

## La grandeza perdida del oficio

JORGE MONTOYA VELIZ

Roque Esteban Scarpa tuvo la feliz iniciativa de seleccionar y publicar numerosos artículos, prosas diversas y "Recados", que Gabriela Mistral escribiera en distinto tiempo, acerca de lo que ella llamara "Grandeza de los Oficios". La obra rescata el pensamiento vivo de nuestra poetisa, que con un estilo profundamente personal, de enriquecedora gracia, se acerca indudablemente a los clásicos.

Scarpa dice en el prólogo que ella sabe darle a su pensamiento su matiz muy suyo, sorpresivo y sorprendente, tanto en su mira de enfoque como en su lenguaje, y esta peculiaridad la convierte en un verdadero clásico olvidado en nuestras naciones de habla hispana.

La prosa de nuestra Gabriela era casi totalmente desconocida al momento de su muerte; sin embargo, fueron innumerables las páginas que escribió, todas ellas de gran belleza, revelando permanentemente su extraordinario manejo del lenguaje. Carlos Silva Vildósola le había dicho que un poeta posee siempre el derecho a escribir en prosa. Es un derecho esencial y no de ocasión. Si escribe mal un artículo, sus síntesis o sus metáforas le salvarán siempre <sup>1</sup>.

Pablo Neruda cuenta en sus memorias que la conoció en Temuco, en el tiempo que escribió los poemas del Hijo, los que a su juicio están hechos de limpia prosa, labrada y constelada, porque su prosa fue muchas veces su más penetrante poesía <sup>2</sup>.

Después de todo, la diferencia entre esos dos mundos no parece tan grande. El mutuo alejamiento sólo se acentúa para el lingüista que considera —como diría Huidobro— "Esa bella locura en la vida de la palabra", esa "Catástrofe preciosa en los rieles del verso",

como agramatical. Pero no por eso la prosa deja de dimensionarse por la poesía. Según Alfonso Calderón, habría de decir de Gabriela las mismas palabras que ella reservara para el poeta cubano a quien admirara: "Martí es muy vital y tal vez su robustez sea la causa de su independencia: comió del tuétano de buey de los clásicos; nadie puede decirle lo que a otros, que se quedase ayuno del alimento formador de la entraña" <sup>3</sup>.

Sus reflexiones estéticas, hechas con talento tan singular, tienen una impronta especial, propias de quien tiene siempre presente sus vivencias y no el pensamiento puro, abstracto y sin imágenes. Esto hace comprensible que al vivir estéticamente no pueda sentirse cómoda en el puro dominio del concepto. La mera teoría debió parecerle, sin duda, mezquina, sin plasticidad, sin colorido, desecación de la vida. Esto se evidencia cuando Gabriela se refiere a las obras de Tótila Albert. "Yo no sé dibujo ni entiendo en técnica de escultura ni en técnica alguna, a Dios gracias. Miro la obra de arte sin separarla de las creaciones naturales, y, o me da la ráfaga embriagadora del mar sobre la cara, o no me da nada. Yo escribo sobre estas figuras sin pretensión de crítico. No hay entre mis ojos y estas figuras el velo fatal de cien fórmulas de belleza, ni el abejero de las teorías, que se alborotan al erudito en la memoria, en cuanto mira un cuadro. Hay el solo aire transparente y la visión directa y aguda. Y miradas con este ojo limpio de primitivo, me parecen la belleza verdadera, que dan la fiesta que sigue siendo la belleza sobre el mundo, que se encuentra en una vida unas pocas veces, y que nos hace temblar enteros" <sup>4</sup>.

Gabriela era artista y como tal se situaba en una perspectiva intuitiva y no especulativa.

<sup>1</sup> Mistral, Gabriela, "Don Carlos Silva Vildósola", en *Materias*, selección y prólogo de Alfonso Calderón, Santiago de Chile, Edit. Universitaria, 1978, p. 9.

<sup>2</sup> Neruda, Pablo, *Confieso que he vivido*, Barcelona, Edit. Círculo de Lectores, p. 305.

<sup>3</sup> Mistral, Gabriela, *Grandeza de los oficios*, selección y prólogo de Roque Esteban Scarpa, Edit. Andrés Bello, 1979, p. 7.

<sup>4</sup> Mistral, "La escultura de Tótila Albert", en *Grandeza de los oficios*, p. 88.

Prefería enseñorearse en la contemplación inmediata, en la realización concreta de los valores estéticos y no en la rigidez de las fórmulas intelectivas. Tenía conciencia que la fría razón es ciega frente a los valores; que no necesitaba de intermediarios que actuaran a modo de intérpretes de la obra de arte. Quería estar ante las cosas artísticas con la actitud de una conciencia ingenua que se conduce como si originalmente hubiera interrogado, ¿quién es?, y no de un modo general e impersonal como lo hace la inteligencia cuando pregunta, ¿qué es esto? Por eso es que no le falta razón a Eduardo Spranger cuando afirma que "sólo del alma en estado de vivencia estética surgen las obras de arte; sólo de la visión interior se deriva lo eternamente visible; sólo del ritmo interior del alma nace el ritmo musical"<sup>5</sup>.

Es este ritmo interior el que nuestra poetisa pone en juego cuando reflexiona distintamente que el crítico. Por esta razón es que impugna la diferenciación tradicional entre artesanos y artistas, puesto que lo que verda-

---

*El objeto labrado es esquema de los sentidos, del cuerpo y del alma del obrero.*

---

deramente importa es el profundo compromiso que adquiere la conciencia frente a sí misma. "El objeto labrado —nos dice— es esquema de los sentidos, del cuerpo y del alma del obrero. La manufactura superior denuncia la justeza del ojo, la barbarie o la docilidad de la palma, la vieja intrepidez de los dedos, cuenta por la insistencia de tal o cuál color, el temperamento de su amo; en

la sequedad o la dicha del dibujo, dice sus humores. Hasta el copista se expresa copiando, y hace confesión de sí mismo"<sup>6</sup>.

Por estas mismas razones es que a Gabriela le preocupaba también la relación del Artesanado con el mundo industrial. En este plano no deja de reconocer en la máquina una realidad que no es ni tan fea ni tan brutal. Sólo un desmedido romanticismo podría considerarla exenta de belleza. Aún más, cree que el poeta puede cantarle, porque lejos de ser monstruosa, es preciso llamarla hermosa y virtuosa. "La máquina trae su belleza intelectual, la de los instrumentos de física o cirugía que está hecha de la aplicación a un fin"<sup>7</sup>. Sin embargo, su confianza en la máquina fue desigual. Unos años antes había escrito con singular penetración: "El amor del oficio manual trasciende de su hombre; lo que no llega todavía es el amor del oficio mecánico. El obrero tardará el siglo o más en dar amor a su armatoste helado y fijo. Demorarán mucho en cuerpo y alma en llegar a la cordialidad pasada a ternura, que es la del artesano hacia su herramienta"<sup>8</sup>. En otra oportunidad Gabriela expresa su certidumbre de que el maquinismo no significa el acabamiento del artesano. "La máquina ha sustituido el pulmón del hombre, no su mente, ni siquiera su dedo, a veces. El hombre dicta a la máquina los modelos; la máquina le ha reemplazado los tendones y el sudor sin arrebatarle ninguna de sus prerrogativas para dar gusto a su pasión de forma o de color"<sup>9</sup>.

Es cierto que desde que apareció la máquina, la apariencia de sus productos engañosamente perfectos, hizo que el mercado le favoreciera, lo cual obligó al mundo artesanal a restringirse a un ámbito muy selecto, "adquiriendo un carácter de aristocracia artesana, de cogollo del trabajo manual"<sup>10</sup>. Hay algo muy especial en el oficio de artesano. Entre

---

<sup>6</sup> Mistral, "El sentido del oficio", en *Grandeza de los oficios*, p. 14.

<sup>7</sup> Mistral, "Recado sobre la máquina", en *Materias*, p. 152.

<sup>8</sup> Mistral, "Orfebres de Toledo", en *Grandeza de los oficios*, p. 162.

<sup>9</sup> Mistral, "El sentido del oficio", en *Grandeza de los oficios*, p. 16.

<sup>10</sup> Mistral, "El terciopelo a mano de Zoagli", en *Grandeza de los oficios*, p. 203.

---

<sup>5</sup> Spranger, Eduardo, "El hombre estético", en *Formas de vida*, Madrid, Edit. Revista de Occidente, 1966, p. 206.

la herramienta y su ser se produce aquella estrecha relación que Gabriela tanto pondera. Es esa magia del oficio la que se nos da en la manipulación que "saca la belleza armónica de materiales confusos"<sup>11</sup>

El mundo del artesanado es sin duda el progenitor de muchas obras pertenecientes al mundo del diseño industrial, si bien existe hoy día no sólo una neta diferencia, sino una clara oposición. La obra artesanal, por su misma naturaleza, aparece como el resultado de la manualidad, aun en los casos en que se dé la intervención parcial de la máquina. Desde muy antiguo se sabe que se hacían obras de artesanado con ayuda de un mecanismo como, por ejemplo, la rueda o torno de alfarero o el taladro de los marmolistas, pero aun en esos casos siempre era indispensable aquel toque final que intervenía para dar el acabado a la obra. Esto significa que la obra de artesanía, aun cuando esté sometida a una repetición de numerosos ejemplares, nunca se alcanza en todas sus copias la absoluta identidad de unas con otras. Siempre ha habido en este aspecto algo especial, diferencial, que distingue cada objeto de todos los demás. Precisamente esta característica, por pequeña que sea, que aparece acaso como una mínima imperfección formal, ha de ser justamente en lo que consistirá ese no sé qué de fascinador y esencial. Contrariamente, en el caso del objeto producido industrialmente nunca se verifica tal eventualidad, ni debe verificarse. Pero si llegaran a aparecer, deberán considerarse como errores y no como complacencias en vista de un embellecimiento de la materia. La obra artesanal se explica al final de su elaboración, mientras que en la pieza industrial se explica al principio. Por estas razones, el objeto de artesanía en nuestra época está destinado, a pesar del industrialismo, a ser cada vez más una obra excepcional, precisamente por la necesidad de la presencia incesante en él del artífice, que hace imposible su producción masiva. La artesanía es por eso análoga a la pintura y la escultura, al proponerse la creación de objetos únicos e irrepetibles.

Gillo Dorfles ha observado esto claramente cuando afirma que "cualquier producto de artesanía, hasta en sus ejemplares más cuidadosos y aún en los casos de parcial intervención de máquinas, tiene siempre unos límites de perfección y deja un margen al azar. La cuestión misma de los límites de inexactitud admisible, tratándose del objeto fabricado en serie, es completamente distinta de la relativa a las diferencias entre los objetos artesanales, en los que la inexactitud constituye a menudo, más que un defecto, un "mérito estético", mientras que el objeto industrial tiene un límite de tolerancia, reducidísimo y cualquier defecto constituye un obstáculo para la producción y la venta"<sup>12</sup>. No cabe duda de que el advenimiento de la revolución industrial trajo como consecuencia que el artesanado fuera desplazado completamente. Nuestra Gabriela recuerda que la mayoría de los oficios medievales fue barrida por la máquina y "este descuaje brutal cuenta entre las catástrofes que sufre el pueblo"<sup>13</sup>. Toda la atmósfera de los antiguos talleres se

---

*La artesanía es análoga a la pintura y la escultura, al proponerse la creación de objetos únicos e irrepetibles.*

---

convirtió en una especie en extinción. Para observar esto más de cerca no tenemos más que recorrer los inicios de la vida artística de Augusto Renoir, hacia mediados del siglo pasado. Este extraordinario artista, antes de dedicarse enteramente a la pintura, se abocó de lleno a la decoración de porcelanas, siendo aún adolescente. Los motivos que por lo ge-

<sup>12</sup> Dorfles, Gillo, *El diseño industrial y su estética*, Barcelona, Edit. Labor, 1968, p. 22.

<sup>13</sup> Mistral, "El terciopelo a mano de Zoagli", p. 203.

<sup>11</sup> Mistral, "El terciopelo a mano de Zoagli", p. 209.

neral hacía eran finos arabescos y delicadas guirnaldas que adornaban un tema central que podía ser un grupo de pastores o bien retratos históricos, como, por ejemplo, el perfil de María Antonieta. Lo interesante de todo esto es que Renoir aprendió a moldear y tornear vasos según los secretos del oficio. Era preciso calcular con exactitud la temperatura del horno y vigilar que los objetos no pasaran demasiado rápido del oscuro rojo al rojo cereza, como asimismo no se podía variar con rapidez la temperatura, porque las piezas podían destruirse.

Pero fue el progreso lo que obligó a Renoir a abandonar su oficio de pintor de porcelanas. Ello sucedió en 1858. Tenía diecisiete años. Acababa de perfeccionarse la impresión sobre la loza y la porcelana. El retrato de María Antonieta, ejecutado una sola vez podía reproducirse miles de veces. Su patrón reflexionó largamente sobre la posibilidad de adquirir máquinas impresoras. Comprendía vagamente que la época de los pequeños industriales como él había termi-

---

*Fue el progreso lo que obligó a Renoir a abandonar su oficio de pintor de porcelanas.*

---

nado. En lo sucesivo la loza y la porcelana se fabricarían en establecimientos de grandes chimeneas y de ruedas giratorias. Pero todo esto costaba mucho dinero, de modo que decidió vender todo para irse al campo a cultivar melones. Pero el joven Renoir no renunció tan fácilmente a esa actividad tan importante para él. Presentó a su patrón una propuesta ingenua e inverosímil. Propuso crear una cooperativa, el alquiler lo pagaría el patrón con los beneficios, los obreros compartirían los demás gastos por partes iguales. La ingenuidad de Renoir consistía en que

quería competir en velocidad con las máquinas que acababan de quitarle su medio de vida. Su patrón aceptó postergar su intención de cultivar melones, y así el trabajo se reanudó con increíble rapidez; Renoir se dedicó a cubrir vasos y platos con Venus y los otros temas habituales. Se trataba de vencer al *progreso* en su propio terreno, y de demostrar que la *mano* de un artista parisiense valía más que las ruedas y los pistones brillantes de aceite. Fue a ofrecer sus trabajos a los comerciantes y mayoristas a un precio inferior que los productos decorados mecánicamente. Pero el progreso pudo más que Renoir. Los comerciantes mostraron un escaso interés. Les gustaban los platos decorados en serie, porque todas las piezas eran iguales.

Ese "mérito estético" de que nos habla Dorflès y del que Renoir estaba perfectamente consciente, no tuvo ninguna respuesta en ese mundo cada vez más despersonalizado. De aquí que afirmara: "Me sentí derrotado por esa afición a la monotonía tan intensa entre los hombres de nuestro tiempo. Tuve que abandonar la partida"<sup>14</sup>. Y con una claridad y profundidad todavía mayor, nos dice: "Los objetos decorados a mano tienen un no sé qué. El menos dotado de los obreros encuentra cómo poner en ello algo de sí. Una torpe pincelada puede revelarnos su sueño interior. Y yo prefiero un ser poco dotado antes que una máquina"<sup>15</sup>.

Ese mundo despersonalizado ha llegado hoy día sin duda a exacerbarse, porque la naturaleza de la técnica se ha vuelto esencialmente perfectible y trasmisible, mientras más se la ha racionalizado. Es por esto que se ha perdido el valor de la manualidad, la cual se comunicaba sólo como aptitud ejemplar, fuera de toda formación que correspondiera a una instrucción metódica. Muchos de sus procedimientos empíricos no eran fijados por el artesano en ningún escrito. Todo se iba heredando desde temprana edad, "pasándose el oficio —nos recuerda la poetisa— de generación en generación, lo mismo que las facciones de la cara"<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Renoir, Jean, *Renoir*, Edit. Sudamericana, B. Aires, 1964, p. 67.

<sup>15</sup> Renoir, p. 53.

<sup>16</sup> Mistral, "El terciopelo a mano de Zoagli", p. 209.

Felizmente donde aún no ha sido impugnada la manualidad, permitiéndole conservar su proverbial sello original, es en el mundo del arte. A Henri Matisse le asistía el mayor derecho a afirmar que *había que pintar hasta que la mano cantara*<sup>17</sup>.

El desarrollo del oficio siempre constituye así en quien lo ejerce una constante sorpresa para su intelecto, precisamente, porque se pone en juego la mano adiestrada y educada. Es esa mano que hizo de nuestro Juan Francisco González un verdadero maestro, cuya impronta se evidencia en sus magníficas petunias y claveles. Por esto es que resulta significativo que los artistas encuentren tan difícil el hacerse comprender. Cuando ellos hablan de su arte, sus oyentes les escuchan sólo con sus mentes, no con sus manos. El saber que un artista tiene de su arte es concreto, está condicionado por su mano, la que le da significación sensible y no especulativa a la palabra arte.

Sin embargo, la técnica moderna no es algo que permita únicamente desarrollar logros en el plano de la mera utilidad. Gabriel Marcel ha demostrado que no sólo proporciona seguridad, sino alegría. "Esa alegría está ligada a la conciencia de un poder que se ejerce sobre las cosas, es decir, sobre una realidad subalterna que, desde un cierto punto de vista, parece estar hecha para ser dominada. Y sin duda las cosas ofrecen resistencia, pero ésta es, si se puede decir, una resistencia de inercia, y es hermoso vencerla. Sólo se puede triunfar, por otra parte, mediante la extrema precisión de los medios utilizados"<sup>18</sup>.

El técnico no puede apartarse de la exactitud. La imprecisión se vuelve un peligro que

no sólo hay que evitar por ser un defecto inadmisibles, sino que puede llegar a ser castigada de manera terrible, como ocurre —aunque en un plano muy distinto de lo artístico— en la técnica quirúrgica, donde la responsabilidad es sin duda grande.

En el afán de racionalizar y de hacer de la precisión una virtud, la técnica moderna ha conducido a una visión de la realidad preferentemente en forma abstracta, creando, por consiguiente, el mundo a su imagen y semejanza. Marcel cuenta que en Río de Janeiro, por ejemplo, los planes habitacionales se hacían sin ninguna consideración de la realidad original del lugar, nivelando las colinas en las que se iban a levantar las construcciones. "Hay en ello un hecho absolutamente significativo: en vez que, como en el pasado, una ciudad sea moldeada de alguna manera sobre una estructura o una preestructura natural, completándola en cierto modo, es verosímil que veamos cada vez más constituirse enormes aglomeraciones que prescinden de una preformación natural cualquiera. No se vaci-

---

*Henri Matisse decía que había que  
pintar hasta que la mano cantara.*

---

lará en violentar a la naturaleza para realizar un determinado plan abstracto"<sup>19</sup>.

Así como se ha perdido el origen y el sentido de las ciudades de otro tiempo, así también se ha perdido la manualidad. También aquí se ha extraviado todo el concepto del trabajo antiguo, en el que no había una división atomizante de la actividad, puesto que no se trataba de tuercas sobre tuercas, sino de maestros de un gran oficio, cuya grandeza

<sup>17</sup> Recordemos la célebre anécdota de Matisse: un pintor amigo suyo le encontró en su estudio rodeado por un desordenado montón de dibujos. No sabiendo cómo Matisse podría elegir entre ellos, le preguntó: "¿Cómo sabe usted cuáles son los verdaderamente buenos?". A esta pregunta un filósofo habría contestado haciendo consideraciones sobre la belleza, el orden, el esplendor de la forma, pero la contestación de Matisse sólo podría ser la de un artista y dijo: "¿Cómo conoce uno los verdaderamente buenos? Bien, eso se siente a la mano, porque este oficio consiste en pintar, hasta que la mano cante".

<sup>18</sup> Marcel, Gabriel, *Decadencia de la sabiduría*, Edit. Emecé, B. Aires, 1955, p. 27.

<sup>19</sup> Marcel, p. 37.

se ha perdido. El diálogo entre la tejedora y su telar no tiene en la historia del hombre y la máquina ningún equivalente. Por eso nuestra Gabriela Mistral se detuvo a pensar en esto y decía que “el sonido del aparato de madera es el sonido seco, suave que la madera entrega siempre, tan humano en relación con la estridencia de la máquina. Haga lo que haga, así sea la minucia y el primor, la máquina de acero tiene siempre algo de arremetida y de bofetada contra el manejador. Por el contrario, estos bastidores van y vienen hacia la obrera y la operación parece más bien una jugarreta del ágil mamotreto con la mujer sentada ( . . . ). A lo más que

se parece una tejedora sentada en su telar, es a la organista antigua”<sup>20</sup>.

En las ideas de Gabriela Mistral se trasunta toda la dignidad exigente del quehacer artístico, que la acerca a lo ético y a lo religioso, y quizás donde mejor podríamos encontrar ese nivel de exigencia sea en aquellas palabras que reservara para sí misma: “Hay que transmitir la intensidad del alma y decir con valentía el mensaje que brota del corazón antes que lo rompa la muerte”.

---

<sup>20</sup> Mistral, “El arte”, en *Grandeza de los oficios*, p. 28.