

ARTE, ARTISTAS, ARTESANOS

Gastón Gaínza

*Licenciado en Filología. Investigador del CIICLA,
Universidad de Costa Rica
comedcic@gmail.com*

RECIBIDO: 10-02-11 • APROBADO: 09-03-11

RESUMEN

Reflexiones sobre la naturaleza semiótica del trabajo artístico en las condiciones de producción vigentes en Iberoamérica. La dinámica del mercado en la oposición entre 'artistas' y 'artesanos'. Entrevista a dos trabajadores chilenos del arte para establecer los rasgos pertinentes de las relaciones sociales de producción cultural en ese país, después de la dictadura.

Palabras claves: Semiótica, Economía política, Semiótica de la cultura, Orfebrería. Música popular.

ABSTRACT

Reflections about the semiotic nature of the artistic labor inside the current production conditions in Latin-America. Market dynamic related to the confrontation between artists and craftsmen. Interview to two Chilean art workers to recognize differences among cultural production's social relations in Chile after the dictatorship period.

Keywords: Semiotics, Economics, Semiotics of Culture, Craftsmanship in precious Metals, Folk.

En estricto sentido, el arte es un tipo específico de praxis que, en toda reproducción social¹ realizan algunos de sus integrantes. Las prácticas sociales que, en el siglo V a.n.e., empiezan a considerarse artísticas en la cultura occidental, están intrínsecamente vinculadas a los orígenes de la especie humana. Dicho de otra manera, la humanidad de los primates que rompieron la relación de necesidad con la naturaleza consiste, materialmente, en el planeamiento, la ejecución y la posterior evaluación de unas prácticas sociales que, gravitando entre el éxito y el fracaso de sus intentos, les permitieron producir y reproducir su existencia².

El factor determinante de la praxis productiva es la creatividad, talento que permite transformar la realidad para mejorar las condiciones materiales en que desenvuelve su existencia un colectivo humano. La aptitud creativa es el efecto evolutivo de la necesidad humana de conocer y se desarrolló a través de la praxis primigenia del proceso de hominización: el trabajo semiótico, práctica que permitió el origen del lenguaje y la conciencia³.

En la etapa de la evolución en que los homínidos privilegiaron la evaluación de sus prácticas y agudizaron la capacidad de imaginar sus prácticas futuras, desarrollaron la facultad de crear, en su conciencia,

modelos de la práctica por realizar⁴. La *modelización* de la realidad es el punto de partida de un tipo de prácticas sociales que, con el progreso de su aplicación, se diversificó en lo que hoy son dos tipos de praxis diferenciadas, aunque concomitantes: el arte y la ciencia. Ambos tipos de praxis permiten conocer, reconocer y modelizar la realidad⁵.

En consecuencia, la praxis artística pertenece siempre a la reproducción social o –lo que es lo mismo–, la historia, y está ineludiblemente vinculada a todas las otras formas del comportamiento social y de los respectivos programas que lo rigen. Forma parte, además, del acervo cultural de todas las formaciones sociales que han existido y existen en el desarrollo histórico de la humanidad, aunque haya sido producida en sus orígenes con objetivos diferentes de los que hoy le atribuimos.

Al inicio de estas reflexiones, utilicé la expresión “cultura occidental” para referirme a un entorno en el que las prácticas artísticas adquieren sentido. Reconozco que la noción de ‘cultura’ es una de las más controvertidas en el campo de las ciencias sociales. La única consideración en que están de acuerdo todos los investigadores y estudiosos del tema, es que la cultura es producción humana. En lo que atañe al adjetivo “occidental” con que la califico en mi expresión, apunta a distinguirla de otras culturas y a determinarla como categoría semiótica⁶.

El significado del término “producción” es también susceptible de interpretaciones muy diversas. Para delimitar el significado con que lo uso, he recurrido a la categoría ‘trabajo’, de eficaz precisión en las ciencias sociales⁷. El trabajo es lo que los seres humanos hacemos para producir y reproducir nuestra existencia material. Es un proceso social y, por tanto, histórico, que identifica, define y establece la condición de la humanidad, en oposición a lo que hacen, para el mismo fin, los restantes seres vivos del planeta. Estos tienen una relación de necesidad con la naturaleza que los prehomínidos rompieron cuando accedieron a la condición humana.

En todas las formaciones sociales históricas, el trabajo consiste en múltiples prácticas, destinadas a satisfacer las necesidades de los grupos humanos; esas prácticas están condicionadas por una estructura económico-política resultante de la tensión dialéctica entre las relaciones de producción y las fuerzas productivas de la respectiva formación social. En dicho proceso, la memoria colectiva va registrando la experiencia adquirida en cada una de sus etapas y origina, por consiguiente, un saber sobre las distintas prácticas colectivas. Dicho saber se reproduce mediante programas sociales de comportamientos, por cuyo intermedio los individuos son convertidos en sujetos,

esto es, son históricamente ‘sujetados’ por el grupo.

Con todo, las relaciones sociales de producción presentan, en todas las formaciones sociales que han existido y existen, contradicciones que se manifiestan en el desigual usufructo de los bienes originados por la producción. Esto hace que la distribución de los insumos, los utensilios y las técnicas del trabajo colectivo sea también asimétrica, desigualdad que se ha acentuado con la imposición geopolítica de relaciones de producción del capitalismo transnacional.

El trabajo semiótico, antes mencionado, es una de esas prácticas y, de acuerdo con los estudios científicos vigentes, se destaca originalmente de todas las demás por haber servido de fundamento del lenguaje y de la conciencia. El objetivo básico del trabajo semiótico es satisfacer la necesidad de sociabilidad y, como correlato de ello, permitir que las agrupaciones humanas aprehendan su mismidad en función de la otredad que les sirve de referente.

El trabajo o producción artística es una dimensión específica de todas esas diversas prácticas y, en consecuencia, está condicionado por las relaciones históricas de producción vigentes en cada formación social. Los trabajadores que la materializan en las comunidades castellanohablantes, han sido llamados ‘artistas’ –término equivalente al usado en otros idiomas–, palabra cuyo significado originario denotaba una exclusión⁸.

En la conciencia social de la Antigüedad, el artista no ejecutaba un trabajo, sino que profesaba o ejercía un arte (así como se profesaba una ciencia o un oficio). Ese ejercicio suponía una etapa formativa a la que podían acceder unos pocos privilegiados, que eran los “elegidos” en su respectiva formación social. Con todo, estas circunstancias de ningún modo impidieron que los grupos sociales subalternos produjesen objetos que corresponden a la praxis artística. Por el contrario, la condición de sometimiento al poder de los sectores dominantes exacerba la creatividad, porque la resistencia a los mecanismos de dominación que, en la totalidad de los casos históricos, son represivos, exigen tácticas inéditas en las que el arte desempeña un rol protagónico.

En la actualidad, la representación del artista en el imaginario social sigue siendo deudora de la tradición, hasta el punto de diferenciar a los actores sociales de la praxis artística entre artistas y artesanos. Si el rasgo distintivo de esta distinción fuese la “formación académica”, podría aceptarse el uso de ‘artesano’ para quien no la tuviese, sin que tal circunstancia significase privarlo de su calidad de artista, o sea, trabajador del arte⁹. Sin embargo, la diferencia económico-política entre ambas designaciones está arraigada con tanta fuerza, que el valor de cambio de los productos de un artesano está por debajo del atribuido a los del artista. La expansión de la ideología neoliberal a través de los medios de información, ha contribuido decisivamente a ello¹⁰.

Uno de los ejemplos contemporáneos que reivindican la praxis social artística como un trabajo digno y socialmente enriquecedor –superando, incluso, diferencias y prejuicios económico-políticos–, es, sin duda, la creación de la Orquesta Infantil de Venezuela, sorprendente proyecto de acción social emprendido, en 1975, por José Antonio Abreu en un barrio marginal de Caracas. Reconocida como Fundación del Estado para el Sistema Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela, recibió, en el 2008, el PREMIO PRÍNCIPE DE ASTURIAS DE LAS ARTES. De él surgió la Orquesta Simón Bolívar, la nave insignia del Sistema, cuyas

presentaciones internacionales han provocado elogios y reconocimiento¹¹.

Este ejemplo ilustra, de manera significativa, que el talento de la creatividad artística es una capacidad humana irreductible a cualquier intento de exclusivismo y, por consiguiente, de marginación. Las propuestas esquemáticas de culturización, entendidas como campañas de divulgación artística, surgen del prejuicio que tienen los agentes sociales que las patrocinan, en el sentido de creerse los únicos dueños de la facultad creativa¹².

El trabajo artístico

Una pareja chilena, conformada por Soledad Ávila, una orfebre, y Jorge Lillo, un músico, constituye otro ejemplo de la realización personal por intermedio del desarrollo artístico, superando los prejuicios y las vicisitudes históricas de sus respectivas existencias. Ella salió al exilio con sus padres cuando tenía cuatro años; él, en cambio, creció en el seno de una familia que enfrentó el llamado “exilio interior”¹³. En ese contexto, sus respectivas capacidades artísticas les permitieron superar los efectos traumáticos de la represión y exclusión dictatoriales y, mediante su esfuerzo, producir sus existencias



que, finalmente –cuando la familia de ella retornó a Chile–, se unieron para construir una vida en común. Tienen dos hijos, Sebastián y Valentina. En las líneas que siguen, darán testimonio de su quehacer artístico y de la construcción de su proyecto de existencia. No por razones de antimachismo, sino por cortesía, empezaré por la dama.

En una entrevista vía digital –concertada meses antes en su casa de habitación–, que me concedió el año pasado¹⁴, a la pregunta del cuestionario sobre qué pensaba de la distinción entre artista y artesana, Soledad Ávila¹⁵ considera, con razón, que ambas palabras tienen un origen común. Con todo, agrega:

“Creo que es legítimo diferenciarlas; me parece que *artesanal* tiene que ver con lo que está hecho a mano, aunque puede ser una copia o algo hecho en serie. Es decir, se pueden dominar las técnicas perfectamente, pero no crear absolutamente nada. Para mí, en cambio, *artístico* es algo creativo y que dice algo de ti: está uno en cada pieza que hace. Además, es único, un producto único” (destacado por mí).

Si bien, sin ser filóloga, intuye que *arte* es el origen común de los términos, reconoce una diferencia semántica entre ambos, inserta en las prácticas mercantiles actuales, a las que me referiré más adelante. Lo significativo es que ella considera que su trabajo de orfebre es artístico y lo desvincula de la lógica mercantil:

“Mi actividad, en primer término, es la de una orfebre, no la de joyera, porque consiste en trabajar con metales; la joyería, en cambio, es la aplicación de ese trabajo en un área en particular. Yo lo aplico también en otro tipo de objetos”.

A la pregunta de si su trabajo es artístico o artesanal, responde:

“Creo que es una mezcla de ambas cosas, porque es un trabajo manual y debes manejar ciertas técnicas para realizarlo; pero también es artístico, en la medida en que es un trabajo creativo, no normado, único y, sobre todo, porque a través de él trato de comunicar algo”.

Volviendo a la primera de sus respuestas –que sirve de contexto para todas las restantes–, es preciso recordar que ella no asume la calidad de artesano (-a)

como la entendieron y, con matices diferenciales, la siguen entendiendo las clases dominantes¹⁶. Desde su punto de vista, arte y artesanía son dos formas del trabajo artístico, cuyo rasgo distintivo se manifiesta en la ejecución del producto, en la que la *manualidad* es el factor determinante.

Con mucha claridad, Soledad Ávila reconoce que asume la labor de joyería como una importante dimensión de su trabajo por los beneficios económicos que le reporta. Al respecto, a la pregunta de si prefiere trabajar con oro, para cumplir con el sentido etimológico de ‘orfebre’, ella afirma:

“No necesariamente; de hecho, prefiero la plata, el oro es demasiado caro y solo lo trabajo a pedido. Claro que si hablamos de los metales, dejando de lado su costo y el estatus que implican, prefiero el oro, porque es más agradable de manipular, es más maleable y más resistente. Pero me siento más cómoda trabajando con plata, cobre y bronce; también con piedras preciosas, maderas, cristales, telas. Lo entretenido es combinar materiales cotidianos con metales preciosos e inventar nuevas formas de aplicar la joyería”.

Cuando la pregunta del cuestionario le recuerda que la palabra “joya” proviene etimológicamente de la palabra latina “jocus”, que significa ‘juego’, afirma:

“En efecto, tanto para el usuario –el que compra o usa finalmente una joya–, como para mí, es un juego. De todas maneras, el proceso creativo tiene un componente lúdico. Es un juego inventar cosas que la gente después va a usar: imaginar cómo se verán, qué colores ocupar; en fin, sí, tiene mucho de juego”.

La pregunta respecto de si la prioridad de su trabajo es producir alhajas, la lleva a aclarar:

“Si con la palabra alhajas se refiere a joyas de oro con piedras preciosas, joyas de alto valor económico por los materiales con que están hechas, mi respuesta es: ¡no! Si se refiere, en cambio, a objetos de adorno personal, es sí. No sé si me explico bien”.

Un aspecto relevante del cuestionario se manifiesta en la pregunta referente a la relación entre la manipulación de los materiales con que trabaja y la necesidad de un modelo de diseño. Soledad Ávila responde:

“No entiendo bien a qué se refiere con modelo de diseño. Si quiere decir que es algo preestablecido, diseñado con anterioridad, la respuesta es afirmativa. Primero se inventa lo que se quiere hacer en la cabeza (por decirlo de algún modo), pero luego se diseñan bocetos con lápiz; a veces, incluso, se hacen maquetas en metal para ver el resultado tridimensional. Después, se toman medidas y se hace un dibujo a escala con todas las que se consideran necesarias y, ojalá, desde todos los ángulos. También es aconsejable definir todas las partes que se necesitan para construir la pieza. Todo este proceso se hace más necesario aún, al trabajar con metales más caros”.

A la pregunta de si tiene preferencia por un tipo específico de diseño, aclara:

“No, aunque me parece que evito los tradicionales. En todo caso, pienso que en la joyería no se da la diferencia entre diseños figurativos y abstractos. Creo que mi trabajo se enmarca completamente dentro de lo que denominamos libertad: hago lo que quiero, cuando quiero y donde quiero. Ahora, que esto no es el cielo, tampoco; porque, por preferir esa libertad y no estar alineada en el mercado comercial, por ejemplo, mi situación no es del todo estable. Desgraciadamente, no puedo vivir solamente de mi trabajo de orfebre”.

Respecto de los proyectos en que está trabajando, Soledad Ávila afirma enfáticamente: *“Joyería escultórica para la exposición, y algunos encargos”*.

Finalmente, el cuestionario pregunta por sus derechos de autoría artística en el mercado en que circulan sus productos. Ella responde:

“No existe ningún tipo de protección para la creación de joyería, a no ser que uno decida patentar un tipo de joya que haya inventado; aunque no sé si vale la pena. Primero, habría que darles el valor económico que se merecen, como trabajo hecho a mano de diseño único. Pero la gente no diferencia entre joyas hechas en serie y en máquinas, generalmente importadas, y unas joyas hechas a mano, una por una y sin repetición”.

Entrevisté a Jorge Lillo¹⁷ en su casa –sita en las afueras de la capital, en San José de Maipo–, a la que me invitó una tarde de enero. Esa zona, al sur oriente del Gran Santiago, está en las estribaciones de la cordillera de Los Andes y es, en la práctica, una frontera entre la urbe y la ruralidad cordillerana. El espacioso patio de la casa está poblado por árboles frutales que, además de sus frutos estacionales, le brindan una

sombra muy apetecible en el cálido verano santiaguino. Allí transcurre nuestra conversación.

La ejecución musical es, para Jorge Lillo, más que un trabajo, una pasión. Máxime, cuando a través de ella se pueden cumplir, además, tareas de concienciación y educación políticas. Al tocar este tema, me veo obligado a preguntarle por la causa de ese sentimiento apasionado. Su respuesta, cómo no, nos obliga a sumergirnos en la historia de Chile en que él ha sido un actor social privilegiado, pues la ha vivido en las lindes del arte.

El golpe de Estado de septiembre de 1973, provocado por la derecha política chilena con la complicidad de EE. UU., sume a ese país en una de las dictaduras más crueles y vesánicas de América Latina. Jorge Lillo tenía cuatro años de edad. Su familia, que había apoyado el gobierno de Salvador Allende, tuvo que refugiarse en el exilio interior, bajando el perfil político que, en muchos casos, a quienes lo mantuvieron les significó no solo la pérdida de sus puestos de trabajo, sino de la propia vida. Mas, cuando las convicciones son profundas y honestas, no pueden cambiarse como una camisa o un par de calcetines. Es el caso del padre de Jorge Lillo, también un reconocido trabajador artístico.

Al crecer en la casa paterna, con la discreción que el régimen dictatorial exigía, Jorge conoció y aprendió las vicisitudes y las penurias de la lucha de los trabajadores chilenos por unas condiciones de existencia digna que, hasta el gobierno de Salvador Allende, nunca habían logrado alcanzar. En el contexto de esa lucha, en el caso chileno, uno de sus componentes más significativos fue la producción artística popular. Con comportamientos propios de la clandestinidad, el pequeño Jorge escuchó la música de cantautores y grupos corales e instrumentales que, especialmente a partir de la segunda mitad de la década de los sesenta, ilustraron y fortalecieron la lucha política de los trabajadores y de los pobres de la ciudad y el campo chilenos.

Víctor Jara, Rolando Alarcón, Ángel Parra y muchos otros; así como Quilapayún, Inti-Illimani, Illapu y Los Jaivas, entre los más conocidos fuera

de las fronteras de Chile, constituyeron la argamasa discursiva musical de la iniciación artística de Jorge y, sobre todo, de su perfil creativo. Con los años, fue sumando el aporte análogo que, en los países latinoamericanos, habían ido haciendo cantautores y grupos corales e instrumentales.

El contexto y la coyuntura políticos han sido determinantes en la producción artística y musical de Jorge Lillo; aunque, en las condiciones económico-políticas impuestas por la dictadura –que propició la imposición implacable del neoliberalismo más rancio–, se vio y se ve obligado a realizar, además de su trabajo musical, actividades como dibujante, ilustrador, actor de doblaje, locutor y narrador de producciones nacionales e internacionales, para radio, cine, televisión abierta y cable.

Me cuenta que su primer trabajo artístico significativo en el campo de la producción musical se inició en 1984 cuando ingresó en el Coro Bajo Cuerda, donde se desempeñó como barítono e instrumentista hasta 1990. En diciembre de ese mismo año, ingresó en NAPALÉ, grupo que integra hasta el día de hoy y en el que se desempeña como intérprete de contrabajo, guitarrón mexicano, quena, zampoña, guitarra y diversos instrumentos de percusión; además de compositor y arreglador. Es también barítono solista.

El grupo, además de haber editado su propio sitio web¹⁸, aprovecha diversos sitios en la red para alcanzar objetivos publicitarios en el bosque mediático de nuestro tiempo. En uno y en otros, se define así: “NAPALÉ comenzó siendo un sencillo pero ambicioso conjunto de estudiantes, quienes, a través de su arte, lograron primero posicionar su música en un entorno abiertamente hostil, obteniendo reconocimientos importantes desde sus primeras presentaciones”. Fundado en 1982, NAPALÉ

“se ha caracterizado por un profundo arraigo en la música popular folclórica y la nueva canción chilena, siempre en la búsqueda de la identidad cultural, utilizando variados instrumentos, recursos teatrales y obras de autores latinoamericanos clave, tales como los chilenos Luis Advis, Violeta Parra, Nicanor Parra y Ángel Parra, el argentino Astor Piazzolla y la peruana Chabuca Granda”.

Uno de los rasgos relevantes del grupo es su decidida vocación folclórica, fundada en la historia chilena y latinoamericana antes que en el pintoresquismo superficial de las anécdotas. Por esta razón, tienen conciencia de que su música no se ajusta a los moldes de la realidad mediática chilena, regida por intereses mercantiles que privilegian la frivolidad y la estulticia. Por eso, ellos señalan:

“NAPALÉ ha tenido una trayectoria constante y sostenida, aunque esto pudiera ponerse en duda por su presencia en los medios radiales. **Uno de los problemas fundamentales para toda la música chilena ha sido, precisamente, su difusión**, (esto lo supo en su tiempo Violeta Parra y hoy lo saben incluso artistas como Inti-Illimani o Quilapayún); pero la supervivencia del grupo felizmente no ha pasado ni pasa por los resultados inmediatos asociados a este punto”.

Agregan: “*Creemos que es importante que los medios de comunicación den cuenta del abanico completo de la realidad, y **no como sucede hoy, que los músicos y artistas terminan por buscar complacer a los medios para ser o, más bien, sentirse reales***”.

En otro de sus mensajes, afirman: “*Napalé representa a toda una generación de artistas que simplemente, no existe para los medios que manejan la información en Chile. Y tocar con nosotros, a la postre, es un acto de valentía, en ese sentido. Un verdadero*



riesgo". Si se considera que esta autorreferencia del grupo fue hecha con motivo de la presentación de su disco *Cruzando territorios*, en 2007, puede inferirse que sus integrantes tienen plena conciencia de que existen en los límites del arte musical dominante en Chile. Nótese, además que, en ese mismo año, allí gobierna la Concertación, una coalición política chilena de "centro-izquierda"¹⁹ (sic), que tomó el poder después de que un plebiscito, realizado a fines de 1989, obligó a renunciar al general Pinochet. Esa coalición presume de haber impuesto la democracia en Chile, que no es más que una manera de decir que, por su intermedio, se iniciaba un proceso de democratización que aún está inconcluso y acusa un resultado incierto, pues sigue vigente la Constitución impuesta por la dictadura militar en 1980 y, recientemente, la derecha recuperó el poder político con la elección de su candidato Sebastián Piñera.

A comienzos de los años noventa, cuando Jorge Lillo se incorpora en NAPALÉ,

"el conjunto se suma a la tarea de **trabajar por la cultura** de una manera prácticamente anónima, pues a pesar de obtener dos premios del Ministerio de Educación, no se produce en forma significativa la apertura de los medios, esperada por quienes trabajaron desde dentro del país para el restablecimiento de una sociedad más equitativa. Esta situación, lejos de causar un efecto perjudicial para la existencia del conjunto, le da más bríos en la búsqueda de una forma de creación que logre prolongar las raíces de un estilo que, para la opinión general, pareciera terminar en los conjuntos que brillaron durante inicios de la década de los años setenta".

Cruzando territorios (2007, Independiente. Distribuido por el sello Oveja Negra)²⁰, es el quinto disco de la agrupación. Lo precedieron: *Napalé* (1986), *Crónicas* (1992), *Suite Tic-Tac & Amor que calla* (1994) y *Frontera Sur* (2003). La propuesta de este trabajo se manifiesta en el poema que sirve de presentación, inscrito en la contratapa de su estuche:

"Nacimos escuchando los sonidos de América / entrelazamos sueños por los que vendrán después. // Cruzando territorios sobre las raíces en la sombra / creando luz con poesía en crisoles de niebla / domando maderas, metales y vientos, / a orillas de la luna, pintando un sol. // Jugando con las hojas y los árboles, /

el eco de nuestro canto nos enseña / que nada comienza ni termina: / porque toda voz que llega al mundo / es parte del follaje en su susurro. // Así se va el viento hecho canción / y libre vuelve cantando hasta nosotros. // Nos dice al oído en un arrullo infinito / que somos un sueño feliz / del tiempo y de la tierra // Napalé".

Con motivo de la aparición de *Cruzando territorios*, Íñigo Díaz dice de NAPALÉ: "Esta agrupación es descendiente directo de las voces tronadoras de Quilapayún. Napalé nació desde el taller impartido por Barroco Andino en los 70 y Barroco Andino nació a partir de la expulsión del país de Quilapayún en 1973"²¹. En la presentación del disco que el grupo hizo en su sitio web, hay una significativa explicación sobre el nombre del conjunto:

"*Napalé* es una palabra que nos podría remitir a diversos parajes, canciones, danzas o lugares. Podría ser pronunciada en cualquier idioma ancestral, como el guaraní, el quechua, el aymara, el mapudungún o el p'urépecha, o en muchos otros de la América prehispánica. Puede mimetizarse con las cadencias de las lenguas de las islas del Pacífico, o con los infinitos vocablos de África, evocando dialectos del mundo Maya, e incluso lugares insospechados, como la región de los Balcanes... Y puede tener infinitos significados. A nosotros, cada vez más, el decir Napalé nos traslada a América y sus hijos. A sus luchas, sus personajes, sus amores, sus tiempos. Su música y su poesía".

Le digo a Jorge que es evidente el intertexto nerudiano en esta nota de caracterización identitaria del grupo, en la que resuenan ecos del *Canto general de América* que, eso sí, tras el esfuerzo de recuperar su sentido en el siglo XXI, adquieren aún mayor dramatismo, habida cuenta del sufrimiento inacabado y pertinaz que el sistema impone, implacablemente, sobre la resistencia de esos pueblos originarios. Tras el comentario, Jorge asiente y me señala: "Bueno. Es precisamente este sufrimiento y, sobre todo, esta lucha de resistencia lo que Napalé intenta rescatar".

La entrevista deja en claro lo que la voz colectiva del grupo señala en su sitio web:

"La música actual de NAPALÉ no se entiende sin analizar un proceso de varias décadas de labor en las que los músicos han dado pruebas importantes de un **amor incondicional por su trabajo** y una voluntad férrea de explicar su quehacer sencillamente a



NAPALÉ

través de la evolución de su música, la que sin duda, a partir de *Frontera Sur*, y especialmente con *Cruzando territorios*, ha dado muestras de una madurez en la **utilización de un lenguaje propio** entre quienes cultivan la música de raíz en Chile, y una calidad notoria y reconocida entre sus pares de distintas generaciones”.

En trazos gruesos, estos son los rasgos del quehacer y su contexto en el desarrollo de la trayectoria artística de Napalé, desde los orígenes semiclandestinos del grupo en 1982, durante la dictadura militar. Y, también, son el soporte de los ejes de sentido de su producción artística. Es por eso que muchos historiadores de la música popular chilena lo integran entre los conjuntos subversivos, porque, a diferencia de otros, no vivió su proceso de producción artística en el exilio, sino en medio de la dictadura: *“Entre esa nebulosa ayudó a mantener vivo el espíritu de la Nueva Canción Chilena con un mensaje a veces explícito, a veces oculto en su presentación de grupo de ‘música clásica’”,* afirma *La enciclopedia de la música chilena en Internet*. Y agrega: *“Junto con BARROCO ANDINO sobrevivió a los años duros y llegó a ser el más importante ensamble continuista de la estética que desde la Cantata Santa María de Iquique (1970), unificó las músicas docta y popular”*²².

Al preguntarle sobre los proyectos en proceso, Jorge me cuenta que están en el periodo de preproducción de un disco doble que tendría como título

“Canciones de memoria”, en el que recogen el trabajo artístico del grupo entre 1986 y 2004. También han visto la posibilidad de producir un *single* con textos de sus giras a Irán y Grecia. *“En fin”,* me dice, *“entusiasmo no nos falta. Pero el trabajo es arduo y se hace más difícil cuando hay que compartirlo –si no subordinarlo–, al que hacemos para sobrevivir”*.

Antes de abandonar su acogedora casa, visité el cuarto de trabajo de la pareja. Allí, Jorge estudia, ensaya y compone. El cuarto se siente empujado por el abigarrado hacinamiento de partituras, instrumentos y libros que –me explica–, aunque parezca desordenado, para él es como la gaveta de su velador. *“Es posible”,* agrega con ironía, *“que si mi mujer busca aquí algo mío, no pueda encontrarlo. En cambio, yo sí sé dónde está cada cosa, en un orden perfecto”*. Soledad, que nos acompaña, asiente comprensiva y, no sin ironía, apunta que ella también sabe muy bien dónde están allí cada uno de sus instrumentos y libros.

Al despedirme, le pregunté a Soledad si ella me concedería una entrevista a través del correo electrónico, porque tendría que prepararme, en mi país de residencia, para elaborar un cuestionario idóneo que me permitiese afrontar una experiencia artística poco conocida por mí. Ella aceptó y así surgió lo expuesto precedentemente.

La valoración de la experiencia artística

Aunque el respectivo trabajo artístico de Soledad y Jorge se desarrolla por distintas vías, son abrumadoramente abundantes las coincidencias que los conectan. Sin duda, la más significativa es la conciencia de su condición de creadores. Con absoluta claridad, Soledad la manifiesta cuando responde a la pregunta sobre la legitimidad de distinguir entre ‘artista’ y ‘artesano’, y afirma: *“Para mí (...), artístico es algo creativo y que dice algo de ti: está uno en cada pieza que hace”*. La certeza de que el artista está incluido en el producto corresponde a la naturaleza semiótica del trabajo creativo que, en sus logros más excelsos, se materializa como

arte o como ciencia, como conocimiento y reconocimiento de modelos imaginarios o de evidencias materiales²³.

Jorge hurga en las relaciones sociales iberoamericanas cuando interpreta y, sobre todo, cuando crea sus textos musicales. En ese quehacer, tiene conciencia de que la argamasa de la identidad cultural de las formaciones sociales reconocidas como Iberoamérica, está constituida por componentes de mestizaje y resistencia. No es casual que Napalé, el grupo de que forma parte, se reconozca como cultor de la música de raíz de Chile; ni que él afirme que “Napalé intenta rescatar” la lucha de resistencia de los pueblos iberoamericanos. Con la expresión **“música de raíz”** se denota, ante todo, la voluntad de conocer la historia de un colectivo, su memoria y su patrimonio culturales. Su producción artística se nutre de ese conocimiento.

Por su parte, precisando la naturaleza de su trabajo como orfebre, Soledad señala dos rasgos de ese quehacer: su naturaleza artística y su elaboración manual que, en su opinión, le confiere la condición artesanal (*“es un trabajo manual [que exige] ciertas técnicas”*). Reconozco que la afirmación de que lo distintivo del trabajo artesanal es la ‘manualidad’ exige un comentario demorado²⁴; con todo, a mi juicio, es significativo que ella lo considere trabajo artístico; eso sí, cuando se hace con creatividad (*“la gente no diferencia entre joyas hechas en serie y en máquinas (...) y unas joyas hechas a mano, una por una y sin repetición”*).

El quehacer artístico de Jorge posee también rasgos de una distinción semejante. Él es consciente de que su música no es “clásica”, en el sentido que comúnmente tiene esta palabra, aunque sí es artística con todas las exigencias que el arte demanda. Se infiere de sus opiniones y de las de su grupo musical que, cuando en el coloquio cotidiano se afirma que un producto musical es “clásico”, se utiliza un constructo ideológico excluyente que pretende restarle autoridad artística a la música popular de raíz. Las relaciones sociales de producción artística lo comprueban y, por esta causa, su grupo denuncia la

falta de difusión con que se intenta invisibilizar esta forma creativa de “música nacional”. Para NAPALÉ, lo estrictamente artístico, producto de la creatividad, consiste en “ser reales” para su destinatario, no para los medios a cuyo poder se someten muchos otros músicos y artistas para “sentirse reales”. En ese empeño, Jorge y su grupo se suman a la tarea de **“trabajar por la cultura”**.

Es digna de destacar la actitud con que Soledad y Jorge realizan, respectivamente, sus trabajos y desarrollan sus proyectos artísticos en el medio chileno actual, sometido a las leyes de banalización, frivolidad y desquiciamiento impuestas por la Dictadura. El proceso de democratización iniciado en 1990 ha sido incapaz de revertir el daño que, en ese periodo, se infligió en el sistema educacional básico.

Para concluir, puede afirmarse que la entrevista a estos dos trabajadores del arte chilenos nos permite inferir que, en buena medida, la distinción entre artistas y artesanos se funda en un prejuicio cuyo origen se halla en la lucha de clases y cuya manifestación más acusada en las relaciones sociales de producción capitalista, es el mercado. Es en esta instancia donde los productos se clasifican según su valor de intercambio, desvaneciendo su valor de origen. El valor mercantil esfumina y termina por hacer desaparecer el valor de inversión creativa en los productos artísticos.

La dictadura militar, por cuyo intermedio la derecha chilena se hizo del poder entre septiembre de 1973 y 1990, facilitó el tránsito de ese país desde un proyecto de “estado de bienestar”, impulsado por el Gobierno de Salvador Allende, a un Estado neoliberal²⁵, reconocido como modelo de desarrollo por los mercados internacionales que, de una manera u otra –ocultando sus vínculos ideológicos–, se esfuerzan por consolidar el proyecto de capitalismo salvaje en la globalización impulsada por las potencias occidentales desde el último cuarto del siglo anterior. Chile es un trágico ejemplo de la sumisión a las leyes del mercado, en el que sus artistas genuinos, sean artesanos o músicos populares, no califican para el reconocimiento mediático del sistema imperante.

ANEXO

Questionario

1. Usted define su actividad con los términos “orfebre” y “joyera”. ¿En qué orden los dispondría en una tarjeta de identificación personal?

2. Si ha escogido uno, ¿por qué lo ha dispuesto así?

3. En su opinión, ¿es legítimo distinguir entre artistas y artesanos? Dé argumentos para su respuesta.

4. El trabajo que usted realiza, ¿es artístico o artesanal? Explique su respuesta.

5. La palabra castellana “orfebre” es derivada de la palabra “oro”, ¿es ese el material que usted prefiere para realizar sus producciones? Argumente su respuesta.

6. ¿Cuáles son los materiales con que se siente más a gusto trabajando?

7. La palabra “joya” proviene etimológicamente de la palabra latina *jocus*, que significa ‘juego’. ¿Considera usted que su arte tiene algo que ver con el juego?

8. Por otra parte, la palabra “joya” se usa normalmente en el sentido de alhaja. ¿Piensa usted que el objetivo de su trabajo es producir alhajas?

9. Su trabajo consiste en manipular artísticamente los materiales de la orfebrería; al hacerlo, ¿sigue un modelo de diseño? Si su respuesta es afirmativa, ¿puede describir ese proceso?

10. ¿Tiene alguna preferencia sobre un tipo específico de diseño?

11. ¿Considera usted legítimo distinguir entre diseños figurativos y abstractos? Si su respuesta es afirmativa, señale los rasgos que, en su opinión, los diferencian.

12. De todos los productos de su trabajo, ¿cuáles considera que exponen con mayor eficacia su finalidad artística? (Envíe, si es posible, fotos de ellos).

13. ¿Puede usted definir su trabajo dentro de la dicotomía ‘libertad/alienación’?

14. ¿En qué proyectos de producción está trabajando actualmente?

15. ¿Cuál es su opinión respecto del mercado en que circulan sus productos? ¿Están debidamente protegidos en ese mercado sus derechos de autoría artística?

Notas

1 Utilizo los términos ‘praxis’ y ‘reproducción social’ con el sentido que les ha asignado el materialismo histórico y dialéctico.

2 La relación dialéctica [ensayo–error] de cualquier práctica social originada por la creatividad, permite reconocer tras su ejecución, haya sido exitosa o no, reflexionar sobre esta. Este es el momento en que, desde la práctica, surge la teoría. La praxis, justamente, es la relación [práctica–teoría].

3 Vid. Tran Duc Thao, 1977.

4 Cf. Marx, 1975, I, 130. Para la categoría ‘modelización’, véase: Lotman, 1975: pp. 33-65.

5 Vid. Gaínza, 1990.

6 La determinación de todo objeto semiótico (o signifi-
cante) está inevitablemente condicionada por la ideología, el poder y la sensibilidad social de su productor. La ideología implícita en el eurocentrismo y el poder de los mecanismos de sometimiento, nos hacen creer que pertenecemos a la cultura occidental.

7 Cf. Engel, 1979.

- 8 En el artículo correspondiente, la Real Academia Española define: “adj. Se dice de quien estudiaba el curso de artes. *Colegial artista*”, DRAE, 2001: p. 221. Se trata de la primera acepción del vocablo, cuya incorporación al castellano la confirma ya Nebrija (Corominas. 1954; I; 290; s. v. ARTE).
- 9 Lo que se manifestaría en el uso idiomático como distinción entre ‘artista artesano’ y ‘artista’ (a secas).
- 10 En cierto sentido, es similar a lo que sucede con el auge de los “reality show” respecto de las artes del espectáculo. La diferencia reside en que aquellos poseen un rasgo semántico de ‘consolación social’ del que carecen, por cierto, los productos artísticos artesanales.
- 11 Vid. Ruiz Mantilla, 2010.
- 12 Vid. Gaínza, 1995.
- 13 Ambos exilios fueron provocados por la dictadura implantada en Chile por el general Pinochet, de triste memoria, en septiembre de 1973.
- 14 Ávila, 2009.
- 15 Nacida en Santiago de Chile (1969), inició sus estudios primarios en Dresde y Cottbus (República Democrática de Alemania, RDA) entre 1974 y 1979. Concluyó la educación primaria e inició la secundaria en San José de Costa Rica (1980-1983), la que terminó en Santiago de Chile (1984-1987). Estudió Diseño Gráfico (1989 y 1995) en la Universidad del Pacífico. Ha hecho estudios de Orfebrería y diversos cursos de la especialidad.
- 16 En su 22.^a edición, el Diccionario académico testimonia lo que afirmo: “adj. Perteneciente o relativo a la artesanía. // m. y f. Persona que ejercita *un arte u oficio meramente mecánico*. Ú. modernamente para referirse a quien hace por su cuenta *objetos de uso doméstico imprimiéndoles un sello personal, a diferencia del obrero fabril*”. (DRAE, 2001; I, 220. Destacado por mí).
- 17 Nacido en Santiago de Chile (1969), realizó sus estudios en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile (Intérprete Superior con Mención en Percusión), en la Escuela Moderna de Música (Guitarra Clásica) y en el Instituto Superior ARCOS-ARCIS (Comunicación Audiovisual).
- 18 Toda la información pertinente para este artículo que me proporcionó el diálogo con Jorge Lillo, está recogida en ese punto (www.napale.cl) y constituye el material de mis citas. Lo resaltado es mío.
- 19 La existencia de un “centro” en una estructura económico-política de sometimiento, es una ilusión provocada ideológicamente en sectores de derecha que se perciben a sí mismos como menos represivos que otros. Cf. Gaínza, 1996.
- 20 Los integrantes del conjunto en esa ocasión fueron: Ernesto Pérez (tenor, tiple, guitarra); Alejandro Ibarra (barítono, marimba, percusión, clarinete, zampoña); Jorge Lillo (barítono, contrabajo, guitarrón mexicano, guitarra, quena, zampoña, percusión); Carlos Miranda (tenor, flauta travesa, zampoña, quena, charango, cuatro, guitarra, percusión); Ignacio Ugarte (barítono, guitarra, tiple, zampoña, percusión); Rodrigo Arratía (tenor, zampoña, quena, charango, guitarra, tiple, piano, percusión), y Rodrigo García (barítono, violonchelo, rabel, percusión).
- 21 Díaz, 2007.
- 22 En: www.musicapopular.cl
- 23 Iuri Lotman demuestra que los textos artísticos verbales y no verbales se diferencian de los textos no artísticos de los lenguajes semióticos de toda semiosfera, porque son codificados a partir de un lenguaje modelizante secundario. Este lenguaje del arte es homólogo al de la ciencia. Artistas e investigadores científicos recurren a *modelos* de la realidad –esto es, de las relaciones sociales de los seres humanos con la naturaleza y otros humanos–, para producir sus textos artísticos y científicos, respectivamente. Vid. Lotman, 2003 y también, Gaínza, 2010.
- 24 Por cierto, el quehacer manual en la producción artística no es exclusivo de la artesanía. Los productos de las artes visuales están ineludiblemente ligados al trabajo manual, aserto que basta para demostrar lo dicho. Con todo, en mi interpretación de las respuestas de la orfebre al cuestionario, entiendo que ella pone énfasis en la manualidad como componente cuantitativamente predominante en el trabajo artesanal: rasgo que también diferenció el arte (“que se profesa”) de la artesanía (“que

es trabajo manual”) desde la Antigüedad. Al acentuarse la lucha de clases con el desarrollo del capitalismo, la diferencia cuantitativa adquirió carácter de prejuicio y sirvió para subordinar el rango social de los artesanos al de los artistas, de manera parecida a la distinción entre obreros y empleados.

- 25 Cf. Gaínza, 2010. Para una descripción dramática de la imposición del sistema, véase Klein, 2007.

Bibliografía

Ávila, Soledad. (2009). Respuesta electrónica al cuestionario que le envié por esa misma vía y que se incluye como ANEXO.

Corominas, Joan. (1974). *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. IV Vols. Madrid: Editorial Gredos. Reimpr. de la edición original de 1954.

Engels, F. (1979). *El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre*. Moscú: Editorial Progreso. Trad.: N. N.

Díaz, Íñigo. (2007). “NAPALÉ / Cruzando territorios”. En: www.napale.cl/

Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española*. 22.^a ed. II Vols. Madrid: Editorial Espasa Calpe, S. A.

Dufour, Dany-Robert. (2010). Arte contemporáneo y provocación. *Le Monde Diplomatique*. Edición chilena, X. 113 (septiembre 2010); pp. 34-35.

Gaínza, Gastón. (2010). Pespuntes semióticos II. *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*. N.º 14-15-16 (2009-2010). Disponible en: <http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/entre14-16/presenta14-16.html/>

_____. (1996): Violencia e identidad en Centroamérica. *Reflexiones*, 48; 11-16.

_____. (1995). ¿Producción cultural o popularización? *Costa Rica y los libros. Revista cultural*. V, 11; pp. 25-28.

_____. (1990). La indagación en el proceso de creación artística. *Escena: revista teatral*. XII. 24-25; pp. 111-117.

Klein, Naomi. (2007). *La doctrina shock. El auge del capitalismo del desastre*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A. Trad.: Isabel Fuentes García, Albino Santos, Remedios Diéguez y Ana Cracols. Col. Paidós Estado y Sociedad, 151.

Lotman, Iouri. (2003). Sobre el concepto contemporáneo de texto. *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*. N.º 2.

_____. (1979). *La structure du texte artistique*. Paris: Gallimard. Bibliothèque des Sciences Humaines. Préface d’Henri Meschonnic. Traduit du russe par Anne Fournier, Bernard Kreise, Ève Malleret et Joëlle Yong sous la direction d’Henri Meschonnic.

Marx, Karl. (1979). *El capital. Crítica de la economía política*. III Vols. 7.^a reimpr. de I y II Vols.; 10.^a reimpr. de III Vol. Trad: Wenceslao Roces. México: Fondo de Cultura Económica.

Ruiz Mantilla, Jesús. (2010). Al compás de Rattle. *El País* (Madrid). Suplemento *Babelia* (31.07.10); pp. 5-7.

Tran Duc Thao. (1977). *Recherches sur l’origine du langage et de la conscience*. Paris: Éditions Sociales. Collection “Ouvertures”, dirigée par Francis Cohen.