

Tipos de artesanos en los andes

/ JOSE R. SABOGAL WIESSE

El agricultor artesano: El agricultor familiar practica en algunos casos algún arte u oficio dos o tres meses al año. Esto ocurre sobre todo en aquellas aldeas donde existe escasez de labranzas, y en consecuencia ingresos familiares reducidos, a más de largos períodos de inactividad.

Los campesinos han afrontado este problema buscando fuentes de ingreso adicionales, cuales fueron el trabajo temporal como asalariado agrícola en las haciendas de otrora, las migraciones "golondrina", la práctica de alguna artesanía y la apertura de encomenderías precarias y minúsculas. En los últimos años les cabe únicamente realizar las dos últimas actividades económicas.

Estos campesinos contemplan su actividad artesanal como actividad adicional y si se produce alguna restricción en la demanda de sus productos o servicios artesanales, se restringen a la agricultura. Pues son agricultores que teniendo mayor ingenio económico, tienen algún conocimiento que les permite hacer algún servicio a su pueblo. Por ello son cada vez más frecuentes en las regiones alejadas de los centros de producción o de distribución de los artículos de manufactura.

Ejemplos de esto los tenemos en los adoberos que trabajan como tales dos o tres meses al año en Pomacanchi, de los tejedores de Machacuy (Cajabamba) que se dedican a su industria solamente los meses más fríos del año y durante ciertas fases lunares, o de los sericicultores que cubren los artesanos en Jesús (Cajamarca).

En los pueblos de artesanos sus habitantes se dedican preferentemente a un solo arte u oficio. Son campesinos cuyas deficiencias en labranzas son mayores que en el primer caso, y que se encuentran obligados a realizar algo más que la simple agricultura. A más de esta compulsión económica parece que tuvieran encima alguna razón de índole social y se hallaran obedeciendo algún mandato ancestral. Ellos sienten que tienen que fabricar ciertos artículos y cumplir con cierto servicio para una colectividad

más grande. Me lo enseñó un artesano de Tariká en el Callejón de Huaylas. Contaba que las gentes de otros pueblos les habían colgado una chapa despectiva en quechua, equivalente a mazamorra de barro. Y lo aceptaban sonrientes. Una tercera característica es que en algunos casos pareciera que tienen que trabajar en eso "contra viento y marea". ¡Hasta en condiciones adversas!

Es así que los pueblos de alfareros del norte a sur se vertebran en Jajalá (San Miguel), Tariká, Ollerós (Huarochiri), Aco (valle de Mantaro), La Quiñua (Ayacucho), Raqchi (Kanchis) y Pucará (Altiplano).

En el caso de los pueblos de tejedores, los hallamos de norte a sur en Chota, San Benito, Porcón (Cajamarca), San Miguel de Pallaques, Marcabalito, Huarí (Callejón de Conchucos), San Pedro de Cajas, Hualhuas, Ayacucho, Lauramarca (Ocongate), Julíaca, San Juan de Tarucani, Callallí.

Los músicos se agrupan también en pueblos como Acoila, San Damián.

Otras especialidades son de carpinteros en Santa Cruz, herreros en Toro (Huamachuco), hojalateros en Uchuga (Sihuas), orfebres en San Jerónimo de Tumán, "plateros" en San Pablo. En fin, una lista completa que si no se basa en una memoria a la nuestra, sería interminable y sorprendente.

Otra circunstancia respecto a estos pueblos es que se encuentran repartidos estratégicamente, como si hubieran sido ubicados adrede para no hacerse competencia entre ellos.

Este fenómeno se aprecia sobre todo en los pueblos apartados sin carreteras. Todavía intentan el comercio de trueque, como alfarería por maíz y papas, textiles por productos de quebradas interandinias, y en general intercambio con productos alimenticios que generalmente no encuentran en sus propios pueblos.

El arribo de la carretera implica la llegada de una competencia atroz y la sustitución paulatina de los artículos de factura local. Es por eso que vemos extinguirse algunos pueblos de artesanos

debido al impacto de la modernización. Los pocos artesanos que persisten en su arte son ancianos pertinaces que ya no trabajan por negocio sino más bien por afición. Refieren así de que ya no se fabrican más los pedrones sampedranos renombrados en San Pedro de Lloc, en Caraz la producción de dulces decrece, así como en Cajabamba. En Uchuga se quejan de la competencia ruinosa de los artículos de manufactura.

Los artesanos del Pueblo Grande, son ya urbanos y han "quemado sus naves". No quieren retornar a la vida de agricultor, aunque algunos conservan sus "cercos" aledaños al pueblo en que siembran todavía pan llevar "para la despensa". La poca agricultura tiene lugar en los meses de lluvia y es complementaria. Tan es así que cuando les va mal en sus cosechas sobreviven gracias a su oficio, como hemos visto en el último año agrícola en el sur. Esto lo relatan ellos mismos, como aquel zapatero remendón, carpintero, agricultor y conserje de la municipalidad de San Miguel de Pallaques o el sastre-agricultor cuya señora es costurera en Sicuani. También el maestro de escuela y carpintero de Caraz.

El suministro de artículos artesanales utilitarios en las villas promueve el comercio, prestigio al pueblo y contribuye a mantener a otros grupos humanos. La actividad de estos grupos de artesanos numerosos origina una suerte de "efecto multiplicador" que beneficia a igual número de personas: otro 12 por ciento de la correspondiente población económica mente activa.

Estos artesanos de pueblote o de villa colonial han sido la base de nuestra cultura indígena durante los últimos cuatro siglos. Al igual que en el Ecuador, Bolivia, posiblemente el norte de la Argentina. Ya que en cada uno de estos centros mestizos se encontraba todo aquello que precisaba la cultura indígena nuestra. A partir del Gobierno de Leguía se inicia el proceso de modernización y van cambiando las necesidades tradicionales, nuestras. Su extinción implica en consecuencia la desaparición de lo más importante de la cultura indígena, toda vía descrita en forma incompleta y poco conocida.

El alud destructivo capitalista y capitalino va ahogando así los pueblos. En todos ellos se cuestiona esta modernización irreverente e incomprendible. Son los heladeros de Guadalupe (provincia de Pacasmayo), los zapateros de obra nueva en Cajamarca, los hojalateros de Uchuga, los bayeteros de las provincias altas del Cuzco, los dulceros de Arequipa y todos los tejedores sarranos ante la invasión de las delantales, horribles y onerosas calaminas importadas.

En las grandes ciudades: existen artesanías de servicio en mayor proporción que en los tres casos anteriores. El número de artesanos tiende a incrementarse por la afluencia de inmigrantes del campo. Estos son tan numerosos y la competencia tan dura que pronto caen —nunca esta demás repetir— en aquel llo de los "7 oficios y 14 necesidades". La industria capitalina invade aquí fácilmente, y se entra en la esfera de las incongruencias. Así en la cuenca de San Blas en Cuzco las máquinas reparadoras de calzado van ahogando a los remendones ¡a precios más elevados! La cerveza (dizque bebida no-alcolólica) desplaza a la chicha en las picanterías; los alfareros ya no tienen mercado, desplazados por loza fabricada en serie o recipientes de plástico o aluminio. Los cuales son más caros, sin ser mejores que las ollas tradicionales de arcilla.

En estas ciudades se encuentra arte popular, con funciones definidas, con un rol social y con función económica. No olvidemos que el mero desperdicio es una función social, necesaria. Tenemos a sí prototécnicos famosos en Arequipa, tan sólo parangonados por algunos nisei. Son las máscaras de yeso que se fabrican por cientos en el Cuzco y que son necesarias para las fiestas continuas que ocurren. Es el caso de los molienteros abundantes y muy necesarios en las horas nocturnas de Trujillo o Chimbote.

Algunos artistas vernaculares tienen clientela de turistas que les "compran" y pagan mejor sus obras. A veces comienzan a trabajar más rápido y ajustan sus modelos al gusto de los consumidores. Lo cual sale ya del campo de las artesanías.

El surrealismo entre nosotros

/ ENRIQUE VERASTEGUI

Frente a los años de la primera postguerra, y a la inmediata segunda anteguerra, cuando las depresiones económicas y, más aún, las depresiones del espíritu se habían unido en una simbiosis de decepción; cuando ese hombre contemporáneo había perdido toda su imagen de la felicidad, y la esperanza del futuro se hallaba quebrada, surgió el surrealismo como una afirmación apasionada del principio de la vida, en contraposición a Thanatos que era todo el clima de descomposición de ese entonces (y ahora); el surrealismo se presentó como toda una alternativa vitalista en un mundo cansado, ante el hastío propuso su alegría de vivir, ante la pasividad la explosión, ante el invierno el verano: tras trocó toda una escala de valores burgueses, implantó un estilo de vida, categorizó una concepción peculiar del mundo, empleando un método siempre eficaz: la provocación, la cachetada en el rostro, la acidez de la crítica. Pero su disidencia no se planteó en la retórica de un discurso alienado en sí mismo por la rimbombancia y la opulencia (características burguesas) de ese planteamiento de exaltación, sino que el día nocturno que el surrealismo traía fue una crítica que se materializó por reversión; es decir: la exaltación de la vida a floraba a la superficie por un mecanismo de compensación, según el modelo que Isidoro Ducasse (escritor del siglo pasado) había planteado, primero, por los Goncourt. Y ya en este siglo por Breton y sus amigos explicó a su editor en una de sus cartas, cosa que entre nosotros —con mucha lucidez— también plantearía González Prada: que toda la poesía se mueve

(semántica) mediante una escritura ("guerra al vetusto lenguaje académico") que acepte la apuesta del reto, para que a través, del plano del contenido veamos (en el soporte significante) una última luz, un primer fuego telúrico, los valores que por la crítica de la escritura recuperan su poder perdido, desde otra perspectiva. Tenemos por ejemplo al mismo Ducasse, o a Leonora Carrington. Una primera lectura de muchos textos surrealistas (y me refiero también a sus pinturas, o su teatro), como en general en toda literatura, no puede sino mostrar el exterior anecdótico y, una segunda lectura, nos mostraría la simbolización de la anécdota; me doy cuenta que la radical apertura que el surrealismo significó no consistió tanto en la evidenciación del inconsciente personal y colectivo, sino en el modo cómo evidencié ese inconsciente, en la tecnología de su escritura: la "escritura automática", y no podía ser de otra manera porque la eterna movilidad (esa fijación del fluir) del inconsciente exigía una técnica que, en su rigor espontáneo (la espontaneidad de es rigor, lo nombraría tal como él es: una crítica de la conciencia, es decir, una crítica de la realidad que por esa realidad de la crítica se transforma en la otra realidad).

José Carlos Mariátegui logró capturar la esencia (e incluso hizo labor de difusión) en nuestro país, del surrealismo, como lo prueban los muchos textos reunidos en uno de los tomos de sus Obras completas. Es que el surrealismo implicaba una opción profundamente revolucionaria; bajo los principios opuestos pero complementarios de "changer la

vie" y "transformer le monde", Breton radicalizó la alternativa que su disidencia planteaba. Muchas de las técnicas surrealistas (los "cadáveres exquisitos" digamos) que en un principio sirvieron como provocación, ahora han sido devoradas por el tiempo; persiste, sin embargo, el espíritu, la manera de encarar lo real y de sobrepasarlo.

Pero hubo un peruano que estuvo en el centro mismo de la excentricidad surrealista, que participó activamente en la redacción de sus manifiestos, en sus exposiciones de pintura, en sus polémicas y que en cierto modo se acercó al "rechazo absoluto" (Fourier); primer surrealista hispanoamericano: César Moro que, en el punto extremo de su rechazo, liquidó su nombre primario como símbolo de un referente que también debe ser negado en la vida cotidiana, y que (más disidentemente todavía) transmutó su lengua por otra, sin aculturarse, por que la expresión de su propia mitología requería de una lengua que, no por ser adoptiva, hablase transparentemente los contenidos de esa razón de vivir, y por que en la transmutación de su lengua un símbolo se alza pleno, la asunción de otra vida, la negación de una realidad que devino obsoleta y que César Moro trataría de cambiar, aun en sus manifestaciones políticas; dos aspectos de una misma negación: nombre / lengua, dos aspectos de otra negación: nombre / lengua || política (izquierda), dos aspectos de una tercera negación, englobadora: nombre / lengua || política (izquierda) || surrealismo: negaciones que infieren una práctica marginal polisémica, empero, me interesa aquella práctica

que permanece siempre irreductible al poder persuasivo: la escritura que constituye su propio sistema económico, a partir del cual se altera el referente, eso es lo que pasa en la poesía de Moro: la significación de un vacío espeso que nos toca.

Julio Ortega acaba de descubrir un nuevo libro de Moro: pertenece a aquella clase de textos que se inscriben en un espacio intermedio y marginal a la propia producción personal, libro que se formó —como quería Mariátegui de los libros— "espontánea e inadvertidamente", son sus Versiones del surrealismo (Tusquets Editor, 1974) y que exige no una aproximación "soez" sino una lectura radiográfica: una penetración a través de la corteza del texto y que nos remitirá, inmisericordemente, otra vez hacia su propia textura; allí donde el brillo de las imágenes constituyen su propio interior. Versiones del surrealismo, es un conjunto de traducciones de algunos textos centrales y periféricos del movimiento: "traducción" no es un concepto que englobe cabalmente lo que hace Moro aquí, puesto que sin abandonar la literalidad la supera recreándola en su nueva lengua; versión, sí, pero también creación: no leemos un panorama del surrealismo sino que leemos, como dice Ortega, "otra fase del surrealismo en Moro". Así, la práctica escritural de Moro nos descubre otra de sus vertientes; la evidencia de que Moro fue un hombre de su tiempo, el surrealista que no rehuyó nada y que por (o a pesar de) eso su escritura se imanta a sí misma, en cantádonos. César Moro: el mismo por fin adorado.