicas y chicos que aprenden del barro se pueden adaptar realmente a las demandas actuales de objetos cerámicos y resistir en el tiempo, cuando estas demandas cambien. Me contaban un día, dos de ellos, que, enseñándole a dos chicas el torno, quienes venían a reforzar sus conocimientos al haber salido de un colegio, terminaron por confesar que no sabían tanto como para hacer tan rápido y bien hechas todas las piezas que ellos elaboran. “Es muy importante aprender bien el torno, e ir intercalando con otras cosas, decorar, etc., pero lo principal es el torno” (comunicación personal, 2020).

El aprendizaje con el torno requiere atención: observar, afinar el ojo y sentir las manos en interacción con el barro. Es aprender cómo puede un dedo, una falange, la yema, los metacarpos, servir para conseguir un resultado y qué herramienta puede remplazar la función de la mano, o una parte de la mano, por su textura más lisa, su grosor más delgado o sus ángulos más curvados o rectos que permitan mejorar una forma, una textura en la superficie y/o ganar tiempo de trabajo. Con la atención también se reconoce con qué pasta se está trabajando y lo adecuada que está al tipo de piezas que se quiere hacer. Para hacer tinajas grandes, por ejemplo, se requiere un barro que tenga más contenido de refractari, teniendo en sus manos un barro más rojo y al mismo tiempo, un barro que esté más sólido para trabajar. Si se hacen piezas grandes, es probable que

a la mauradora se le vierta menos agua para que el barro tenga más resistencia para sostener el peso del barro grueso que se sobrepone en vueltas, con la técnica del marell. Si es para piezas más pequeñas, o bien en la mauradora o bien directamente de la cubeta de agua dispuesta al lado del torno, se va mojando frecuentemente la pieza para que el barro resbale fácil entre las manos y se deje agrandar.

Si bien esto puede ser descrito siempre intentando más detalle y minuciosidad: la función de la intersección de la falange distal y la falange media, como apoyo a la caña para que suba uniformemente las paredes de un vaso para adelgazarlo; esto no puede ser del todo comprendido sino por medio de una experiencia con las manos; algo que aceptan y dicen todos los alfareros que me enseñaron a mi o su trabajo en el torno. “Podríamos estar hablando horas, pero si no has cogido el torno, no puedes comprender lo que estamos hablando” (comunicación personal, 2020). Lo que me parece importante señalar, y prestar descripciones para sustentar mis observaciones, es que la práctica continuada y prolongada en el torno, presta a los alfareros una sensibilidad especial de sus manos, un poder de disociación de sus partes y sus movimientos difícilmente alcanzada por una etnógrafa o quien no ha trabajado sus manos con detalle. Esta atención sensible a las manos, siempre en interacción con el barro, es el continuo aprendizaje de los alfareros, siempre en constante perfeccionamiento de sus movimientos y firmeza: “no hay secreto en el torno, todo es práctica” (julio, 2020). El contacto con el barro y el uso continuado de herramientas siempre van dando nuevos caminos y atajos por los cuales facilitar el trabajo: “con la práctica consigues ganar tiempo y simplificar los pasos” (comunicación personal, 2020). Por ejemplo, cuando una cliente le pide nuevas formas a un alfarero, él me dice que tiene que hacer pruebas de medidas, va ensayando técnicas de cocer en el horno, los barnices, es decir de “readaptar”. En el horno de leña, por ejemplo, se pueden dejar en una u otra posición, en un rincón o en el otro, a una altura o la otra, buscando un color y timbre deseado. Me decía “no es todo mecánico, no es como: le doy al botón y ya está”. Otra tarde, en otro taller, me dijeron: “mi padre decía que este oficio por mucho que trabajas no encuentras el final, nunca acabas de aprender” (comunicación personal, 2020). Es un oficio donde la escisión entre la mente y el cuerpo no ha tenido lugar y donde lo que se piensa, aprende o discute, se siente, elabora y da forma al mismo tiempo con las manos.

Pero quienes adquieren esta sensibilidad con el barro, parecen adquirirla también con toda suerte de objetos y materiales, los cuales están siempre en evaluación y readaptación de estos artesanos. Así, encontramos ensayos con variedad de sustancias y objetos en sus talleres.

Vemos los diversos usos de un cuchillo, de una pequeña parte de una escoba, de un peine, las nuevas formas de un hierro, de cuerdas, de palos de río, de fragmentos de vasijas, de la arcilla cocida, de cenizas de calderas o del horno de leña, de telas, de lavativas, todas las cuales sirven para atajar y dar mayor facilidad en su trabajo. Todas estas cosas se observan y se tocan, se experimentan con ellas facilitando la facultad imaginativa, la proyección de su uso sobre el barro, imaginando en contacto con ellas, un nuevo paso y/o uno o varios pasos de menos en la elaboración de una pieza.



Sobre los prototipos que se transforman

Una de las cosas que se aprende cuando conoce los talleres de los alfareros, es que las piezas tradicionales de Miravet se transforman y se han transformado con el tiempo, sin dejar, para ellos, de serlo. Se podría observar, si se hiciera un estudio de descripción tipológica de las piezas cómo estas han adaptado sus formas, sus colores o decorados de acuerdo con las demandas y las opciones de decoración y materiales. Incluso, los botijos que realizan los hermanos Ventura tienen ancestros a partir de los cuales ellos van creando nuevos, transformándolo y creando así una línea evolutiva de botijos. Así, a partir de un botijo, buscan avanzar haciéndolo más complejo, creando diferentes modelos hasta obtener el que finalmente saldrá para la venta o exhibición. Sin embargo, algunos constatan que nunca está acabado y siempre se puede avanzar hacia uno nuevo, pues “no hay un modelo definitivo” (comunicación personal, julio 2020). Ahora bien, estos cambian por un interés del alfarero, de creación personal, pero también por la disponibilidad de materias primas y las demandas del momento. Así, en Miravet hubo un boom de los botijos pero también de piezas para construcción, de macetas para jardinería y nuevamente para utensilios de cocina, con los cuales el alfarero “readapta” sus instrumentos, sus materiales y técnicas a su elaboración. De estas piezas también hay un proceso de readaptación del modelo, incluso cuando ya se tiene el prototipo bien definido los alfareros elaboran herramientas, buscan el mejor barro que convenga para la hechura de estas, y pueden hacer dos modelos distintos para la elección del cliente. Por ejemplo, un día, uno cliente trajo un prototipo y unas medidas en papel a un taller, para que este lo reprodujera en una serie de 12 piezas. Sin embargo, las medidas no coincidían con el prototipo y los alfareros hicieron dos modelos distintos, creando una herramienta para su manufactura, para la elección del cliente, quien finalmente se decantó por una.

En la producción de un modelo nuevo los alfareros dicen no tener una imagen desde el principio proyectada en su imaginación ni sobre un papel. Este, se irá transformando a medida que se van manufacturando las piezas. Si bien es cierto que a veces se valen de un dibujo, este nunca tomará la forma de un lineamiento definitivo, sino por el contrario, puede ser una guía o punto de partida. En el taller de los hermanos Ventura, me mostraron la evolución de un modelo que habían hecho para las fiestas de la Clotxa 2020, a los cuales no tomé fotos pues, ya que no llegaron a su fin por la pandemia del coronavirus, pensaban seguir desarrollándolo para, quizá, lanzarlo el año que viene. La creación con el barro, dicen ellos, requiere tiempo, el necesario

para moldearlo, dejarlo *blanquejar* “por su natural” y cocerlo para observar los colores de sus barnices o engobes.

Lo mismo se aprende sobre el “fang” el cual, como las vasijas, se transforma a lo largo del proceso de producción y a través del tiempo. El barro según explican los alfareros, se transforma con el movimiento y las manos sirve como ayuda o “guía” para formarlo según las proyecciones de los alfareros, si bien, no están del todo dibujadas en su imaginación. También, como se describió, este ha dejado de traerse del río y de las montañas de Miravet, y ha comenzado a exportarse, aunque no muy lejos de allí, de la Sierra de Pandòs. También de Tortosa y hasta de Esparraguera. De estas últimas, se trae un barro que sin duda cambian la consistencia del material para la producción cerámica y por eso algunos alfareros los “readaptan” a las necesidades de producción. Pueden agregarle chamota o barro seco molido, pueden hacerlo más seco o blando en la galletera o pueden mezclarlo con el barro que ellos elaboran en sus patios, con las tierras del Pinell. Esto de acuerdo no solo a la manufactura de las piezas que se vayan a elaborar (para piezas grandes o pequeñas), sino al uso que se prevee o sabe que se le dará una vez cocidas.

La transformación del barro es visible en los talleres, y este tiene un ritmo que es principalmente el de la pérdida de su humedad, es decir en cuanto se evapore el agua que se agregó en su preparación y durante el moldeado en el torno. En Miravet, ya que el barro deja su brillo y se blanquea a medida que pierde humedad, a esta transformación se le llama “blanquejar”, algo que también es constatado durante la cocción. Para este proceso de secado una ceramista de Barcelona dice que es imprescindible ser paciente, pues, aunque se puede acelerar su secado, es muy probable que la arcilla se agriete. Tanto si es impaciente como si no se trabaja en el momento que corresponde, es decir, si va muy de prisa o muy lento en la manufactura de las piezas, lo más probable es que el barro se agriete, como veremos más adelante.

El barro tiene sus tiempos de secado. Es increíblemente importante porque no puedes forzar su ritmo. Porque si tu quieres acelerar un proceso por ejemplo secando el barro a la fuerza, se agrieta; y si lo humedeces también mucho, más de lo que se debería, se agrieta. Y él necesita su tiempo, su *acomodación*. Y cuando lo aceleras o lo cambias, no te sale. (...) es que yo digo, la prisa no va con la cerámica. Ella tiene su ritmo y tenemos que adecuarnos a ello. (comunicación personal, 2019)

Lo que hace el barro

El barro es la materia para la elaboración de piezas cerámicas. Estas son objetos de decoración, utensilios para la vida doméstica, artefactos para la vida agrícola e incluso objetos de insumo para la construcción: tejados, canales, etc. Pueden tener un valor artístico, “sentimental” y/o de trabajo. El barro utilizado para fabricar estos elementos es muy diverso. Puede recolectarse de canteras, de lodos de arrastre de ríos, o de hoyos y galeras en las inmediaciones de las poblaciones. De la manera como se originaron los suelos arcillosos devienen unas características tales como porosidad, plasticidad y temperatura de cocción, color, entre otras. Estas son estudiadas por los amantes o trabajadores del barro de manera experimental en sus talleres, o por medio de pruebas de suelos que permitan saber sus composiciones químicas y características físicas. Estos atributos serán aprovechados por quienes elaboran cerámica para obtener uno u otro resultado que se adapte a las necesidades de una pieza. Hemos visto que, en Miravet, los alfareros tienen conocimiento de variedad de barros que les permite jugar en sus mezclas para la elaboración de piezas para el fuego, piezas para tierras frías, piezas porosas para filtrar el agua, piezas menos permeables para la conserva de aceites, etc. No dudamos que los ceramistas de Barcelona ostenten un conocimiento igual de amplio sobre el barro, pero nuestra investigación no llegó a conocerlo. Sin embargo, el barro tiene otros atributos más que físico-químicos y su comportamiento se describe en una variedad de verbos. Aunque el capítulo anterior hizo un esfuerzo por describir las características del barro constatadas por los alfareros en su larga trayectoria de experimentación con el mismo, en este prestamos atención a las consecuencias de trabajarlo y a la forma que toma la interacción entre este material y los artesanos; espacio en el que sí escucharemos a una ceramista del Born, en Barcelona ciudad. Es decir, no los describimos aquí en tanto que tierras y materiales para la elaboración de una variedad de tipologías cerámicas, sino como uno que interactúa con las manos y pieles de los alfareros. Si en el primero nos preocupamos por las geografías, en este escuchamos sobre los ritmos del barro. De esta interacción que lleva un ritmo o cadencia, derivan otra serie de atributos que pueden pasar como humanos, aunque quizá sería mejor decir que *son atributos que también tienen los humanos*. A saber, el barro: manda, domina, come la piel y las uñas, crece, habla.

Describiré a continuación cada momento y lugar en donde se presentaron estas aseveraciones, siendo del todo observables para los alfareros y la antropóloga. Veremos entonces que este *interactúa* y obedece a unas reglas de juego dadas, es decir, a un ir y venir de respuestas entre los elementos que entran en contacto con la arcilla.



El barro manda

Entre el calor de verano me desperté sobre las 8 am, cansada de no poder encontrar una posición para sentir mi cuerpo descansado. La luz ya entraba por las cortinas blancas que daban un resplandor a la habitación y unos grados Celsius de más. Como siempre, puse la cafetera mientras tomaba la ducha. El café y unas cuantas galletas del Forn de Cristina Pandòs, que una mujer trae de la Serra d'Almos a vender al Arenal, me dejaron con ánimos de escribir un rato. Esa mañana salí hacia las 9h30, una vez aplicadas las cremas, guardado el tapabocas, el gel, y la mochila con su libreta de campo y cartuchera. Entonces salí y abajo tomé la bicicleta, una de Decathlón que Pep me había ayudado a traer desde Reus. Y así, en la mañana caliente de la última semana de Julio, tomé el camino hacia el Raval dels canterers. El día anterior me habían enseñado cómo hacía el començ de las bolas, una suerte de pieza de jardinería de unos 30 cm de altura, globular y de "cul" amplio. Habíamos quedado de hacer un video de la manera como las hacía en el torno, desde que ponía la rodoncha, el tallador, tomaba los marrells y los moldeaba con la fuerza de un antiguo torno de pie, readaptado para funcionar con electricidad. Sin embargo, la memoria extraíble se había llenado de imágenes y videos que había aprovechado unas horas antes para hacer en los rincones del pueblo. Le dije que vendría al día siguiente. Llegué antes de las 10, dejé la bicicleta en la sombra esta vez, pues días anteriores, su padre me había dicho que la moviera de las rejas porque el viento la tumbaba y el sol pinchaba las llantas. Más asertiva esta vez, la dejé en la pared del norte y entré al taller, fresco y en la sombra. El artesano terminaba de hacer la segunda parte de los començ, dejando la pieza completa ya formada, pero, no tardó mucho en contarme que no pensaba seguir trabajando porque sus començ estaban todavía muy húmedos y no quería estropearlos si continuaba haciendo las demás piezas. Se paró a dejar la que hizo, y en seguida tocaba las que faltaban. Tomaba las paredes con las dos manos y las movía, yo creía que con esa fuerza las iba a partir. Pero el barro seguía húmedo y así no se parte tan fácil, me explicaba. Entonces se disculpó pues pensó que hubiese sido mejor advertirme de no venir, ya que con el barro así de blando prefería ir a su finca a trabajar en la fruta, en la que tiene cultivo de melocotón. Me acordé entonces que él, cuando me enseñaba la cocción de su horno de leña, me había dicho que tanto el horno como el barro, tienen unos tiempos y el alfarero debe respetarlos, algo continuamente enseñado por varios alfareros que he conocido en Miravet, Barcelona y en la cordillera oriental de los Andes colombianos. "Bueno, lo entiendo por lo que ya me has dicho, que no se puede ir muy de prisa con el barro". Él, quien seguía observando el barro, se río, agregando: "él es el que manda, yo

no puedo hacer nada, el que manda es él”. Esa tarde, terminó de hacer la segunda parte de las bolas luego de dejarlas secar esa mañana otro rato en su taller, esta vez, sin plásticos.

No fue la única ocasión en la que me hablaron de los “puntos” del barro y de que los alfareros no pueden seguir siempre una rutina u horarios rígidos. En otros talleres, ese mismo verano, decían que había que encontrar el punto de cocción para ciertos barro, que, para usarlo en el torno, pulirlo o ponerle el color debía estar siempre en su punto. Aunque sí hay unas horas para trabajar, a veces la jornada y/o la semana se extiende o acorta de acuerdo con cómo sientan el barro. Esto ya me lo habían mencionado en otros talleres y él mismo una mañana se detuvo a explicármelo en detalle. Sin embargo, era la primera vez que veía que una actividad, la cosecha de fruta, se intercalaba con el trabajo en el taller, como respuesta a cómo él sentía el barro esa mañana.

Quando lo has de hacer, es igual que sea un día como que sea otro. Por eso, muchas veces el viernes ya no empiezas nada, vas terminando cosas porque si no, te tocaría trabajar un sábado, un domingo. Yo muchas veces he debido venir de Mora para tapar lo que se llama las piezas o hacer alguna otra cosa, o “abocarlas” que se llama, que es ponerlas bocas con bocas para que no se hagan tuertas, porque si no se me hacían tuertas o lo que sea, ¿sabes? (comunicación personal, marzo 2020)

Entonces lo que los alfareros sienten, puede ser con las manos pero también con la vista, es tenido en cuenta para saber cuándo y cómo moldear el barro. Por ejemplo, dicen fijarse cuando la vasija comienza a cambiar de color en cuanto seca. Este es un indicio del *blanquejar* y es constatado tanto en el taller, cuando el barro crudo va secando lentamente, como en el horno, cuando el testigo, el *pisadó*, se observa blanquear, índice de que va subiendo la temperatura. Este proceso nombrado *blanquejar* es conocido por todos los alfareros, quienes incluso, lo han nombrado a turistas que vienen a observar su trabajo. El testigo es una pieza pequeña que se pone en las *lunas*, chimeneas, del horno, dejándose a la vista para ser observado continuamente por los horneros y alfareros. Este pisador puede ser una pitanza, un ribell, etc., y será sacado hacia el final de la hornada para saber si se da por finalizada o si las vasijas deben cocerse un poco más. Para saberlo se mira su color y sobre todo su timbre. Con un trozo de cerámica o metal, se toca la pieza dando un timbre alto si está bien cocida. Estos son índices de que el barro se encuentra en su punto y los alfareros pueden dar continuación a otras labores.

El barro domina

Terminaba ya su trabajo en el taller. Yo veía que ordenaba las últimas piezas que había manufacturado, poniéndolas boca abajo sobre las que estaban en el suelo ya secándose. “Esto se llama abocar” me dijo Josep cuando entré por segunda vez a su taller, es decir “poner boca con boca para que no queden tuertas”. Ese día lo veía nuevamente tomar las piezas de unos 30 cm de altura y una medida similar de diámetro de boca, aunque eran globulares y por lo tanto su centro era lo suficientemente ancho para tener que abrazarlas para poder voltearlas. “Esto tiene su técnica”, me dijo. Ya que no estaban del todo secas ni del todo blandas, era difícil manipularlas pues podían quebrar más fácilmente. La fuerza, me decía, tenía que ser la misma por los dos lados opuestos, de donde las tomaba, pues de hacer más a un lado que al otro, la vasija podía romperse. Con cuidado las “abocó” y observó cuidadosamente que estuvieran equilibradas, para evitar la descompensación en un punto de apoyo. Cuando terminó fue al torno y me dijo, “¿quieres probar?”, algo sorprendida le dije que sí pero que no había venido preparada para hacerlo, recordando que en marzo me habían sugerido traer una bata. Me dijo que tenía un delantal y yo, sin renegar y más bien entusiasta acepté la invitación. Me enseñó cosas que hasta el momento no había imaginado el grado de dificultad que tenían: centrar el tallador en el torno. Una vez logrado con su ayuda, él me enseñó a poner el pilot y en seguida a centrarlo. Esta segunda parte era especialmente difícil para mí, pues no sabía cómo dirigir las fuerzas. Siempre que lo tomaba entre mis manos ellas oscilaban con él. “No te dejes dominar del barro, domínalo tu a él”, dijo.

Quise entender en qué consistía dominar el barro y volví nuevamente al torno en ese taller. Parecía que el objetivo era evitar la oscilación de las manos. Recuerdo todavía la imagen de mis dedos en las paredes de la pitanza que buscaba hacer, ya que debía usar el índice de la mano izquierda como apoyo, y la derecha, subiendo la gabela, por fuera de la pieza, intentado “estirar” el barro. Las manos oscilaban con los infinitos giros del cilindro y no lograba dejarlas fijas en un solo lugar cuando las ponía en contacto con este material. En el momento en que podía dejarlas quietas, podía subirlas lenta y coordinadamente, y entonces las paredes del barro adelgazaban a la vez que lograban mayor longitud. Este juego podía tomar la forma de una batalla, en la que yo me esforzaba por ganar a la fuerza de tracción del torno, y adiestrar mis manos al punto de poder dejara fijas cuando entrasen en contacto con el barro, para que él no las arrastrara.

El barro come la piel y las uñas

En una tarde observaba al padre Ferrán hacer copas de cerámica en el torno. Yo le ayudaba a ponerlas sobre unas tablas largas a una distancia considerable para que se secaran. Mientras tanto, me hablaba del pueblo, de su vida y del trabajo de la alfarería. Noté que una uña la tenía más larga que las demás y la utilizaba para hacer una que otra incisión en las piezas. Después de un silencio en el que me había estado contando una historia, sobre unos ingleses que le habían comprado un apartamento, me dijo, al parecer de una reflexión que venía a brotar de su tacto en el torno, lo siguiente: “el barro come la piel y las uñas”. Cuando terminó esa pieza, me mostró rápidamente sus uñas cortas, repitiendo que este material se las comía. Explicaba que ese barro con el que trabajaba en ese preciso momento lo habían comprado de Esparraguera en un pedido que hicieron “con chamota”, es decir, con microfragmentos de cerámica mezclada con el barro fresco. Esto le permitía dar más estructura a las vasijas grandes. Quizá por equivocación o porque querían terminar aquel pedido de barro, decía Ferrán, su hijo le había mezclado en la mauradora y he ahí que se veía haciendo con él piezas pequeñas. Ya que este es un barro más duro, menos blando para trabajar, decía, se come más rápido las uñas. O, como explicó otro día, el padre Josep Papaseit: aquel barro, el refractari o el que mezclan con chamota, es agresivo para las manos.

El barro habla

El 21 de mayo de 2019, Purificación me concedió una visita a su taller en el Born. Nos conocimos dos días antes del primer aniversario de su taller, día en el cual realizó un evento con la participación de ceramistas de Barcelona. Este tuvo lugar el 23 de mayo. Su lugar de trabajo es una bodega sin muros que le obstruyan el paso a los clientes. De esta manera su taller es también un lugar de exhibición que confunde su labor de ceramista con el de vendedora de sus cerámicas. Las dos tareas se intercalan en el transcurso del día, y en tanto no entren clientes al taller Purificación da continuación a su trabajo con la arcilla. Por lo demás, el espacio se encuentra a grosso modo dividido en dos: en la parte posterior su pareja trabaja las pieles las cuales exhibe en vitrinas junto con las vitrinas que muestran la cerámica de Purificación. En realidad, su local exhibe tanto las piezas artesanales como el trabajo de estos dos artesanos. En la parte anterior se encuentra el taller de Purificación con sus hornos y sus instrumentos de trabajo. También en este lugar ella guarda las piezas que no quiere vender pero que la acompañan durante su oficio. Son piezas que “tienen su alma” y que prefiere tenerlas cerca de sí. Es aquí donde también ofrece clases de cerámica.

En su taller, me contaba cómo trabaja, las técnicas que utiliza y las que está desarrollando, así como los resultados de su trabajo: mostrándome en sus estanterías las piezas que son de su mejor agrado. Como profesora ha observado de cerca la manera como otras personas se acercan a la arcilla, permitiéndole distanciarse de su propio trabajo y buscando soluciones a los aprendices. Purificación me explicaba:

Es como sentirlo, puede parecer un poco poético ¿no? pero el material te habla. O sea, te está diciendo:

“Ahora, si me tocas mucho, pasa esto, si me tocas poco pasa otra cosa. Si me pones agua va a pasar esto, si no me pones va a pasar otra cosa”. (comunicación personal, 2019)

Purificación constata que algunas personas (sus estudiantes) logran más rápido obtener de su trabajo con el barro mejores resultados. Se trata de una disposición del artesano a prestar atención al grado de humedad y a su interacción con el agua. En Miravet, por ejemplo, el barro también responde a otros elementos del entorno, tales como el sol y el viento. El grado de humedad en reacción con las horas de sol y viento influyen en el comportamiento del material, por lo cual los alfareros dicen estar pendientes de cómo se encuentre para optar por una u otra

actividad. Por ejemplo, una tarde un alfarero quien tenía una serie de jarras secándose a la sombra en el taller, encontró que dos se habían quebrado. Por eso, decidió sacarlas al sol, pues por el alto grado de humedad se estaban agrietando. Decidió así acelerar el secado de las piezas pues, explicaba, cuando están tan húmedas por mucho tiempo, el barro también se agrieta. Este baño de sol, gracias un buen día de mediados de agosto, no podía, no obstante, tomar mucho tiempo pues se secarían de golpe y el sol, que en principio ayudaría a que las demás no se agrietaran, terminaría, por el contrario, arruinándolas todas.

Ahora bien, el barro interactúa también con las manos. Es, me parece, aquí donde se centra Purificación en su explicación. Según ella, el grado de humedad en la arcilla en reacción con un dedo que la toca, le hace presión o apoyo, obtendrá uno u otro movimiento del material. Algo no muy distante de lo que un día un alfarero enseñaba a una joven que venía a hacer un taller en el torno: “Esto es lo difícil de explicar, pero ya lo notareis con el tacto que el barro que sigue un poco los movimientos que nosotros le marcamos. Si yo aprieto con el dedo esto crece hacia afuera, si yo lo hago hacia adentro, pues esto vuelve hacia adentro (...) nosotros con las manos vamos a guiar al barro” (agosto, 2020). Unos días antes, en medio de una demostración, él enseñaba: “el torno no tiene ningún secreto, esto es la práctica, es tenerle tacto al barro”. Lo que para los alfareros esto es “práctica” con la cual se consigue tener “el tacto al barro” (algo que me dijeron en varias ocasiones otros alfareros de Miravet), para la ceramista de Barcelona es una especie de comunicación con el material, en últimas de lograr una sensibilidad tal con las manos que puedan prever los *movimientos* de la arcilla si seguimos a los alfareros o, su respuesta si seguimos a la ceramista:

De verdad que te habla. De repente, si estás nerviosa y empiezas a trabajar, entonces si te empiezas a ir más, el barro te está diciendo:

“cálmate, cálmate, espera, tranquila y verás que da” y cuando empiezas a disfrutar eso es cuando ya está. (comunicación personal, 2019)

Discusión final: transformación y creación con el barro

“El barro tiene sus ritmos, que vienen influidos por el viento, por el sol... el barro tiene sus tiempos”.

Josep Fabregat, marzo de 2020

Las personas que trabajan con el barro constatan que este blanquea cuando seca y que no se le puede imponer una velocidad ni ritmo. Se entiende que el barro ejerce una especie de fricción y fractura que indica a los artesanos cuándo y de qué manera trabajarlo. Las cosas no pueden ser del todo sometidas a las manos de las personas sino por medio de máquinas que presten un molde perfecto, la aplicación de una fuerza precisa, la depuración más fina de partículas, la creación de una atmósfera exacta entre el oxígeno y la temperatura. Es decir, en donde el trabajo está mediado por una serie de objetos que imposibilitan un contacto continuo con el barro; y que le restan sensibilidad a las manos e intuición de la vista. En los talleres de los alfareros y los ceramistas, no obstante, se entiende que el material tiene su particular desenvolvimiento, y este es explicado por las personas de diversas maneras, como acabamos de describir: para los alfareros él manda, come, entre otros, y para la ceramista el barro habla. Ellos constatan que el barro no solo se moldea, sino que también responde a los movimientos de las manos, describiéndolo como algo que interactúa. Es precisamente en este trabajo, en el acompañar al barro con las manos en sus transformaciones, que se descubre su posibilidad de respuesta.

En las últimas décadas, ha habido en la antropología un renovado interés en la cultura material (Miller and Tilley 1996, Knappet and Malafouris, 2008) y el poder y la vida de los objetos (Appadurai 1986, Gell 1998, Miller 2005, Santos-Granero 2009), cosas (Suarez et al, 2019) o materiales (Ingold, 2007). Por ejemplo, el antropólogo Alfred Gell (1998) utilizó la teoría de la agencia para comprender el arte en términos antropológicos. Es decir, antes que analizar el arte en términos de gusto y distinción, se preocupó por el ámbito de las relaciones sociales, en donde los objetos ocupan un lugar en una cadena de intenciones que impulsa la producción y toda suerte de uso o actividad con los objetos, como el culto o idolatría. Por ejemplo, en la obra de arte, el artista es un agente primario en tanto que su intención de encantar a un público le lleva a producir objetos como piezas de arte. Como hemos visto, una ceramista se interesa en la exploración de las texturas en sus creaciones de manera tal que los compradores de sus piezas

la toquen a ella cuando toquen los objetos producto de su trabajo. Lo contrario se podría decir de la producción de prototipos, en donde, para Gell, el agente primario es el comprador de estos objetos quien, en función de la demanda, los artesanos los producen.

Pero, qué se puede decir de las cosas que parecen ser ellas mismas los agentes primarios, si siguiéramos la teoría de Alfred Gell. Como hemos visto, el barro también hace y se *comporta* como lo hacen los humanos, a saber: come, habla y manda. Esto ha sido visto con ojos escépticos por antropólogos quienes encuentran absurda la idea de que en ellos albergue una “agencia”. Por ejemplo, para Tim Ingold, las cosas están *activas* no porque estén poseídas de espíritu sino porque siguen siendo arrastradas por el medio ambiente para mantenerlas vivas o presagiar su desaparición. El espíritu por el contrario es el poder de regeneración y todos los organismos son de este tipo. Las cosas, en ese sentido no son materiales con espíritu, pero los humanos sí son organismos que participan al interior de una corriente de materiales para su posterior transformación (cfr, 2007).

Ingold se aparta también del de concepto de materialidad, que, según el antropólogo, reúne en una palabra la separación entre la cultura y lo material que los Estudios de Cultura Material ya suponían. La indagación en la transformación de las cosas viene impulsada así por sacudirse de esta separación y encontrar un modelo en el que ellas no se nos presentan como sujetos ni como objetos, es decir como encerrados sobre sí ni que se *relacionan* entre sí. En realidad, encuentra que la idea de objetividad tanto como la de materialidad emergen de una práctica académica. Por ello prefiere entender el mundo habitado por cosas antes que por objetos. Cosas que se están transformando, y no como materia finalmente acabada o formada, ni como objetos completos y acabados, sino un mundo constituido por hilos en una especie de mallas en el que cada cosa participa por estar ahí, lanzada en y habitando el mundo: *“reconocer que el mundo que habitamos, lejos de haberse cristalizado en formas, es un mundo que está deviniendo, de flujos y corrientes: o sea un mundo-de-tiempo”* (2015:124).

Es así como el antropólogo nos describe un mundo sin objetos, en el que no existen elementos como globos, es decir, entidades encerradas que se tocan y relacionan pero que no se transforman, sino, citando a Mauss *“seres humanos y fuerzas activas sumergidas en su entorno y en sus sentimientos”* (2015: 121). De ellos dice que se entrelazan y ocurre una suerte de interpenetración. Sin embargo, las cosas no las entiende arrojadas por agencia, sino que

siguiendo a Merleau-Ponty, entiende que los *no sintientes*, como una piedra, árbol o el cielo, en el tiempo de la experiencia, están inmersos en sintiencia, pues cada uno “*puede, por así decirlo, doblarse sobre sí mismo para verse, escucharse y tocarse. En ese “estirar enrollándose”- para tomar prestada una evocativa expresión de Merleau-Ponty- los que perciben se han vuelto uno con lo que perciben*” (2015, p.130).

En este orden, en el de la percepción y la experiencia, las cosas parecen confundirse con las personas. En efecto, en el artículo “Materials against materiality” (2007b), el antropólogo, haciendo referencia a la teoría de la percepción de Gibson, encuentra que los artefactos no pueden ser del todo distinguidos de los “objetos naturales” como una piedra o los animales y plantas que crecen, pues tanto uno como los otros se han ido transformando en el *medio ambiente* en el que el ser humano juega un rol. Es decir, siguiendo la ecología de la percepción de Gibson, encuentra que el mundo es menos un “mundo material” sino un medio ambiente (“*environment*”) que no está habitado por objetos sino por materiales, como el cuerpo humano, y que no existen si no ocurren. Así, las propiedades más no en las cualidades de los materiales, son constituyentes del medio ambiente, es decir, estas no son atributos fijos esenciales sino dinámicas en tanto que son procesuales y relacionales: “*they are neither objectively determined nor subjectively imagined but practically experienced*” (2007b: 14).

Habría que preguntarse, por otro lado, por qué las personas que trabajan los materiales no hablan de interpenetraciones con el barro ni de correspondencias con los materiales que trabajan. Si bien sabemos que los grupos humanos, en diferentes sociedades se han concebido a sí mismos como sujetos de barro, no podemos llegar a especular que estas concepciones hayan brotado y expandido en y por los alfareros, en el seno de este oficio, o por personas que simplemente presenciaron este oficio, por fuera de él. Esto último lo encuentra Levi-Strauss en los mitos que juiciosamente estudió a lo largo del continente americano y que nos deja evidencia en la alfarera celosa, en donde mujeres y hombres eran creados a partir de barro (1986). En la tradición judía el Golem es una creación personificada de barro. Pero también, en la religión cristiana esto es por todos conocido. Un poema, que el profesor Manuel Delgado me compartió, sigue esta línea, *Me llamo barro aunque miguel me llame*, aquí un fragmento:

Me llamo barro aunque Miguel me llame.

Barro es mi profesión y mi destino
que mancha con su lengua cuanto lame.

Soy un triste instrumento del camino.
Soy una lengua dulcemente infame
a los pies que idolatro desplegada.

Como un nocturno buey de agua y barbecho
que quiere ser criatura idolatrada,
embisto a tus zapatos y a sus alrededores,
y hecho de alfombras y de besos hecho
tu talón que me injuria beso y siembro de flores.

Es decir, con lo que hemos explorado hasta ahora en Miravet, costaría constatar hasta qué punto los alfareros se ven a sí mismos en un entrelazamiento tal con el barro que se confundan en una sola fisicalidad, como materiales, en la constitución de un medio ambiente. Entonces cabría preguntarse qué sentidos tiene cuando enuncian el barro como algo que manda y domina, algo que habla y come, como algo con agencia o algo que tiene voluntad.

Otras vertientes de la antropología también han encontrado en la teoría de la percepción de Gibson, un lugar de reflexión, desarrollando un concepto central en su teoría: affordances. Carl Knappett por ejemplo, encuentra en las cosas posibilidades de acción en el mundo (cfr, Knappett 2004). Según esta perspectiva, las cosas no son “materializaciones” de la información, como si esta, viniendo de afuera, llega a dar forma al mundo material, lo cual supondría la idea de que la mente precede la materia; como tampoco son corporizaciones de información, que se asemeja al concepto anterior. Por otro lado, Knappett concibe que la información no se encuentra almacenada en la mente del agente que pone cosas en acción, sino que ella misma está situada y corporizada, y es emergente en un contexto particular. Sin embargo, encuentra que esta no es una mera propiedad de los objetos ni es exclusiva a un agente, si no es una propiedad relacional compartida por un objeto y un agente (2004: 46). De suerte que concibe unas propiedades intrínsecas físicas que establecen límites y posibilidades. Los objetos no se describen como entidades pasivas, sino que *“the objects [...] play a very active role in stablishing the situation and the roles of the different protagonists therein”* (Ibídem: 47). Sin embargo, esta aproximación parece acudir a los objetos en su más quieta presencia, que organizan la escena y los roles de una situación por el hecho de estar ahí. No parece contemplar los objetos en transformación, es decir que no por sus aspectos formales, sino que por sus propios movimientos tienen la potencialidad de reconfigurar las actividades y transformar a las personas que los trabajan.

Vemos en los talleres de alfarería que los materiales que se transforman se encuentran gobernados por sus propios movimientos, desenvolvimientos y ritmos, y que posibilitan y limitan las acciones de los artesanos. Permiten poco, por ejemplo, la arbitrariedad de la actividad humana para desplegar su voluntad. Por el contrario, el trabajo artesanal reconoce que estos tienen unos ritmos que no se pueden violar, y los artesanos aprenden en su trabajo con los materiales a ser pacientes a su desenvolvimiento. Si bien son ellos los que utilizan gran parte de su energía en la producción de piezas cerámicas, también saben que no todo lo pueden hacer ni en cualquier momento, de lo cual deviene que su paciencia y readaptación al mundo es lo que fundamenta su trabajo. Esto no sería igual en un sistema fabril, en donde la maximización de recursos (principalmente el tiempo) reacomoda las actividades en cadenas complejas de producción.

Los prototipos también se transforman y se han ido transformando sutilmente con el tiempo. Como hemos visto, los hermanos Ventura tienen botijos que han ido creando a partir de modelos que han ido evolucionando de aquellos que ya sus padres hacían. En estos nuevos modelos, como producto del trabajo de un taller artesanal que debe sus piezas a las demandas de su tiempo, son huellas de una sociedad, de una organización y unas necesidades, pero así mismo, ellas organizan y reconfiguran los hábitos y organiza la vida social. Por ejemplo, si hablamos de los botijos, los canters, algunos de estos fueron adaptados, con el ingenio de los alfareros, a las nuevas transformaciones que estaban viviendo las personas que los compraban. La llegada de neveras a las casas, por ejemplo, adaptó un modelo de botijos en ángulos rectos, de manera que se adaptaran a las formas cúbicas de estas máquinas para enfriar. Pero al mismo tiempo, se siguieron reproduciendo las formas tradicionales que todavía se adaptan a los patios de las casas para almacenar el agua fresca pues la arcilla por la inercia térmica se mantiene fría por un tiempo. Los cántaros que fueron vitales en Miravet, un pueblo relacionado al río a donde se iba por el agua, dieron nombre y reorganizaron las calles de sus artesanos, encontrándose, como se ha dicho, desde el siglo XV referenciados como “cantareiss” o “cantarellarius”.

Pero, el barro que se transforma no parece impulsado por un poder ni de regeneración ni simplemente arrastrado por los circuitos de materiales que componen el medio ambiente. ¿Qué quieren decir entonces los alfareros cuando dicen que el barro manda? O ¿la ceramista cuándo dice que el barro le dice cómo trabajarlo? Cuando dicen esto, parecen reconocer en ambos lugares, tanto en Miravet como en Barcelona, que el barro reorganiza sus actividades y que tiene una especie de *voluntad*. Sin embargo, los procesos de creación en ambos talleres presentan diferencias que suponen intenciones distintas en la elaboración de sus piezas.

Como hemos descrito, otra ceramista encuentra que, en su creación con el barro, ella logra producir objetos que afectan a sus compradores con la textura de sus piezas. La ceramista tiene una intención en lograr una suerte de afectación con el objeto, logrando que los clientes la sientan cuando tocan el objeto mismo. También, otros ceramistas dicen recurrir a un estilo de vida envuelto en actividades que impulsen su creatividad y exploración de emociones, para crear objetos. Es decir, parecemos estar ante un proceso en el que las personas en un momento de introspección o al menos, solitario, extraen piezas de sí mismas obras de arte. En este sentido, la creación de algunos ceramistas es un proceso de objetificación del creador mismo y, para algunos, de sus emociones.

Así mismo, intuimos que entre los ceramistas existe un modo de creación a manera del “bricolaje” que describe Levi-Strauss, una actividad de reorganización de formas preexistentes que vienen a revelarse a las personas en eventos puntuales. Roger Sansi, por ejemplo, encuentra este modo de trabajar como típico en el arte moderno y contemporáneo (2015:127), por ejemplo, en el trabajo de Jon Cage. Los ceramistas, por su parte, están más proclives a encuentros inesperados o una serie de experiencias que vengán a conferirle una “revelación” para su creación. Estas revelaciones si bien se buscan en las emociones, muchas se buscan en el mundo exterior, visitando exposiciones de arte, acudiendo a la literatura, etc.

Por otro lado, en las cantererías los alfareros reconocen que el barro participa activamente en el proceso de producción de vasijas, llegando así a reacomodar, con sus ritmos, sus actividades, como nos explica Josep Fabregat: “...por eso, muchas veces el viernes ya no empiezas nada, vas terminando cosas porque si no, te tocaría trabajar un sábado, un domingo. Yo muchas veces he debido venir de Mora para tapar lo que se llama las piezas o hacer alguna otra cosa” (comunicación, marzo 2020). En este sentido, este material que es indiferente a las horas de trabajo, puede llegar a ser intrusivo en la vida de los alfareros, haciéndoles ir a sus talleres para trabajarlo, o perder la ida al taller al encontrar que no estaba listo para ser trabajado. Esto también enuncia Jordi Avante: “no importa que sea lunes o martes, si te dice que lo debes trabajar debo

dejar todo por él". Al encontrarse con este grado de participación del barro en la creación de vasijas cerámicas, el artesano se ve a sí mismo menos interesado en plasmar una voluntad en su materia prima, que en cultivar una sensibilidad a las transformaciones de la misma. Así, su creación se asemeja a lo que Tim Ingold describe de la "concrecencia" (2007), de la actividad del practicante en donde el trabajo no está separado de la vida, sino hace parte de ella en su continuo desenvolvimiento.

Bibliografía

- Appadurai, Arjun;. *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. Mexico: Grijalbo, 1986.
- Arendt, Hanna. *La condición humana*. Barcelona: Paidós, 1958.
- Arguedas, José María. «No soy un aculturado.» *Premio Inca Garcilaso de la Vega*. Lima, 1968.
- . *Yawar Fiesta*. La Coruña: Ediciones del Viento, 2006.
- Barnés, Héctor. *Entrevista con Wided Batat. La etnografía de los restaurantes Michelin: "algunos clientes van al McDonald's al salir"*. 15 de 08 de 2020.
https://www.alimente.elconfidencial.com/gastronomia-y-cocina/2020-08-15/wided-batet-etnografia-restaurantes-michelin_2713080/ (último acceso: agosto de 2020).
- Batalla, Ramon, Damià Vericat, y Antoni Palau. «Efectos de las presas en la dinámica geomorfológica del tramo bajo del Ebro. Crecidas controladas.» *Ingeniería del Agua*, 2008: 243-255.
- Baudelaire, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Traducido por Martín Schifino. Madrid: Taurus, 1863.
- Beltrán, Antonio. «Problemática general de la iberización en el valle del Ebro.» *Ampurias: revista de arqueología, prehistoria y etnografía*, 1977: 197-2010.
- Bertomeu, Ingrid. «L'ofici de canterer, a la Galera i Miravet.» *Inventari del Patrimoni Cultural Immaterial de les Terres de l'Ebre*. Septiembre de 2016.
<http://ipcite.cat/ipcite/content/lofici-de-canterer-la-galera-i-miravet> (último acceso: 10 de 2020).
- Bladé i Desumvila, Artur. *Gent de la Ribera d'Ebre. Artesans, Pagesos, rodaires*. Barcelona: Pòrtic, 1971.
- Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Tauros, 1998.
- Buxeda, Jaime, Javier Iñáñez, Marisol Madrid i Fernández, y Julia Beltran. «La ceràmica de Barcelona. Organització i producció entre les segles XIII y XVIII a través de la seva caracterizació arqueomètrica.» *QUARHIS*, 2011: 192-207.
- Cañabate Fortuño, Josep. «La població de Miravet (1620-1829). Evolució demogràfica.» *Miscel·lània del CERE*, 2015: 15-30.
- Casanovas, Maria Antònia . *Breu història de la ceràmica catalana*. Sant Cugat del Vallès: Els Llibres de la Frontera, 2002.
- Casanovas, Maria Antònia. *La ceràmica catalana*. Barcelona: La Llar del Llibre, 1983.

- Casas, Joan, y Verónica Martínez. «El taller ceràmic d'època romana del carrer princesa de Barcelona. Estudi arqueològic de les restes i estudi arqueomètric del material ceràmic.» *QUARHIS*, 2006: 36-59.
- Castellvell Díez, Ventura. «LES RUTES TERRESTRES DE L'EBRE AL MAR:.» *Miscel.lània del CERÉ*, 2001: 155-174.
- Castellvell Guijarro, Anna. «Les cantereries de Miravet vistes pel geògraf Reparaz.» *Miscel.lània del CERÉ*, 2015: 49-64.
- Clop, Xavier. *Matèria primera i producció de ceràmiques. La gestió dels recursos minerals per a la manufactura de ceràmiques de 3100 al 1500 cal abans al nord-est de la Península Ibèrica*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2000.
- Coma, Mercè. «Núria Pié.» *Terrart*, 2019: 32-35.
- Confederación Hidrográfica del Ebro. *Informe Semanal de Embalses de la cuenca del Ebro*. Ministerio para la transición ecológica y el reto demográfico, 2020.
- Corredor Matheos, José, y Jordi Gumí. *Cerámica popular catalana*. Barcelona: Edicions 62, 1978.
- Delgado, Manuel. *Ciudadanismo. La reforma ética y estética del capitalismo*. Madrid: Los Libros de la Catarata, 2016.
- Douglas, Mary. *Símbolos naturales. Exploraciones en cosmología*. Traducido por Carmen Criado. Madrid: Alianza Editores S.A., 1978.
- Duran Miró, Joan Josep, y Jaume Noguera Guillén. «El neolític a la ribera d'ebre.» *Miscel.lània del CERÉ*, 2005: 143-163.
- Espuny Arasa, Elena. «Algunes notes sobre centres terrissers desapareguts de les Terres de l'Ebre.» *Recerca*, 2009: 129-148.
- . *La Terrissa dels meus iaïos*. Ametlla de Mar: Museu de Ceràmica Popular, 2003.
- Espuny Arasa, Elena. «Recerca sobre els canterers de les terres de l'Ebre.» *Rails*, 2004: 123-126.
- Espuny Arasa, Elena, y Matías Ponce. «Com es fa una peça de fang al torn.» *CEP*, 2000: 79-84.
- Ferres i Nos, Joan. *Patrimoni terrisser de Traiguera. Set-cents anys de canterers*. Benicarló: Onada, 2006.
- Fuguet Sans, Joan. «Miravet, un gran castell templer.» *Miscel.lània del CERÉ*, 2017: 297-331.
- Gell, Alfred. *Arte y agencia: una teoría antropológica*. Traducido por Ramsés Cabrera. Buenos Aires: SB editorial, 2016 [1998].

- Gell, Alfred. «Los recién llegados al mundo de los bienes: el consumo entre los gondos muria.» En *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, de Arjun Appadurai, 143-175. México, D.F.: Grijalbo, 1991 [1986] .
- Gowlland, Geoffrey. «Thinking through Materials: Embodied Problem Solving and the Values of Work in Taiwanese Ceramics.» En *Craftwork as problem solving. Ethnographic Studies of Design and Making*, de Trevor Marchand, 183-196. Farnham: ASHGATE, 2016.
- Güell, Manuel. «La història contemporània de la Ribera d'Ebre a través dels documents de l'arxiu històric de la diputació de Tarragona.» *Miscel.lània del CERRE*, 2005: 256-276.
- Guerrero Martín , José. *Alfares y alfareros de España*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1988.
- Herzfeld, Michael. *The Body Impolitic. Artisans and Artifice in the Global Hierarchy of Value*. Chicago: The University of Chicago Press, 2004.
- Ingold, Tim. «Art and anthropology for a sustainable world.» *Journal of Royal Anthropological Institute*, 2019: 1-17.
- . *Being Alive: Essays on Movement, knowledge and Description*. London: Routledge, 2011.
- . *La vida de las líneas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015.
- . *Líneas. Una breve historia*. Barcelona: Gedisa, 2007.
- Ingold, Tim. «Materials against materiality.» *Archaeological dialogues*, 2007b: 1-16.
- Knappett, Carl. «The affordances of things: a post-gibsonian pererspective on the relationality of mind and matter.» En *Rethinking materiality. the engagement of mind with the material world*, de Elizabeth DeMarrais, Chris Gosden y Colin Renfrew, 43-51. Cambridge: University of Cambridge, 2004.
- Levi-Strauss, Claude. *El pensamiento Salvaje*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1962.
- . *La alfarera celosa*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1986.
- Llauradó Mas, Montserrat. «Miravet: uns topònims del segle XVII.» s.f.
- Manent, Ramon , y Alexandre Cirici. *Ceràmica catalana*. Barcelona: Edicions Destino, , 1977.
- Marchand, Trevor. «Dwelling in Craftwork: The art of Andrew Omoding.» *Journal for European Ethnology and Cultural Analysis (JEECA)*, 2019: 46-72.
- Marchand, Trevor. «Introduction. Craftwork as Problem Solving.» En *Craftwork as Problem solving ethnographic studies of Design and making*, de Trevor Marchand, 1-29. Farnham: ASHGATE, 2016.
- Marx, Karl. *Manuscritos económicos y filosóficos 1844*. Biblioteca virtual Espartaco, 1884.
- Miller, Daniel. «Artefacts and the meaning of things.» En *Companion Encyclopedia of Anthropology*, de Tim Ingold, 396 -419. Abingdon: Routledge, 1994.

- Miller, Daniel. «Materiality: an introduction.» En *Materiality*, de Daniel Miller, 1-27. London: University College London, 2005.
- Mir, Joaquin. *Filmació del poble de MIRAVET (Ribera d'Ebre)*. Miravet, 1930.
- Nadal, Esteve. «El forn de ceràmica del carrer de carders. Un centre productor del segle XIII al suburbium oriental de Barcelona.» *QUARHIS*, 2012: 130-149.
- Páramo, Carlos. «Cinco personajes en La vorágine: tipos, mito e historia de la Amazo-Orinoquia.» En *El Aliento de la Memoria. Antropología e Historia en la Amazonia Andina*, de François Correa, Jean-Pierre Chaumeil y Roberto Pineda, 208-258. Bogotá, 2012.
- Puig Rovira, Francesc Xavier. *Els Serra i la ceràmica d'art a Catalunya*. Barcelona: Selecta, 1978.
- Rehues, Assumpció, y Salvador Palomar. *La Terrissa a la vida quotidiana : ceràmica tradicional de les comarques meridionals de Catalunya*. Reus: Carrutxa, 1983.
- Rivera, José Eustasio. *La vorágine*. Bogotá: El tiempo, 2001.
- Rochina, Eloïsa. «Au delà de la zone de confort. Quatreplusun.» *Terrart*, 2018: 22-23.
- Rosal, Joan, y Alfons Romero. *La terrissa a Catalunya*. Figueres: Brau Edicions, 2014.
- Sàez, Josep. «Els canterers de Miravet, últim baluard terrissaire de la Ribera d'Ebre: Breu recensió històrica.» *Miscel.lània*, 1985: 48-55.
- . *La Terrissa miravetana : assaig de recerca sobre la ceràmica popular de l'últim baluart terrissaire de la Ribera d'Ebre*. Flix: Centre d'Estudis de la Ribera d'Ebre, 1992.
- Sansi, Roger. *Art, anthropology and the Gift*. London: Bloomsbury Academic, 2015.
- Santos-Granero, Fernando. «Introduction. Amerindian Construction Views of the World.» En *The occult life of things. Native amazonian theories of materiality and personhood*, de Fernando Santos-Granero, 1-29. Tucson: The University of Arizona Press, 2009.
- Sanz Montero, M.E, C Avendaño Salas, y R Cobo Rayán. «Influencia del complejo de embalses Mequinenza-Ribarroja-Flix (río Ebro) en la morfología del cauce situado aguas abajo.» *Revista de la Sociedad Geológica de España*, 2001: 3-17.
- Sempere, Emili . *El Llibre dels càntirs*. Barcelona: Nou Art Thor, 1989.
- Sempere, Emili. *Historia y arte en la cerámica de España y Portugal : de los orígenes a la edad media*. Barcelona, 2006.
- . *La terrissa Catalana (tipologia i terminologia)*. Barcelona: Nou Art Thor, 1985.
- . *La Terrissa de les terres de l'Ebre : de la Mediterrània al Cantàbric*. Barcelona: Les Punxes, 1982.
- . *Rutas a los alfares : España-Portugal*. Barcelona : el autor, 1982.

- Sennett, Richard. *El Artesano*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- . *La cultura del nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- Steiger, Arnald. *Contribución a la fonética del hispano-arabe y de los arabismos en el ibero-románico y el siciliano*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991.
- Suarez, Luis Alberto. «La vida de las cosas y las formas de conocimiento: desafíos para hacer otras antropologías.» En *Cosas vivas. Antropología de objetos, sustancias y potencias*, de Luis Alberto Suarez, 19-48. Bogotá: Universidad Javeriana, 2019.
- Van Veggel, Robertus J.F.M. *The Potters and pottery of Miravet : a study of production, marketing, and consumption of pottery in Catalonia*. 1998.
- Vasco, Luis Guillermo. «Replanteamiento del trabajo de campo y la escritura etnográficos.» En *Entre selva y páramo. Viviendo y pensando la lucha india*, de Luis Guillermo Vasco. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2012.
- Vila, Pau. *Visions geogràfiques de Catalunya*. Barcelona: Barcino, 1962.
- Vinaixa Miró, Joan . *Miravet. Un poble de l'Ebre català a la fi del segle XVIII*. Tarragona: Diputació de Tarragona, 1999.
- Vinaixa Miró, Joan. «MIRAVET A LA FI DEL s. XV (1495).» *Miscel·lània del Centre d'Estudis de la Ribera d'Ebre*, 1989: 35-41.
- Vossen, Rüdiger, Natacha Seseña, y Wulf Köpke. *Guía de los alfares de España*. Madrid: Editora Nacional, 1980.