



INSTITUTO DE LA
COMUNICACIÓN
E IMAGEN
UNIVERSIDAD DE CHILE

EL RAP COMO SUBJETIVIDAD DE DISCURSO POLÍTICO

Tesis para optar al grado de Magíster en Comunicación Política

Tesista: GONZALO ROSAS BARRENECHEA

Profesor guía: Profesor Juan Pablo Arancibia Carrizo Licenciado en Filosofía y
Periodismo. Magister en Filosofía Política.

Santiago de Chile, Junio 2015

“Nos prometieron que llegaría la alegría pero mintieron, gobiernan pa' una minoría, nos oprimieron con injusticias cada día, pero siguieron naciendo hijos de la rebeldía.

Desde el vientre del pueblo nace la ciencia formando conciencia en la acción directa. Nuestra escuela es la realidad, teoría y práctica y la organización popular es la táctica.

Esto no es tan complicado, acá sólo hay dos lados rico y poderoso contra pueblo organizado.

¿Dónde estay tú? ¿Dónde está tu gente? ¿Qué pensai tú? ¿Dime cuál es tu mente? Organización, es cuando todos nos juntamos por amor y unión, por lo que necesitamos.

Popular, por el que piensan y se activan pa' luchar y pa' cambiar nuestras vidas. Vamos, sólo en el pueblo confiamos. Vamos, sólo luchando avanzamos. Vamos, ahora hay que pelear, ahora es cuando. ¡Construyendo pueblo organizado! ¡Vamos!”

Con\$piraZion. Vamos, disco Apaga la Tele.

ÍNDICE

Capítulo I

Planteamiento de investigación

Introducción.....	7
Objetivos.....	11
Metodología.....	12

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO

El origen del ordenamiento político.....	15
El Conflicto en la Política.....	24
El arte y la política.....	31
La Música como mensaje.....	39
El texto en la música.....	45
Música buena y mala.....	49

CAPÍTULO III

RAP

Orígenes del RAP.....	55
El Rap en Chile.....	58

CAPÍTULO IV

Conclusiones.....	65
-------------------	----

CAPÍTULO V

Anexos

Entrevista a Eduardo Meneses.....	72
Entrevista a Jorge Olea.....	81
Entrevista a Marco Rojas.....	88

CAPÍTULO I

Planteamiento de investigación

Introducción

La música rap se caracteriza por ser un acto de escritura y recitación de actitud rupturista hacia un sistema establecido, que se masificó en la juventud chilena en tiempos de dictadura.

Tras varios años de estar movilizada en una escena clandestina, comenzó a forjar, en tanto cultura HipHop, una subjetividad política que posee determinadas formas de pensar, actuar y organizarse en sociedad, como contraposición a la visión hegemónica del Estado.

Con la llegada de la democracia, este arte musical mutó de una condición de clandestinidad a una suerte de marginalidad que concuerda espacialmente en los lugares donde operan la exclusión económica, educacional y de oportunidades.

Por esta condición, el HipHop se presenta como un dispositivo que enarbola - en parte- los deseos y necesidades de quienes no han sido completamente atendidos por el Estado y por tanto, disputan el espacio de la palabra con otras discursividades, compareciéndose finalmente como una suerte de estrategia musical de denuncia y protesta.

A pesar de que este canto proyecta una realidad –en tanto él cantante lo siente-, determinada por circunstancias sociales necesarias de atender, no posee los canales de difusión que sí adquieren politicidades musicales menos conflictivas.

¿Por qué no escuchar lo que el cantante de rap tiene que decir sobre la pobreza?; ¿Sobre la discriminación?; ¿Por qué no inmiscuirse en su entendimiento de orden político? Esto no sucede porque la música rap no pertenecería al orden del logos que la filosofía social ha limitado como válido.

En el Rap -que también podría ser el folclore, el punk, la pintura, el baile o cualquier arte que no se dedique sólo a la ornamentación-, es donde se ensalza un discurso contestatario y reactivo que buscaría entrar en conflicto con los pilares argumentativos en los que se funda la actual sociedad.

Por tanto, el arte del HipHop se establece como una herramienta que promueve y canaliza un pensamiento político que se contrapone al hegemónico. Un pensamiento social que nace de determinados procesos de producción - especialmente desde el canto trágico, casi un grito de dolor desesperado por darse a conocer- que no son compartidos por la hegemonía.

Pero no es sólo el canto el que tiene un comportamiento político en la cultura HipHop, sino que hay toda una filosofía organizacional operando en los jóvenes que escuchan este estilo musical, con características que instaurarían al HipHop como un discurso estético – político.

Si logramos aceptar que la cultura Hiphop –como tantas otras- posee su propia forma de abordar los temas de interés social, nos obligamos a ensanchar el concepto de “política” y “lo político” a un nuevo campo de interpretación lingüística.

En tanto, la acción política ya no devendría exclusivamente en un grupo que decide por una amplia masa de individualidades, sino que conllevaría una aceptación de que, en dicha masa, conviven diferentes técnicas de abordar la política y ninguna de ella debe prevalecer per se sobre la otra.

La subjetivación del HipHop ampliamente caracterizada como a-política, inconsciente, delictual, se presenta ahora como una colectividad con paradigmas y discursos políticos lúcidos. Una sensorialidad que, a medida que se vaya sumando a la discusión pública, fortalecerá lo que hoy se define como democracia.

Pero esto que debiese ser una constante en un Estado evolucionado, se presenta como una utopía. No todas las expresiones tienen el mismo valor para el Estado. Por eso el HipHop ya no sólo quiere ser escuchado, sino que quiere tomar la palabra ante el poder. Quiere irrumpir y pareciera ser que la única forma de hacerlo es a través del uso de la violencia.

El arte de recitar poesías rítmicas irrumpen en la enajenación de la sociedad y nos pone en relación con otros. Y al cantar cierto tipo de realidad nos agrupa con

otros, nos reúne en fiesta con otros de vivencias e intereses similares.

Cuando el HipHop canta, son los que “no cuentan” (los pobres, los negros, las diversidades sexuales, etc.) quienes alzan su voz contra un sistema que sólo quiere que se cante por diversión superflua. Siendo precisamente este rasgo de marginalidad litigante una de las principales características de politicidad de esta cultura.

El rapero que sube a un escenario, o graba un disco, pone su voz al servicio de un fin mayor. Ya no es “él” quien canta, sino es la marginalidad que se apropia de su música. El cantante es sólo un canal del cual emergen ideas que lo trascienden, lo superan, adquiriendo –el cantante- otro tipo de fuerza.

Lo que ahí se entona es una poesía que busca romper la normalidad y en su lugar inquieta, invita a la acción contra un orden establecido por un tipo de poder que teme –con justa razón- que quienes están actualmente anestesiados frente a la vida comiencen a despertar guiados por una especie de “delirantes músicos anti-sistémicos”.

El rap es una estética que anhela que sus espectadores dejen la posición de observador y den paso a la emancipación, volviéndose conscientes de su situación social y tengan deseos de actuar para transformarla.

Pero el principal conflicto para esta emancipación es que el poder hegemónico no dará tribuna a quienes quieren ingresar a un campo social de discusión para luego arrebatarse la palabra.

Quien hoy gobierna no quiere entrar en disputa con otras subjetividades y por ende, intenta invisibilizar a la poesía del rap y lo disfraza de bien de consumo, de exhibición, lo transforma en una mercancía.

Pero no es el ritmo, ni la secuencia de palabras que componen el rap, lo que a la sociedad hegemónica le inquieta, sino el subtexto, el susurro que en esa música subyace y se canaliza como politicidad transgresora de orden. Lo peligroso de este

lenguaje no es lo que dice, sino lo que quiere hacer.

A través de dicha música, que pone en común dolencias y tragedias, se comienza a establecer una subjetividad política que posee sus propios códigos e interpretaciones de sociedad. Auto-gestión. Auto-educación. Libertad.

Una subjetividad política que no nace desde la elite social y por lo tanto busca evidenciar una nueva topografía de lo posible.

Otro entendimiento de ser, de vivir y de relacionarse en y con el mundo. Otra forma de existir.

Objetivos

Objetivo General

-Determinar el carácter político del discurso establecido por la cultura HipHop.

Objetivos Específicos

-Conocer cómo son los procesos de subjetividad política en las agrupaciones hiphoperas.

-Analizar la propuesta política en el discurso del rap.

Metodología

La metodología que se utilizó para alcanzar los objetivos propuestos en esta investigación es una mixtura entre la investigación documental y la investigación de campo.

En primera línea, se realizará un análisis teórico sobre la discusión filosófica de lo que sería Política, la práctica política y su relación con el dispositivo arte, en tanto mecanismo de divulgación, para luego a través de la investigación in situ aproximarnos a la subjetividad política de los jóvenes que adhieren a cultura HipHop.

La presente investigación se circunscribe a tres artistas de la escuela de rap consciente, un subgénero de la música caracterizado por el contenido social de las letras, en las que se denuncian las condiciones de vida de los grupos subalternos, con énfasis en temas como la pobreza, exclusión, desigualdad y los problemas cotidianos que deben enfrentar los jóvenes marginados en la Región Metropolitana.

Los artistas a estudiar son Eduardo Meneses (Lalo) de Panteras Negras, Jorge Olea (Skapo) de Con\$pirazion y Marco Rojas, Inkognito. Tres raperos de periodos distintos que destacan en la escena musical nacional.

Uno de los principales criterios de selección está vinculado al carácter independiente de sus producciones, las cuales son distribuidas de manera gratuita en conciertos y sitios web como blogs especializados.

Un segundo criterio tiene que ver con sus participaciones en actividades de organizaciones sociales donde promueven el auto-aprendizaje y la autogestión como formas de vida y un actuar contra la cultura hegemónica.

En este contexto se considera al rap como un espacio de educación lineal, sin autoridades y paralela a la curricular.

Para conocer la subjetividad política de la cultura HipHop se realizaron entrevistas en profundidad con el objetivo de recabar algunos pensamientos, creencias y ética de Lalo, Skapo e Inkognito. Además, se participó en talleres y tocatas que estos tres artistas impartieron durante el periodo en que se realizó este estudio con la finalidad de escuchar e inmiscuirse en la subjetividad que ahí se entregó.

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO

El origen del ordenamiento político

En el libro II de La República, Platón explica el origen de la vida en sociedad “habiendo la necesidad de una cosa obligado á un hombre á unirse á otro hombre y otra necesidad á otro hombre, la aglomeración de estas necesidades reunió en una misma habitación á muchos hombres con la mira de auxiliarse mutuamente, y á esta sociedad hemos dado el nombre de Estado”¹.

En tanto, para su discípulo Aristóteles, pareciera ser que la necesidad del ser humano de reunirse en comunidad es una ley natural. Dicha comunidad está constituida con miras a algún bien en común “así que todas las comunidades pretenden como fin algún bien; pero sobre todo pretende el bien superior la que es superior y comprende a las demás. Ésta es la que llamamos ciudad y comunidad cívica”².

Dicha comunidad está compuesta por el hombre, quien por naturaleza es un animal cívico “la razón de que el hombre sea un ser social, más que cualquier abeja y que cualquier otro animal gregario, es clara. La naturaleza, pues, como decimos, no hace nada en vano. Sólo el hombre, entre los animales, posee la palabra”³.

La razón de que el hombre sea un ser social es porque posee la palabra que puede manifestar y diferenciar lo conveniente de lo dañino.

“La posesión de este órgano de manifestación marca la separación entre dos clases de animales como diferencia de dos maneras de tener parte en lo sensible: la del placer y el sufrimiento, común a todos los animales dotados de voz; y la del bien y el mal, propia únicamente de los hombres y presente ya en la percepción de lo útil y lo nocivo”⁴, es decir en la orden de lo justo e injusto.

¹ Platón, La República, edición de Patricio de Azcárate, tomo 7, Madrid, 1872. Pág. 122

² Aristóteles, Política, Libro I. Alianza Editorial, Madrid 2005. Pág. 45.

³ Aristóteles, Política, Libro I. Alianza Editorial, Madrid 2005. Pág. 48.

⁴ Jacques Rancière, El desacuerdo, Política y filosofía. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1996. Pág. 14.

La participación comunitaria en la palabra, funda la casa familiar y la suma de éstas fundan la ciudad. Por ende, administrar una ciudad es cómo administrar las partes de una casa, que se compone de hombres libres y de esclavos, el marido y la esposa, y el padre y los hijos.

En la antigua Grecia, la función del hombre libre era administrar, la de la mujer era reproducir y del hijo seguir a su padre. Sin embargo, la relación del hombre libre con el esclavo es algo más compleja de analizar, sobre todo si se adentra en la definición que Aristóteles proporciona al explicar quiénes deben estar subordinados al mando del otro.

“El que siendo hombre no se pertenece a sí mismo, sino que es un hombre de otro, ése es, por naturaleza, esclavo. Y es hombre de otro el que, siendo hombre, es una posesión, y una posesión como instrumento activo y distinto”⁵.

En esta línea argumentativa se señala que sólo podían acceder a la verdad quienes, además de tener la palabra, poseían la idea suprema relativa al bien. Es decir, quienes eran virtuosos, capaces de generar beneficios a los seres inferiores carentes de ella.

Por tanto, la palabra no sólo separó al hombre de los animales, sino también distinguió a un tipo de hombre de otro. En palabras de Aristóteles, el *logos*, esa palabra que manifiesta, apartó al hombre de razón del sin razón.

“La naturaleza teniendo en cuenta la necesidad de la conservación, ha creado a unos seres para mandar y a otros para obedecer. Ha querido que el ser dotado de razón y de previsión mande como dueño, así como también que el ser capaz por sus facultades corporales de ejecutar las órdenes, obedezca como esclavo”⁶.

¿Es justo que alguien por naturaleza sea esclavo? Más allá de si es justo o no, para el orden de una sociedad, el mandar y ser mandado, era necesario y conveniente.

⁵ Aristóteles, Política, Libro I. Alianza Editorial, Madrid, 2005. Pág.51.

⁶ Aristóteles, Política, Libro I. Alianza Editorial, Madrid, 2005. Pág.10.

Para Aristóteles aquellos hombres cuyo trabajo consiste en el uso de su cuerpo, están destinados a ser esclavos, para los que es mejor estar sometidos al poder de otros ya que sólo reconoce la razón, pero no puede poseerla.

En contraposición, quienes están hechos para mandar, son débiles “e inhábiles para tales menesteres, pero capaces para la vida política”⁷. Política que sólo resulta entre hombres libres e iguales, es decir, ciudadanos.

Precisamente, en Grecia, se definió como ciudadanos a quienes participan en la justicia y en el gobierno. Aquel a quien le está permitido compartir el poder deliberativo y judicial de cierta ciudad.

La tarea de estos ciudadanos es la seguridad de la comunidad, y comunidad vendría a ser la puesta en práctica del régimen político.

“Por ello la virtud del ciudadano está necesariamente referida al régimen político. Ahora bien, si es que hay varias clases de regímenes políticos, es evidente que no puede ser una sola la virtud del buen ciudadano, la perfecta. Sino que el hombre de bien decimos que lo es de acuerdo con una sola virtud, la perfecta”⁸.

El fin de esta comunidad política sería el bien vivir y todo está orientado a ese fin. La ciudad es la asociación de familias y aldeas para una vida perfecta y autosuficiente, logrando la vida feliz y bella.

“Hay que suponer, en consecuencia, que la comunidad política tiene por objeto las buenas acciones y no sólo la vida en común”⁹.

Para cumplir con dicho objetivo debió establecerse en la comunidad un Estado virtuoso “la virtud es, si puedo decirlo así, la salud, la belleza, la buena disposición del alma”¹⁰, donde cada uno de quienes lo compongan realicen la obligación que tienen para asegurar el bien social, de una manera justa, tal cual como la

⁷ Aristóteles, Política, Libro I. Alianza Editorial, Madrid 2005. Pág.53.

⁸ Aristóteles, Política, Libro III. Alianza Editorial, Madrid, 2005. Pág.122.

⁹ Aristóteles, Política, Libro I. Alianza Editorial, Madrid, 2005. Pág.135.

¹⁰ Platón, Libro IV, edición de Patricio de Azcárate, tomo 7, Madrid 1872. Pág. 217.

naturaleza haya querido que sea.

Por ende, el Estado debe estar dominado por una ciencia que es capaz de mandar y distribuir a todas las otras ciencias que conforman una sociedad, a las leyes y los intereses personales. Eliminando de paso, los antiguos procedimientos religiosos con que operaban los gobiernos, pero sin excluirlos radicalmente.

Una ciencia que como Platón sugirió, se denominará la ciencia política, “que no es una ciencia cualquiera, sino que hemos distinguido entre todas una ciencia de juicio y una ciencia de mando”¹¹.

Pero en qué gobierno se encuentra la ciencia de mandar a los hombres, la ciencia más difícil y preciosa de todas las que existen. Platón asegura que en esta ciencia deberíamos fijar nuestra atención, con la finalidad de ver qué hombres, entre los que aspiran a ser políticos y los que quieren hacer creer a los demás sin realmente serlo, pueden gobernar.

“Sólo en un hombre ó en dos, ó á lo más, en un pequeño número, puede buscarse el verdadero gobierno, si es que existe gobierno verdadero. El más completo y único verdadero será aquel, en el que se encuentren jefes instruidos en la ciencia política, no sólo en la apariencia, sino en la realidad, sea que reinen con leyes ó sin leyes, con la voluntad general ó á pesar de esta voluntad, y ya sean ricos ó pobres; porque ninguna de estas cosas añade ni quita nada a la perfección de la ciencia”¹².

Este Estado sería próspero si fuese administrado por hombres que supiesen gobernar de dicha manera, haciendo lo que los jefes prudentes hacen, es decir, reinar con inteligencia y con arte la justicia en las relaciones de los ciudadanos, y en tanto sean capaces de salvarlos haciéndolos mejores de lo que antes eran.

No obstante, para Platón, lo que más abunda en la estructuración de una

¹¹ Platón, El Político o de la soberanía, edición de Patricio de Azcárate, tomo 6, Madrid, 1872. Pág. 90.

¹² Platón, El Político o de la soberanía, edición de Patricio de Azcárate, tomo 6, Madrid, 1872. Pág. 91.

actividad política son quienes denominó como “sofistas”, aquellos hombres que pareciera, practican la ciencia política, pero no dominan ningún arte más que el de hablar, el arte de aparentar saberlo todo.

“El sofista es del género de aquellos que discuten para ganar dinero, y su oficio forma parte del arte de disputar, del arte de controvertir, del arte de luchar, del arte de combatir, del arte de adquirir”¹³.

Actores de los cuales no se puede fiar. ¿De qué medio se valen los sofistas, para convencer a los jóvenes de que ellos son más sabios entre todos y sobre todas las cosas?

Su arma es discutir bien y se hacen valer de su superioridad en el arte de la controversia, así conquistan a espíritus jóvenes, quienes terminan pagándoles para hacerse discípulos suyos, con lo cual obtenían fama y reconocimiento que les permite mantenerse en el mundo público, en el mundo de las decisiones.

El sofista que habla de política, tiene apariencia de ciencia y no una ciencia verdadera, como los filósofos, quienes a juicio de Platón debieran estar a la cabeza de un Estado, pues alcanzaban el verdadero saber a diferencia de los sofistas de quienes “nace el arte de engañar”.¹⁴

Los sofistas no son sabios, ya que no hacen más que imitar al sabio del cual toman su nombre. “Procurando instruir a los hombres en las técnicas del éxito político y prometiendo equipararlos para encarar las exigencias de la vida real los sofistas afirmaban, en realidad, ser poseedores de una forma de verdadero conocimiento. Platón insistía en que este aserto era serio, pues proponía que los hombres reordenaran su conducta de acuerdo con determinadas creencias. De esto se desprendía que los sofistas –lo admitieran o no- habían asumido implícitamente una responsabilidad por la estabilidad del orden político y una responsabilidad por el alma humana”¹⁵.

¹³ Platón, El sofista, edición de Patricio de Azcárate, tomo 4, Madrid, 1871. Pág. 36.

¹⁴ Platón, El sofista, edición de Patricio de Azcárate, tomo 4, Madrid, 1871. Pág. 132.

¹⁵ Sheldon S. Wolin, Política y perspectiva, Amorrortu, Editores, Buenos Aires, 1960. Pág 47.

No obstante, asegura Sheldon Wolin, la superficialidad de su enseñanza no condujo a nada más que a la confusión, tanto en la ciudad como el alma. Más exactamente, había existido desorden en la ciudad y en las vidas de los ciudadanos porque los sofistas no enseñaban conocimiento, sino mera opinión.

“Cuando en Atenas durante el siglo V a.c ingresaron nuevos grupos de privilegios de ciudadanía, que incluían el derecho a deliberar en las asambleas públicas y tribunales, se ensanchó el círculo de participación política, haciéndose así más generalizado el elemento de la <<actividad política>> apareció el <<político>>, el hábil manipulador que obtenía poder a partir de las quejas, resentimientos y ambiciones que enconaban a la comunidad. Con él llegaron los sofistas, lógicos acompañantes de la participación democrática, que prometían instruir a los hombres en el arte de la persuasión política”¹⁶.

Este nuevo contexto, supeditado por la aparición de los sofistas en la política, trajo una intensa lucha de las facciones que componían el ámbito político, los conflictos entre las clases sociales y la pérdida de confianza en los valores que terminaron creando una situación en la que el idílico orden político propuesto por los griegos parecía temblar.

“Después de una disputa en procura de cargo, el bando victorioso absorbe tan completamente la conducción de la cosa pública (...) que no se deja nada a los vencidos, ni siquiera a sus descendientes; cada partido vigila al otro, en celoso temor de una insurrección (...) Tales sociedades (...) no son Estados constitucionales (...) decimos que los hombres que están a favor de un partido no son ciudadanos sino fraccionarios, y que sus pretendido derechos son palabras vacías”¹⁷.

Según Platón, este desorden era síntoma de un sistema político enfermo que se contraponía a todo canon de orden. El orden saltante en un gobierno era una simple subordinación de lo inferior a lo superior y del conocimiento sobre el apetito.

Señaló que en los sistemas políticos los gobernantes basaban sus credenciales

¹⁶ Sheldon S. Wolin, Política y perspectiva, Amorrortu, Editores, Buenos Aires, 1960. Pág 50.

¹⁷ Laws, citado por Sheldon S. Wolin, en Política y perspectiva, Amorrortu, Editores, Buenos Aires, 1960. Pág 47.

para gobernar en cualquier cosa –en la cuna, en la riqueza o en el derecho democrático- menos en la sabiduría.

“Lejos de ser un mundo <<real>>, las sociedades políticas se desenvuelven en un ámbito indistinto, un mundo onírico <<donde los hombres viven disputando por sombras y combatiéndose por el poder, como si fuera un botín codiciable>>.”¹⁸

Platón interpretó que la filosofía política significaba conocimiento respecto de la vida buena en el plano público y que el gobierno político era la correcta administración de los intereses públicos de la comunidad.

La política no debía perderse en resolver interrogantes inalcanzables, sino que darse al trabajo esencialmente político como la conducta justa de una sociedad, o la administración de bienes.

“El arte de gobernar se convierte en el arte de imponer... sería verdaderamente político el arte construido con el objeto de resolver conflictos y antagonismos; tomarlos como materias primas para la tarea creativa de establecer zonas de acuerdo, o bien hacer posible una transacción entre las fuerzas rivales, que evite recursos más duros. El arte político tiene como tarea la actividad política conciliatoria”.¹⁹

Se infiere entonces que para el filósofo la imposición de los gobernantes solo debería estar limitada a las situaciones en que no existe otra alternativa.

Sin embargo, la política no debe buscar eliminar la disputa inherente a la actividad, sino asegurar la existencia de un orden institucional establecido, destinado a tratar de diversas formas las fuerzas vitales resultantes de una sociedad, para permitirles actuar y orientándolas.

“En el diálogo titulado Gorgias Platón criticaba severamente a los grandes dirigentes políticos de Atenas como Temístocles, Cimón y Pericles, por haber fracasado en la prueba suprema del arte de gobernar: el perfeccionamiento de la

¹⁸ Sheldon S. Wolin, Política y perspectiva, Amorrortu, Editores, Buenos Aires, 1960. Pág 50.

¹⁹ Sheldon S. Wolin, Política y perspectiva, Amorrortu, Editores, Buenos Aires, 1960. Pág 53.

ciudadanía. Atribuía la razón de su fracaso, así como la explicación de su poder, a un falso enfoque del arte político. Se habían satisfecho con manipular y utilizar los deseos y ambiciones de los ciudadanos”²⁰.

Para pensadores de las categorías políticas un buen gobierno debe poseer los atributos de armonía, unidad, moderación y estabilidad.

Y este buen gobierno, tal como la actividad política, se despliega desde el lenguaje “Lo relevante para nuestros efectos, es que aquello que concierne al modo en que los hombres atienden y resuelven lo que es justo e injusto, así como el modo en que se conducen acerca de los asuntos públicos y el gobierno de la ciudad, se despliega, litiga y realiza, a través del orden del discurso”²¹.

Es así como la palabra llegó a ser la herramienta política por excelencia, el medio de mando y de dominación. Siendo el arte político un ejercicio del lenguaje.

“Todas las cuestiones de interés general que el soberano tenía por función reglamentar y que definen el campo de la *arkhé*, están ahora sometidas al arte oratorio y deberán zanjarse al término de un debate”²²

Por ende, la política, la justicia y la administración de la polis quedaron en mano de quienes poseían logos: políticos, filósofos, escritores, entre otros y estos formaban la clase ociosa en la Ciudad-Estado.

Las otras dos clases sociales que no tenían cabida en la política estaban conformados por los esclavos (servidores y empleados) y los artesanos (constructores y artistas) quienes eran excluidos del ejercicio ya que, como señala Platón, no tenían tiempo para estar en otro lugar que no fuese su trabajo.

Con ello no tenían tiempo para discutir los temas del pueblo, lo que constituía una prohibición natural.

²⁰ Sheldon S. Wolin, Política y perspectiva, Amorrortu, Editores, Buenos Aires, 1960. Pág 54.

²¹ Juan Pablo Arancibia, Comunicación Política. Editorial ARCIS, Santiago, 2006. Pág. 21.

²² Jean Pierre Vernant. Los orígenes del pensamiento griego. Editorial Paidós, Buenos Aires, 2008. Pág. 63.

En tanto la clase social que compone la ciudad, por diferentes que sean en razón de su origen, de su categoría, de su función, aparecen en cierto modo similares los unos a los otros. Esta similitud funda la unidad de la *polis*, ya que para los griegos sólo los semejantes pueden encontrarse mutuamente unidos por la *Philía*, asociados en una misma comunidad”²³.

El vínculo hombre con hombre adopta así, dentro de este esquema de ciudad, la forma de una relación recíproca, reversible, que reemplazará a las relaciones jerárquicas de sumisión y dominación.

Acá la norma será la de igualdad que contiene su expresión rigurosa en el concepto de *isonomía*: igual participación de todos los ciudadanos en el ejercicio del poder.

“La aparición de la polis constituye, en la historia del pensamiento griego, un acontecimiento decisivo. Sin duda, tanto en el plano intelectual como en el terreno de las instituciones, sólo al final llegará a sus últimas consecuencias; la polis conocerá múltiples etapas y formas variadas. Sin embargo, desde su advenimiento, que se puede situar entre los siglos VIII y VII, marca un comienzo, una verdadera creación; por ella, la vida social y las relaciones entre los hombres adquieren una forma nueva, cuya originalidad sentirán plenamente los griegos”²⁴.

Tras acordar quienes pueden darse a la tarea de regular una ciudad las leyes comienzan a ser escritas para asegurarles permanencia y fijeza, con la idea de hacerlas aplicables a todos, y superior a todos. “cuando los individuos, a su vez, deciden hacer público su saber mediante la escritura, sea en forma de libro... o en inscripción monumental en piedra... su ambición no es la de dar a conocer a otros un descubrimiento o una opinión personales, quieren, al depositar su mensaje es *to meson*, hacer el bien común de la ciudad, una norma susceptible, como la ley, de

²³ Jean Pierre Vernant. Los orígenes del pensamiento griego. Editorial Paidós, Buenos Aires, 2008. Pág. 72.

²⁴ Jean Pierre Vernant. Los orígenes del pensamiento griego. Editorial Paidós, Buenos Aires, 2008. Pág. 62.

imponerse a todos”²⁵.

Una vez divulgada esta ley adquiere consistencia y se transforma en una objetividad, es decir se constituye como verdad.

El Conflicto en la Política

Establecer individuos que determinan el orden de lo común, no termina con el problema que representa el orden político de una comunidad. La naturaleza no explicaría esta suerte de división política. Pareciera ser que “hay política simplemente porque ningún orden social se funda en la naturaleza, ninguna ley divina ordena las sociedades humanas”²⁶.

Es decir, no hay mayor justificación sobre la dominación de unos hacia otros, y por ende, cualquier logos o pensamiento que se estructure de acuerdo al bien y el interés común podría ser validado como dispositivo político.

Se podría decir que hay un orden social porque unos mandan y otros aceptan obedecer.

Sin embargo, para Rancière este punto, el de sometimiento de unos a otros por lo que sería una diferencia natural, representa un quiebre dentro de la argumentación aristotélica sobre las capacidades de discernir lo bueno de lo malo que poseerían los esclavos o los seres sin logos.

Para obedecer una orden se requieren al menos dos cosas: hay que comprenderla y hay que comprender que hay que obedecerla. Y para eso hay que estar dotado de razón igual que quien los manda.

Es esta igualdad la que carcome todo orden natural. Hay política cuando la

²⁵ Jean Pierre Vernant. Los orígenes del pensamiento griego. Editorial Paidós, Buenos Aires, 2008. Pág. 65.

²⁶ Jacques Rancière, El desacuerdo, Política y filosofía. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1996. Pág. 37.

lógica supuestamente natural de la dominación es atravesada por el efecto de esta igualdad.

Hay política cuando la contingencia igualitaria interrumpe como “libertad” del orden natural de las dominaciones, cuando esta interrupción produce un dispositivo específico: una división de la sociedad en partes que no son “verdaderas” partes.

Pareciera ser que la política no ocurre cuando una sociedad, como la Ateniese, discutía entre iguales el desarrollo de la ciudad, sino que la política aparece cuando el hombre que no tiene derecho a hablar y que no contaba como un ser con logos, decide tomar la palabra, decide utilizar su derecho a hablar en público, para reconfigurar el espacio público.

El logos pasa a ser el debate contradictorio, la discusión, la polémica y el que forma las relaciones sociales que constituyen política misma. “Entre la política y el logos hay, así una realización estrecha, una trabazón recíproca. El Arte político es, en lo esencial, un ejercicio del lenguaje: y el logos, en su origen, adquiere conciencia de sí mismo, de sus reglas, de su eficacia, a través de su función política”²⁷.

La política es la institución del litigio entre clases que no lo son verdaderamente, es decir no son partes reales de la sociedad, categorías correspondientes a sus funciones.

“Hay política porque el logos nunca es meramente la palabra, porque siempre es indisolublemente la cuenta en que se tiene esa palabra: la cuenta por la cual una emisión sonora es entendida como palabra, apta para enunciar lo justo, mientras que otra sólo se percibe como ruido que señala placer o dolor, aceptación o revuelta”²⁸.

“La palabra, como explica Rancière, opera en un doble registro, como palabra

²⁷ Jean Pierre Vernant, Los orígenes del pensamiento griego. Editorial Paidós. Buenos Aires 2008. Pág. 62.

²⁸ Jacques Rancière, El desacuerdo, Política y filosofía. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1996. Pág. 37.

expresiva, pero también como cuenta, es decir, como régimen de inscripción y como régimen de visibilidad. Lo poético de la palabra política es su facultad creativa y productiva. Haría pasar de un régimen de inexistencia a un régimen de existencia. Por ello, el acceso mismo a la palabra constituye una disputa política. El litigio se constituye precisamente ahí donde “aquellos que no tienen parte quieren tomar parte”, “aquellos que no cuentan quieren ser contados”²⁹.

La política sería un conflicto sobre la existencia de un escenario común, y todos los dispositivos discursos quieren estar en ese escenario, litigan por sumarse a ese escenario, franqueando los límites de lo posible que establece el orden de la policía.

Acá no se entiende a la policía como un mero aparato de represión del Estado, sino que se trata de una evidencia de lo sensible que distribuye jerárquicamente en partes y funciones exclusivas los cuerpos, que quedan encerrados en determinados lugares.

Para Rancière la policía y la política son dos maneras de reparto de lo sensible. La policía identifica lo común en una comunidad y determina como deben estar ordenado los cuerpos, lo que cada grupo puede ver, pensar y hacer.

“La policía es primeramente un orden de los cuerpos que define las divisiones entre modos de hacer, los modos del ser y los modos del decir, que hace que tales cuerpos sean asignados por su nombre en tal lugar y a tal tarea; es un orden de lo visible y lo decible que hace que tal actividad sea visible y que tal otra no lo sea, que tal palabra sea entendida como perteneciente al discurso y tal otra al ruido”³⁰.

Para Roberto Esposito, es precisamente este conflicto, este pólomos, el que da origen a la política, pues ésta está contenida en potencia en el acontecimiento que constituye su contrario.

Señala que en este sentido, puede hablarse tanto de contraposición como de

²⁹ Juan Pablo Arancibia, Comunicación Política. Editorial ARCIS, Santiago, Chile. Pág. 34.

³⁰ Jacques Rancière, El desacuerdo, Política y filosofía. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1996. Pág. 44.

derivación o de manera más precisa, de su contradictorio cruce en una derivación por contraste.

“Contradictorio porque si prevaleciera la vertiente del contraste, si el pólemos se considerara totalmente fuera de la pólis, y ésta se originase de su fin, tendría que hablarse entonces, en rigor, de dos orígenes, el segundo de los cuales generado del agotamiento del primero. Si, por el contrario, se acentúa la parte de la contigüidad, de la huella indeleble que la guerra deja en la ciudad, los dos orígenes se manifiestan como dos extremos, o modalidades, de un mismo segmento originario”³¹.

Esposito señala que según la ocasión, Arendt enfatiza la primera o la segunda de las perspectivas, sin abandonar nunca del todo la otra. “Por un lado afirma en sus escritos, pólis y pólemos, ciudad y guerra, poder y violencia, se excluyen recíprocamente a lo largo de una línea diferencial que recorre la historia de los hombres; <<El poder y la violencia son opuestos; donde uno domina absolutamente falta el otro>>”³².

Para Arendt, lo importante es que se comprenda que la coacción y violencia eran ciertamente medios para proteger o fundar o ampliar el espacio político pero, como tales, no son precisamente políticos ellos mismos, se trata de fenómenos que pertenecen sólo marginalmente a lo político.

“La contraposición, aquí, si bien declarada explícitamente, no excluye la proximidad, e incluso la secuencialidad, entre lo que también separa: es cierto que la violencia de por sí no es política. Pero es lo que la <<funda>>, la <<tutela>> y la <<amplía>>, es decir, la acompaña en toda su extensión. Esto significa que aunque la guerra sea otra cosa –e incluso lo contrario- que la política, sin aquella ésta no hubiera nacido”³³.

³¹ Roberto Esposito, El origen de la política ¿Hannah Arendt o Simone Weil? Paidós, Barcelona, 1999. Pág. 46.

³² Roberto Esposito, El origen de la política ¿Hannah Arendt o Simone Weil? Paidós, Barcelona, 1999. Pág. 46.

³³ Roberto Esposito, El origen de la política ¿Hannah Arendt o Simone Weil? Paidós, Barcelona, 1999. Pág. 47.

Es en un sentido dialéctico que la esfera política está determinada por su no guerra, ni hacer la guerra dentro de sus propios confines, sino fuera de los mismos según una modalidad considerada por ello, no política.

Sin embargo, para Arendt la relación entre guerra y política no sólo puede reconstruirse en negativo, sino también en positivo, porque los conceptos correlativos de isonomía e isegoría, típicos de la ciudad política, se prefiguraron originalmente en la relación entre “iguales”.

En este conflicto, en esta relación entre guerra y política, la fuerza, como acción y concepto, cobra real importancia.

Simone Weil se basa en el artículo “La Ilíada o el poema de la fuerza” para graficar cómo la política en sí se asienta en una relación de conflicto “La fuerza manejada por los hombres la fuerza que somete a los hombres”³⁴

La fuerza hace de cualquiera que le esté sometido a una cosa. Cuando se ejerce hasta el extremo, hace del hombre una cosa en el sentido más literal, pues hace de él un cadáver.

Dicha fuerza en política busca anular al otro, al que piensa distinto transformándolo en una cosa, en un ser incapaz de sentir su propia miseria.

“La fuerza que mata es una forma sumaria, grosera de la fuerza. Cuán más variada en su procedimientos, cuán más sorprendente en sus efectos, es la otra fuerza, la que no mata; es decir, la que no mata todavía. Sin duda matará, o matará tal vez, o está solamente suspendida sobre el ser al que a cada instante puede matar; de todos modos, transforma al hombre en piedra. Del poder de transformar a un hombre en cosa haciéndole morir procede otro poder, mucho más prodigioso, el de transformar en cosa a un hombre que está vivo. Vive, tiene un alma, y es, sin embargo, una cosa. Extraño ser, una cosa que tiene un alma; extraño estado para el alma, ¿Quién dirá cómo el alma tiene que torcerse y

³⁴ Simone Weil, La fuente griega. Editorial Trotta, Madrid, 2005. Pág. 15

replegarse a cada instante sobre si para conformarse a ello?”³⁵.

Weil asegura que el alma no está hecha para habitar una cosa; cuando se la obliga a hacerlo, no hay nada en ella que no sufra violencia.

“La política, esencialmente, no es más que guerra transferida a la ciudad, polemos traducido en stásis. En este sentido, y solo en éste, Troya se halla en el inicio de nuestra historia política, porque es la primera de una serie infinita de ciudades invadidas y destruidas por la guerra”.³⁶

El acto político es romper con lo establecido, redefinir la configuración en la cual se definen las partes y sus partes, señalar quién o quiénes pueden entrar en el discurso.

“La política consiste en reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos. Este proceso de creación de disenso constituye una estética de la política”³⁷.

Por ello es tan importante quien se dé a la tarea de ser político. “El verdadero político es el que está á la cabeza de un gobierno perfecto, del gobierno de la ciencia. No hay que confundirle con el orador, ni con el general, ni con el magistrado, por más que la retórica, el arte militar y la jurisprudencia tengan estrechas relaciones con la política”³⁸.

Pues a juicio de Platón los hombres no consienten con gusto el ser gobernados por uno solo, por un gran monarca, ya que disminuye la posibilidad de que se encuentre un hombre digno de ejercer el poder que presenta la gobernabilidad y que además tenga la voluntad y fuerza para mandar con virtud y con la ciencia “para dar equitativamente a cada uno lo que sea justo, que es lo

³⁵ Simone Weil, La fuente griega. Editorial Trotta, Madrid, 2005. Pág. 15.

³⁶ Roberto Esposito, El origen de la política ¿Hannah Arendt o Simone Weil? Paidós, Barcelona, 1999. Pág. 74.

³⁷ Jacques Rancière, Sobre políticas estéticas, Universidad Autónoma de Barcelona Servei de Publicación, Barcelona, 2005. Pág. 19.

³⁸ Platón, Diálogos, edición de Patricio de Azcárate, tomo 6, Madrid 1872. Pág 13.

que se llama bien; debiendo presumirse que se verá arrastrado más bien á maltratarnos y causarnos daño según su capricho”³⁹, por ende, no quedaría más que reunirse en consejo para escribir las leyes que busquen el buen y verdadero gobierno del ser.

Este poder político debe ocuparse de los intereses generales compartidos por todos los integrantes de la comunidad “la autoridad política se diferencia de otras formas de autoridad en que habla en nombre de una sociedad considerada en sus características comunes; la pertenencia a una sociedad política simboliza una vida de experiencias comunes; y el orden presidido por la autoridad política debería extenderse a lo largo y a lo ancho de la sociedad en su conjunto”⁴⁰.

El dilema que esto presenta, es que el o los integrantes de la sociedad pueden o no compartir algunos intereses con sus semejantes, pero otros intereses pueden ser peculiares a él o a algún grupo al que pertenece.

El ejercicio político es precisamente muy difícil porque se habla. Siempre existirá un desacuerdo que no necesariamente es “el conflicto entre quien dice blanco y quien dice negro. Es el existente entre quien dice blanco y quien dice blanco pero no entiende lo mismo o no entiende que el otro dice lo mismo con el nombre de la blanca”.⁴¹

El arte y la política

Es en esta dimensión política que hemos descrito - en la cual algunos quieren entrar y otros no quieren dejar entrar. En una disputa argumentativa donde ningún discurso político es superior a otro, sino que solo existe una forma de hacer y

³⁹ Platón, El Político, edición de Patricio de Azcárate, tomo 6, Madrid 1872. Pág 107.

⁴⁰ Sheldon S. Wolin, Política y perspectiva. Amorrortu editores, Buenos Aires, 1973. Pág.19.

⁴¹ Jacques Rancière, El desacuerdo, Política y filosofía. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1996. Pág.8.

pensar hegemónica porque la sociedad lo ha aceptado así- es donde el dispositivo “arte”, viene a sumarse como una palabra, un discurso estético que representa otra topografía de lo posible.

“Si la experiencia estética se roza con la política, es porque ella también se define como experiencia de disenso, opuesta a la adaptación mimética o ética de las producciones artísticas a fines sociales”⁴².

El arte para Rancière consiste en establecer una nueva distribución del espacio material y simbólico, y es a partir de allí donde se relaciona con la política en lo que denominó “el reparto de lo sensible” que lo define como “ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas... Esta repartición de partes y de lugares se funda en un reparto de espacios, de tiempo y de formas de actividad que determina la manera misma en que un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros tienen parte en este reparto”⁴³.

La división de lo sensible muestra quién puede tomar parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y del espacio en los que se ejerce dicha actividad. Así pues, tener tal o cual “ocupación” define las competencias o incompetencias con respecto a lo común.

Esto define el hecho de ser o no visible en un espacio común, estar dotado de una palabra común. Entonces, siguiendo la argumentación de Rancière, hay una “estética”, que debe entenderse en el sentido kantiano como el sistema de las formas que a priori determina lo que se va a experimentar. Es una delimitación de tiempos y espacios, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido, de lo que define a la vez el lugar y el dilema de la política como forma de experiencia.

Arte y política se sostienen una a la otra como formas de disenso, operaciones de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible. Hay una estética de la

⁴² Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, Manantial, Buenos Aires, 2008. Pág. 62.

⁴³ Jacques Rancière, *El reparto de lo sensible*. LOM Ediciones, Santiago de Chile 2009. Pág. 16.

política en el sentido en que los actos de subjetivación política redefinen lo que es visible, lo que se puede decir de ello y qué sujetos son capaces de hacerlo.

El arte consiste en romper estos consensos que realizan o efectúan una construcción de paisaje sensibles y maneras de percibir. Trata de construir cosas nuevas, abrir nuevas posibilidades y capacidades desde la igualdad de dispositivos.

Para el arte, la política es una forma de experiencia que “trata de lo que vemos y de lo que podemos decir respecto, sobre quien tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, sobre las propiedades de los espacios y los posibles de tiempo”⁴⁴.

Las prácticas artísticas son maneras de hacer que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con maneras de ser y formas de visibilidad.

El arte busca reinterpretar el orden social para hacerlo titubear, intentando hacer estallar en pedazos la barrera establecida por las reglas del orden de la ocupación social, por el orden que entrega la policía.

“El arte no es político, en primer lugar por los mensajes y los sentimientos que transmite sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la forma en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la distancia misma que guarda con relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio”⁴⁵.

Esa repartición de espacios y tiempo, de lo visible y lo invisible, es lo que Rancière denomina división de lo sensible, donde la correcta política consistiría en reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de la

⁴⁴ Jacques Rancière, *El reparto de lo sensible*. LOM Ediciones, Santiago de Chile 2009. Pág. 10.

⁴⁵ Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas*, Universitat Autònoma de Barcelona Servei de Publicación, Barcelona, 2005. Pág. 13.

palabra a aquellos que no eran considerados como tales.

En este contexto, la política vendría siendo una constitución de una esfera específica de objetos supuestamente comunes y de sujetos supuestamente capaces de escribir esa comunidad. La acción política establece montajes de tiempo, de espacio, formas de visibilidad.

Es en este campo donde el arte puede contribuir a transformar el mapa de lo perceptible y de lo pensable, a crear nuevas formas de experiencia de lo sensible, nuevas distancias con las configuraciones existente de lo dado.

El arte es un lugar donde todos los estratos se funden, las masas, los políticos, el pueblo.

Pero este efecto no puede ser una transmisión calculable entre conmoción artística sensible, toma de conciencia intelectual y movilización política. El arte no es político por sí solo, requiere de un tipo de receptor específico.

“No se pasa de la visión de un espectáculo a una comprensión del mundo, y de una comprensión intelectual a una decisión de acción. Se pasa de un mundo sensible a otro mundo sensible que define otras tolerancias e intolerancias, otras capacidades e incapacidades”⁴⁶.

Por tanto, el arte político no se puede quedar solo en objetivar el problema, pues eso no necesariamente conlleva una voluntad de querer cambiar lo “injusto”.

Lo que realiza el arte -y en esto radica su vital importancia- es invitar al espectador a que abandone la posición del observador que examina con toda calma el espectáculo que se le propone para que reconfigure los espacios que les fueron destinados.

“El espectador debe ser despojado de este ilusorio dominio, arrastrado al círculo mágico de la acción teatral en el que intercambiará el privilegio del

⁴⁶ Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, Manantial, Buenos Aires, 2008. Pág. 63.

observador racional por el de estar en posesión de sus energías vitales”⁴⁷.

Una invitación a mirar y escuchar de otra forma los sonidos de la vida a la que fue destinado “Entender [entendre] también quiere decir “comprender” como si fuera, ante todo, “entender decir” (y no “entender farfullar”) o, mejor, como si en todo “entender” tuviera que haber un “entender decir”, pertenezca o no al habla el sonido percibido. Pero acaso esto mismo es reversible: en todo decir (y quiero decir en todo discurso, en toda cadena de sentido) hay un entender, y en el propio entender, en su fondo, una escucha; lo cual querría decir: tal vez sea preciso que el sentido no se conforme con tener sentido (o ser logos), sino que además resuene”⁴⁸.

Nancy señala que todas las palabras girarán alrededor de esa resonancia fundamental, e incluso en torno de una resonancia en cuanto fondo, en cuanto profundidad primera o última del “sentido” mismo (o de la verdad).

Estar a la escucha será siempre estar tendido hacia o en un acceso al sí mismo y un primer paso para emanciparse. “Se sabe que algo precede a la palabra del hombre. Esto debe ser escuchado y vivido antes de que la boca lo haga perceptible para el oído y se sabe también que esta voz inspira llena de secretos, que precede al habla armoniosa de los hombres, pertenece a la misma naturaleza de las cosas como una manifestación divina que se revela con su esencia, con su carácter de excelencia”⁴⁹.

“Pero habría y hay la necesidad única de experimentar lo inexpresado en lo dicho por su poesía por medio de un pensar lúcido. Ésta es la vía de la historia del Ser. Si alcanzamos esa vía, llevará al pensamiento a un diálogo con la poesía de la historia del ser”⁵⁰.

Para Rancière una comunidad justa no tolera la mediación teatral, esa en donde el patrón de medida que gobierna a la comunidad está directamente

⁴⁷ Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, Manantial, Buenos Aires, 2008. Pág. 12.

⁴⁸ Jean-Luc Nancy, *A la escucha*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 2007. Pág. 17.

⁴⁹ Walter F. Otto, *Las Musas*, Ediciones Siruela, Madrid, 2005. Pág. 69.

⁵⁰ Martin Heidegger, *¿Y para qué poetas?*, Caminos del bosque. Pág.4.

incorporado en las actitudes vivientes de sus miembros. “El teatro es el lugar en el que una acción es llevada a su realización por unos cuerpos en movimiento frente a otros cuerpos vivientes que deben ser movilizados”⁵¹.

La idea es forzarlos a intercambiar la posición del espectador pasivo por la del investigador o el experimentador científico que observa los fenómenos e indaga las causas, agudizando los sentidos de evaluación de las razones, de su discusión y de la elección que le compete.

Según Guy Debord⁵² cuanto más contempla el espectador, menos es. Pues lo que el hombre contempla es la actividad que le fue arrebatada, devenida en extranjera, organizadora de un mundo colectivo cuya realidad es la de este desposeimiento.

El arte debiese enseñar a sus espectadores los medios para dejar de ser espectadores y convertirse en agentes de una práctica colectiva, el arte debiera volver consciente a sus espectadores sobre la situación social que le da lugar y alentarlos para actuar.

La emancipación necesaria del espectador comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar, “cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones del decir, del ver y del hacer pertenecen, ellas mismas a la estructura de la dominación y la sujeción. Comienza cuando se comprende que mirar es también una acción que confirma o que transforma esta distribución de las posiciones”⁵³.

El poder del espectador es la capacidad de cada uno de traducir a su manera aquello que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los vuelve semejantes a cualquier otro, aún cuando esa aventura no se parece a ninguna otra.

En este poder de asociar, reside la emancipación del espectador, es decir, la

⁵¹ Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, Manantial, Buenos Aires, 2008. Pág. 11.

⁵² Citado en Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, Manantial, Buenos Aires, 2008. Pág. 14.

⁵³ Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, Manantial, Buenos Aires, 2008. Pág. 19.

emancipación de cada uno de nosotros como espectador. “Ser espectador no es la condición pasiva que precisaríamos cambiar en actividad. Es nuestra situación normal”⁵⁴.

La emancipación es dejar ese estado de normalidad para salir de la minoridad. Estado de minoridad del que los militantes de la emancipación social han querido salir. Es lo mismo que ese “tejido armonioso de la comunidad con el que soñaban, hace dos siglos, los pensadores de la contrarrevolución y con el que hoy se enternecen los pensadores posmarxistas del lazo social perdido”⁵⁵.

La comunidad armoniosamente tejida que conforma el objeto de esas nostalgias, es aquella en la que cada uno está en su sitio, en su clase, ocupando la función que le corresponde según la naturaleza y su conveniencia. Es decir, en la comunidad platónica donde el trabajo no espera, donde el actuar político no les corresponde y donde su ocupación los tiene demasiado enfrascados como para pensar conquistar otros espacios.

El concepto de emancipación aquí abordado trata de alcanzar la igualdad que se nos ha arrebatado, volviendo a una concepción del arte como proyecto emancipador dirigido a todos, a cualquiera. Pero no un arte militante sino un arte que permita romper este consenso que reparte lo sensible en un orden policial, sea éste autoritario o no.

Lo que se busca con esta actitud es dismantelar esa vieja división de lo visible, lo pensable y lo factible. Donde la sociedad debe percatarse que toda la representación del orden en el que vivimos es una experimentación afianzada por la incapacidad de cuestionar.

El mito de la Caverna de Platón grafica esta idea, donde nos cuenta que los hombres que nacen viven encadenados y en penurias, sin poder ver más que las sombras de otros que se proyectan frente a sus ojos.

“Todo su mundo se organiza en torno a esas sombras, que incluso cobran vida

⁵⁴ Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, Manantial, Buenos Aires, 2008. Pág. 23.

⁵⁵ Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, Manantial, Buenos Aires, 2008. Pág. 45.

cuando quedan asociadas al eco de las voces producidas por aquellos a los que nunca pudieron percibir sus ojos, pero que se encuentran por detrás suyo”.⁵⁶

Es decir la Caverna es el lugar donde las imágenes son tomadas como realidades, “la ignorancia por un saber y la pobreza por una riqueza. Y cuanto más capaces imaginen ser los prisioneros de construir su vida individual y colectiva de otra forma, más se atascan en la servidumbre de la caverna”⁵⁷.

Esta incapacidad de salir de la caverna nos ha llevado a sumirnos en un mundo que parece invertido, donde lo verdadero es falso, los sanos son enfermos y los enfermos están sanos.

Pero no hay ningún mecanismo que transforme la realidad en estas imágenes, no hay una comunidad alcanzable escondida tras esta falsa realidad.

“Lo que hay son simples escenas de disenso, susceptibles de sobrevenir en cualquier parte, en cualquier momento. Disenso significa una organización de lo sensible en la que no hay realidad oculta bajo las apariencias ni régimen único de presentación y de interpretación de lo dado que imponga a todos su evidencia”⁵⁸.

Por ende toda situación, o en este caso todo régimen político, es susceptible de ser hendido en su interior, reconfigurado bajo otro régimen de percepción y de significación.

Reconfigurar lo perceptible y lo pensable es modificar el territorio de lo posible y la distribución de las capacidades y las incapacidades.

“El disenso pone nuevamente en juego, al mismo tiempo, la evidencia de lo que es percibido, pensable y factible, y la división de aquellos que son capaces de percibir, pensar y modificar las coordenadas del mundo común”⁵⁹.

⁵⁶ Sergio Lea Plaza. Tesis para optar al grado de Magíster en Comunicación Política. “la estética política en la poesía de Roberto Echazú”. Instituto de Comunicación e Imagen, Universidad de Chile. Santiago, 2013. Pág. 23.

⁵⁷ Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, Manantial, Buenos Aires, 2008. Pág. 48.

⁵⁸ Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, Manantial, Buenos Aires, 2008. Pág. 51.

⁵⁹ Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, Manantial, Buenos Aires, 2008. Pág. 52.

Aparece un nuevo proceso de subjetivación política en la acción de capacidades no consideradas que vienen a dividir lo establecido previamente para diseñar una nueva topografía de lo posible, una que considere a todos.

“Una subjetivación política es el proceso mediante el cual aquellos que no tienen nombre se otorgan un nombre colectivo que les sirve para re-nombrar y re-qualificar una citación dada”.⁶⁰

Y un sujeto político no es un cuerpo colectivo, es un colectivo de enunciación y de manifestación que identifica su causa y su voz con las de cualquiera, con las de todos aquellos y todas aquellas que no tienen derecho a hablar.

Rancière en su libro “En los bordes de lo político” plantea que donde se piensa que lo político está en decadencia es donde surge la posibilidad y oportunidad de repensar una nueva política.

La Música como mensaje

Dentro de las disciplinas del arte ahondaremos en el género musical y su capacidad de promover subjetividades políticas.

Según Lewis Rowell, en la introducción a la filosofía de la música “Se suele explicar a la palabra *mousike* como un derivado del término colectivo para las Musas, las nueve hijas de Zeus y Mnemosyne (memoria), que eran consideradas dadoras de inspiración y patronas de las distintas artes. Calíope (“Hermosa voz”) es la musa de la poesía épica y se la representa con una tablilla y un punzón; Clío

⁶⁰ Jacques Rancière, Sobre políticas estéticas, Universitat Autònoma de Barcelona Servei de Publicación, Barcelona, 2007. Pág. 77

(“Celebrar”) es la musa de la historia y se le retrata, con un baúl de libros; Erato (“encantadora”) es la musa de la poesía elegíaca y su instrumento es la lira; Euterpe (“deleite”), la musa de la poesía lírica y la canción, lleva una flauta; Melpómene (“coro”) es la musa de la tragedia y se la muestra con una máscara trágica; Polihmnia (“muchas canciones”), la musa de la poesía sagrada, no tiene símbolos especiales; Terpsícore (“el encanto de la danza”) es la musa del canto coral y la danza y, como Erato, lleva una lira; Talia (“festividad”), musa de la comedia, usa una máscara cómica; y a Urania (“celestial”), musa de la astronomía, se la muestra con una vara y un globo.”⁶¹

Es evidente que desde su fecundación la música une verso, danza, actuación, ritual y liturgia, especulación cósmica y otras ramas de la educación con el arte del sonido.

Como las musas inspiran al hombre, Rowell afirma que la música era considerada como algo valioso y desconfiable a la vez: valioso por su capacidad de despertar, complacer y regular el alma y de producir buenas cualidades en sus oyentes; “pero, a la vez, se desconfiaba de ella por su capacidad de sobreestimar, drogar, distraer y llevar a excesos de conducta. Parte de esa actitud ambivalente ha persistido a lo largo de la historia de la civilización occidental y es aún hoy evidente.”⁶²

En este sentido, para el filósofo Vladimir Jankélévitch la música actúa sobre el hombre, sobre su sistema nervioso e incluso sobre sus funciones vitales.

Un poder “inmediato, drástico e intempestivo. ‘[la música] se adentra en lo más recóndito del alma’ señala Platón’ y se apropia de ella del modo más enérgico”⁶³.

La música se apropia de nuestra intimidad y termina fijando allí su domicilio. Por lo que el hombre que ha sido subsumido por esta especie de intrusa ya no es el mismo.

⁶¹ Lewis Rowell, Introducción a la filosofía de la música, Genisa editorial, Barcelona, 1999. Pág. 47.

⁶² Lewis Rowell, Introducción a la filosofía de la música, Gedisa editorial, Barcelona, 1999. Pág. 47.

⁶³ Vladimir Jankélévitch, La Música y lo Inefable, Alpha Decay, Barcelona, 2005. Pág 17.

“Todo él, cuerda vibrante y tuba sonora, tiembla desaforadamente bajo el arco o los dedos del instrumentista. Y al igual que Apolo llena el pecho de la Pitia, así la poderosa voz del órgano y los dulces acentos del arpa se apoderan del oyente”⁶⁴.

Este arte busca convencer no con razonamientos, sino que pone en práctica un arte pasional de agrandar, subyugar sugiriendo y de someter a quien escucha música mediante el poder fraudulento y embaucador de la melodía.

Pero este poder de cautivar no se le puede otorgar a cualquiera, pues el uso de la influencia musical sería algo peligroso. “Lo musical no es la voz de las sirenas, sino el canto de Orfeo. Las sirenas marinas, enemigas de las musas no tienen otro objetivo que desviar, confundir y retardar la odisea de Ulises.”⁶⁵

La leyenda del cantante frigio Orfeo proporciona la imagen mítica más familiar del músico. Orfeo como cantor – profeta capaz de encantar a los animales y desenraizar a los árboles con su música, simboliza el primitivo sentimiento humano de unidad con la naturaleza.

La música no sólo cautiva y subyuga de manera falaz, sino que también es dulzura que apacigua, capaz de volver más dóciles a quienes la escuchan ya que pacífica y sana a los monstruos del instinto y amansa las fieras de la pasión.

Por tanto, como señala Jankélévitch, se puede distinguir entre encantación y embelesamiento “Hay una música engañosa que, como la retórica, es simple palabrería y hechiza a quien escucha para someterlo... pero existe también un melos que no desmiente el logos y cuya vocación única es, como en el álbum de Federico Mompou, la curación, el apaciguamiento la exaltación de nuestro ser. ¡Para penetrar almas! ¡Para invocar al amor!”⁶⁶

Si se le reconoce a la música la capacidad esencial de representar las emociones y producirlas, resulta posible atribuirle a la música una potencia

⁶⁴ Vladimir Jankélévitch, *La Música y lo Inefable*, Alpha Decay, Barcelona, 2005. Pág 17.

⁶⁵ Vladimir Jankélévitch, *La Música y lo Inefable*, Alpha Decay, Barcelona, 2005. Pág 17.

⁶⁶ Vladimir Jankélévitch, *La Música y lo Inefable*, Alpha Decay, Barcelona, 2005. Pág 24.

domadora, directiva, educativa y cultivadora.

“La música es el <<lenguaje mágico del sentimiento>>, del modo más puro, ahí donde los sonidos conservan en la melodía su esencia de <<acentos de toda pasión, modulaciones de todo afecto>>, frente a las <<frías proporciones>> de la armonía”⁶⁷.

El filósofo alemán continúa señalando que la música que guía a las musas actúa según verdad porque impone a la turba salvaje de la apetencia la ley matemática del número, que es armonía; al desorden del caos desmesurado, la ley del metro, que es metronomía.

Acá se considerará a la música como un lenguaje que es portador de sentido e instrumento de comunicación. Expresará ideas, sugerirá sentimiento, describirá paisajes y cosas, o puede narrar acontecimientos “¡Dilo con flores o con canciones!, sí dilo en esperanto. Porque hay una <lengua musical> en igual medida en que hay un lenguaje de las flores y otros cientos de lenguajes cifrados o sistemas de signos. Y habrá también de cosas que sólo se pueden decir cantando o declamando un poema”⁶⁸.

“La música es lenguaje. Un hombre quiere expresar pensamientos en ese lenguaje; pero no pensamientos que puedan traducirse a conceptos, sino pensamientos musicales”⁶⁹.

Se reconoce entonces que el sentido puede manifestarse a través de diversos alfabetos o dialectos, como por ejemplo el musical. Siendo ésta tan narrativa como discursiva, sólo que pareciera tener la capacidad de expresar lo inexpresable, siempre con una intención, con un objetivo final que busca un movimiento, que mueve porque conmueve.

“La obra del encantamiento no es un Decir, sino un Hacer, y en esto la música entronca con el acto poético. <Trabajar en crear música>, ordena el sueño a

⁶⁷ Hans Heinrich Eggebrecht, ¿Qué es la Música?, Acantilado, Barcelona, 2005. Pág.39.

⁶⁸ Vladimir Jankélévitch, La Música y lo Inefable, Alpha Decay, Barcelona, 2005. Pág 53.

⁶⁹ Anton Webern en: Carl Dahlhaus, ¿Qué es la Música?, Acantilado, Barcelona, 2012. Pág.21.

Sócrates, y no dejes de hacerlos. ¡El Hacer pertenece a un orden muy distinto que el Decir! Componer música, interpretarla, cantarlo o incluso escucharla recreándola, ¿no son acaso tres modos de obrar, tres actitudes mucho más drásticas que gnósticas?”⁷⁰.

La música no está hecha para que se hable de ella, sino para que se haga. Tampoco para que sea dicha, sino tocada ¡No hay que hablar de música! Hay que actuarla como el amor y el bien. “El héroe no imparte enseñanza sobre el heroísmo, no es heroico por lo que dice, sino por lo que hace”⁷¹.

Quien hace música, quien toca música, tiene algo que decir y siente la necesidad de decirlo. Pero es un decir solapado, no es un discurso, no busca predicar ni demostrar demasiado porque deviene sospechoso. Es, en palabras de Jankélévitch, como una obra de arte que es más instructiva que un sermón hilvanado con palabras bellas.

Se logra un encanto “como la sonrisa o la mirada, es algo mental. No se sabe en qué se sostiene, ni en qué estriba, ni consiste en algo, ni dónde cabe situarlo. No está ni en el sujeto ni en el objeto, pero pasa del uno al otro como una influencia”.⁷²

La música es esencialmente representante de las emociones y a la vez, es capaz de reproducirlas.

“Pero también se puede decir que la música doma, filtra, estabiliza y cultiva la emoción, que por consiguiente, puede prorrumper en cualquier momento en un estallido subversivo y proliferar en otra parte”⁷³.

“Los pitagóricos, a quienes Platón sigue en muchos aspectos, llaman a la música la armonización de los opuestos, la unificación de las cosas dispares y la conciliación de lo contradictorio... La música, dice, es la base del acuerdo entre las cosas de la naturaleza y del mejor gobierno en el universo. Normalmente,

⁷⁰ Vladimir Jankélévitch, *La Música y lo Inefable*, Alpha Decay, Barcelona, 2005. Pág 127.

⁷¹ Vladimir Jankélévitch, *La Música y lo Inefable*, Alpha Decay, Barcelona, 2005. Pág 132.

⁷² Vladimir Jankélévitch, *La Música y lo Inefable*, Alpha Decay, Barcelona, 2005. Pág 163.

⁷³ Carl Dahlhaus, *¿Qué es la Música?*, Acantilado, Barcelona, 2012. Pág.40.

supone la forma de la armonía en el universo, del gobierno legal en un Estado y de un modo razonable de vida en el hogar. Acerca y une.”⁷⁴

Rowell sostiene que para Platón la música era capaz de forjar carácter no sólo del ciudadano, sino del Estado y que en ese sentido podía ser útil, o por el contrario muy peligrosa.

La música podía apoyar o subvertir el orden social establecido, pues como dice Platón en la república “cuando cambian los modos de la música, las leyes fundamentales del Estado siempre cambian con ellos”⁷⁵.

Los autores griegos destacaron el poder formativo de la música sobre los jóvenes, tanto así que utilizaron la aplicación de la música en la terapia y la educación como se aplicaría una droga. Se elegía música estimulante para despertar a los autistas y música suave para calmar a los iracundos.

El poder de la música, que es graficado por Rowell a través del mito de Orfeo, es una de las más profundas capas en el mito de la música. Señala que es un poder que puede suspender las leyes de la naturaleza y superar los reinos del cielo y el infierno.

“Las leyendas acerca del poder mágico de la música son tan viejas como la literatura. Orfeo es capaz de domesticar a las bestias salvajes y desenraizar a los árboles con su lira; Anfión construye las paredes de piedra de Tebas con su canto; Josué destruye los muros de Jericó con soplos de trompetas y David cura con su arpa la enfermedad mental de Saúl”⁷⁶.

Con esta y otras leyendas como la de Boecio, sugieren que la música y la curación han estado relacionadas desde los tiempos antiguos. Orfeo y Apolo estaban ligados a la curación de enfermedades, la profecía de oracular y el ritual purificador, tres formas distintas de encarar las fuerzas curativas de la naturaleza sobre el cuerpo y la mente.

⁷⁴ Theon de Esmirna. Cita en Lewis Rowell, Introducción a la filosofía de la música, Gedisa editorial, Barcelona, 2009. Pág. 24.

⁷⁵ La República. 4.424c.

⁷⁶ Lewis Rowell, Introducción a la filosofía de la música, Gedisa editorial, Barcelona, 2009. Pág. 76.

Con ello se puede detectar a lo menos tres funciones terapéuticas adscritas a la música “La primera es la de regulación, la devolución del alma y/o el cuerpo a un estado de equilibrio, despertando o calmando, según lo necesario, para atemperar la emoción excesiva o deficiente; la segunda es la creación de la sensación de placer a través del movimiento; y la tercera es la inducción de una experiencia de éxtasis (catarsis) que purga al alma del conflicto emocional y expulsa los espíritus malignos”⁷⁷.

La música no solo comunica en el sentido que pretende sugerirnos, sino también cuando expresa una emoción que logra inspirarnos. No expresa alegría o tristeza en particular, sino que insta la melancolía y la alegría en general.

“La música exalta la facultad de sentir, abstrae cualquier sentimiento cualificado, sea pesadumbre, amor, esperanza, y despierta en nuestro corazón la afectividad en sí, no motivada ni especificada”⁷⁸.

“(El sonido musical) transporta, como si estuviera animado, las emociones y los pensamientos del alma del cantante o el intérprete a las almas del oyente.. por el movimiento del aire mueve al cuerpo: por el aire purificado excita el espíritu aéreo que es el vínculo de cuerpo y alma; por significado trabaja en la mente. Finalmente, por el propio movimiento del aire sutil penetra con fuerza: por su temperamento fluye suavemente; por la conformidad de su cualidad nos inunda con un maravilloso placer; por su naturaleza, tanto espiritual como material, a la vez atrapa y reclama como propio al hombre en su integridad”.⁷⁹

Acá se presenta a la música como un lenguaje específico con el que se puede comunicar directamente el ejecutante con el oyente. Haciendo que el mensaje penetre en forma de aire, presión significado y movimiento, y el cuerpo, la mente y el alma sienten sus efectos.

⁷⁷ Lewis Rowell, Introducción a la filosofía de la música, Gedisa editorial, Barcelona, 2009. Pág. 76.

⁷⁸ Vladimir Jankélévitch, La Música y lo Inefable, Alpha Decay, Barcelona, 2005. Pág 100.

⁷⁹ Marsilio Ficino, en Lewis Rowell, Introducción a la filosofía de la música, Gedisa editorial, Barcelona, 2009. Pág. 76.

El texto en la música

Entenderemos como texto musical a una unidad lingüística comunicativa que tiene carácter social, pragmático y comunicativo. Un texto que se organiza de manera lógica y perceptiva para un acto comunicativo.

Éste utiliza el lenguaje como medio o canal para transmitir emociones, sentimientos, percepciones, ideas de su creador o compositor que tiene en cuenta el contexto social, histórico y/o político de su receptor.

Por tanto el texto musical es el resultado de procesos discursivos que ocurren en un momento determinado y con características genéricas específicas, es decir, el texto tiene una estrecha relación con las características socioculturales de sus compositores.

En el Libro *¿Qué es la Música?*, de Carl Dahlhaus y Hans Heinrich Eggebrecht, hay una profunda discusión sobre qué compone la música y qué elementos son “extramusicales”.

Precisamente el mayor conflicto argumentativo se reduce a si el lenguaje era un añadido <<extramusical>>. “Hasta el siglo XVIII, la convicción de que el lenguaje es parte integrante de la música...fue algo tan evidente que ni hacía falta explicitarla, a pesar del uso vacilante de la palabra <<música>>, que en parte incluía la letra y en parte la excluía. La definición platónica de la música como unidad de armonía, ritmos y logos (de relaciones tonales reguladas, movimiento de danza y lenguaje) gozaba de aceptación casi unánime, aunque desde finales del siglo XVI se iniciaba una emancipación de la música instrumental”.⁸⁰

El lenguaje era considerado parte esencial y fundamental de la música, en tanto la música instrumental debía parecer algo deficiente, sin importar el desarrollo compositivo que alcanzara.

⁸⁰ Carl Dahlhaus, *¿Qué es la Música?*, Acantilado, Barcelona, 2012. Pág.54.

Sin embargo, Johann Mattheson, en *Der Vollkommene Capellmeister* (1739), caracterizó la música instrumental como <<lenguaje de sonidos o discurso sonoro>>⁸¹, señalando que el lenguaje le parecía prescindible ya que la música instrumental se había convertido ella mismo en lenguaje, y más exactamente en lenguaje de afectos.

“Tal lenguaje era estéticamente autónomo, por cuanto no tenía necesidad de la letra para cumplir la finalidad de la música, que era la de representar los sentimientos y suscitarlos: Lo que en la música vocal se llama texto sirve principalmente a la descripción de los afectos. Mas es de saber sobre tal punto, que aunque sea sin palabras, en la mera música instrumental y en toda melodía debe ponerse la mira en una representación de la inclinación gobernante del ánimo, de modo que los instrumentos hagan por medio del sonido, una disertación elocuente e inteligible”⁸².

No obstante, Dahlhaus responde que la música instrumental puede ser un lenguaje de afectos, pero no de conceptos. Esto porque Mattheson, con el fin de hacer plausible que el lenguaje verbal funciona en la música vocal como un mero soporte de la expresión afectiva, sin hacerse valer como lenguaje conceptual.

“Pero el lenguaje verbal, en cuanto no se agote en la mera interjección, es un medio de expresión afectiva justamente gracias a su naturaleza conceptual, como un sentimiento rigurosamente delimitado y susceptible de ser definido por una palabra”⁸³.

Para Eduard Hanslick⁸⁴ la definición de un sentimiento como amor, añoranza o cólera depende en realidad de la letra de la música vocal, y precisamente de la letra como lenguaje conceptual.

Sólo el concepto de cólera permite asociar un afecto determinado al intenso

⁸¹ Johann Mattheson. Cita en Carl Dahlhaus, *¿Qué es la Música?*, Acantilado, Barcelona, 2012. Pág.55.

⁸² Carl Dahlhaus, *¿Qué es la Música?*, Acantilado, Barcelona, 2012. Pág.55.

⁸³ Carl Dahlhaus, *¿Qué es la Música?*, Acantilado, Barcelona. Pág.56.

⁸⁴ Citado en: Carl Dahlhaus, *¿Qué es la Música?*, Acantilado, Barcelona, 2012. Pág.40.

movimiento representado por la música, que como tal podría pertenecer a sentimientos extremadamente diferentes.

Se ha postulado que la cantada no es música pura, pero el lenguaje cantado es un fenómeno originario y constitutivo de la música; forma parte de su principio.

“<<Es cierto que la música vocal no es música pura, dado que el canto requiere el añadido de un texto que explique el sentimientos; pero en otro sentido representa, sin embargo, lo propiamente musical, en cuanto se limita a la expresión inmediata del sentimiento>>”...”La forma más alta de la música es, en cambio, la conjunción de música vocal e instrumental <<en la que sobresalga la música vocal, pero en la que al mismo tiempo a la música instrumental añadida se le conceda espacio suficiente para desplegarse a su vez con la mayor plenitud y eficacia posible>>”.⁸⁵

Pareciera ser que la música no es ni un lenguaje, ni un instrumento para comunicar conceptos, ni tampoco un medio de expresión utilitario y sin embargo, no es pura y simplemente inexpresiva.

Heinrich Eggebrecht señala, en relación a la participación del texto en la música, que cuando algo permanece al margen de la música y no se dirige a ella, entonces es musicalmente indiferente, pero si ese algo, sea lo que sea, llega a la música, entonces es musical, por cuanto aparece en la música y como música. “pues por estúpida que parezca la pregunta, ¿acaso hay música que no sea musical?”⁸⁶.

Es difícil creer que el texto cantado de la música vocal es algo extramusical. El lenguaje cantado es un fenómeno originario y constitutivo de la música; forma parte de su principio.

“Más allá de la discusión si la música vocal es música pura, es necesario reconocer que el canto requiere el añadido de un texto que explique el

⁸⁵ Friedrich Theodor Von Schöner, citado en Hans Heinrich Eggebrecht, ¿Qué es la Música?, Acantilado, Barcelona, 2012. Pág.71.

⁸⁶ Hans Heinrich Eggebrecht, ¿Qué es la Música?, Acantilado, Barcelona, 2012. Pág.65.

sentimiento; pero en otro sentido representa, sin embargo, lo propiamente musical, en cuanto se limita a la expresión inmediata del sentimiento”⁸⁷.

Para Von Schöner la forma musical más alta es la conjunción música vocal e instrumental en la que sobresalga la música vocal, pero en la que al mismo tiempo a la música instrumental añadida se le conceda espacio suficiente para desplegarse a su vez con la mayor plenitud y eficacia posible.

Música buena y mala

“Cuando alguien emplea, respecto de la música, la palabra <<bello>> -palabra condenada una y otra vez a desaparecer y que, sin embargo, sobrevive-, se refiere o bien a la música e general o bien a alguna pieza o alguna melodía en particular. No se acostumbra a hablar de un ritmo bello o de una asociación armónica bella, a pesar de que la asociación de ritmo y simetría – que es rasgo constitutivo de lo bello-podría, de hecho, sugerir semejante manera de hablar”⁸⁸.

La valoración de una obra musical está relacionada a dos instancias: el juicio sensible y el juicio cognitivo. Estos dependen a su vez de la comprensión sensible y de la comprensión cognitiva.

“El juicio sensible puede formarse enteramente sin recurrir al lenguaje: puede resumirse en una sola palabra: <<bueno>> o <<Malo>>. El juicio cognitivo, en cambio, es de índole conceptual. Busca las razones, el porqué del hecho de que algo guste o no guste”⁸⁹.

Para ser más directos, el juicio cognitivo busca explicar el porqué de lo bueno o lo malo, sea centrándose en el sujeto que escucha la música (su grado de

⁸⁷ Friedrich Theodor von Vischer, citado en *¿Qué es la Música?*, Acantilado, Barcelona, 2012. Pág.70.

⁸⁸ Carl Dahlhaus, *¿Qué es la Música?*, Acantilado, Barcelona, 2012. Pág.155.

⁸⁹ Hans Heinrich Eggebrecht, *¿Qué es la Música?*, Acantilado, Barcelona, 2012. Pág.77.

culturo y formación musical), o sea analíticamente en el objeto, la música misma.

Entre estos dos juicios es el sensible el que pareciera ser que prevalece, pues “la música está hecha para la comprensión sensible”⁹⁰.

Pero, sea en lo sensible o en lo cognitivo, valorar la música como buena o mala depende de muchas premisas subjetivas (también históricamente condicionadas y objetivas (inherentes a la música misma).

“El gusto es subjetivo, aunque también tiene siempre motivos objetivos (u objetivables): la idiosincrasia, la experiencia, la cultura, la edad, la costumbre, la pertenencia a un grupo, etcétera. El juicio del gusto, que decide acerca de lo bueno y lo malo, puede modificarse en el nivel de sus motivos objetivos”⁹¹.

Sin embargo, existe un tipo de música que no se puede encasillar, como la música artística, en buena o mala según una categoría estética, sino que se mueve en un plano más bien de intención funcional.

Es decir aquella clase de música que no surge desde el espacio del arte, sino que está pensada y ejecutada deliberadamente por una o más finalidades.

Esta música con finalidad no se puede valorar como música en sí, sino que es necesario relacionar la música tal como es y la finalidad a cuyo servicio está.

“En el concepto de la buena y la mala música se entremezclan momentos técnico-compositivos, estéticos, morales y sociales, y el intento de distinguirlos es imprescindible precisamente cuando se trata de mostrar su interacción”⁹².

Por ejemplo, una canción de moda que según los cánones de la industria del espectáculo, es una pieza bien hecha, puede contar entre la música mala desde el punto de vista de la cultura estética.

⁹⁰ Hans Heinrich Eggebrecht, *¿Qué es la Música?*, Acantilado, Barcelona, 2012. Pág.77.

⁹¹ Hans Heinrich Eggebrecht, *¿Qué es la Música?*, Acantilado, Barcelona, 2012. Pág.39.

⁹² Carl Dahlhaus, *¿Qué es la Música?*, Acantilado, Barcelona, 2012. Pág.86.

Para Dahlhaus cuando se habla de música mala o que está mal hecha, por lo general no se alude simplemente a una acumulación de infracciones a las reglas de composición vigentes, sino a un bajo nivel de formalidad.

“Un orden melódico que se siente trivial, una estructura rítmico-sintáctica que parece estereotipada, y sobre todo una falta de diferenciación en las relaciones entre las partes, de la que resulta a la vez una falta de coherencia interna, ya que la integración es el correlato de la diferenciación”⁹³.

En tanto para Lewis Rowell que la música sea buena depende de la persona. “Cada uno tiene un conjunto de criterios personales, desarrollado a instancias de las presiones de nuestra educación, nuestra sociedad, nuestra experiencia, así como nuestras propias preferencias y razonamientos maduros”⁹⁴.

El juicio estético de la música siempre ha estado ligado con un juicio social, de modo que al parecer el juicio frente a la música mala tendía a coincidir con el de la música de rango inferior, por ende para Dahlhaus toda discusión se vuelve una disputa de sordos y para hacer frente a esto solo se puede hablar de música buena o mala dentro de un contexto histórico, étnico y social al que la música en cuestión pertenezca.

Entonces para Rowell las preguntas deberían ir en otra dirección: ¿La música me hace bien?; ¿Logrará inspirarme, estimular mis emociones, canalizar mis ondas cerebrales en esquemas constantes, curarme, reconfortarme, entretenerme, colaborar en mi educación, hacerme valorizar lo bueno?; ¿Me hará mal?

Para ahondar un poco más en la estética de la música con el fin de aunar criterios específicos sobre si una canción es buena o mala habría que definir el concepto de belleza. Para algunos, la belleza es aquello que da placer a los sentidos; para otros, belleza es una claridad más abstracta de la forma; para otros, belleza es aquello que está en lugar del valor supremo.

⁹³ Carl Dahlhaus, ¿Qué es la Música?, Acantilado, Barcelona, 2012. Pág.86.

⁹⁴ Lewis Rowell, Introducción a la filosofía de la música, Gedisa editorial, Barcelona, 2009. Pág. 24.

Es fácil decir que la belleza se basa en el ojo del contemplador, pero esto pasa por alto el hecho de que ha habido grandes coincidencias con respecto a lo bello. “*Kalon* era la palabra griega referente a belleza; significaba bien hecho, placentero, fino, físicamente atractivo, adecuado, apropiado, bueno”⁹⁵.

Aunque los autores griegos adoptaron varias posiciones sobre lo que significaba *Kalon*, por lo general estaban de acuerdo en cuanto a sus propiedades: orden, medida, proporción (en cosas complejas como un templo, estatua u oda); y unidad, simplicidad, regularidad (en colores, formas y tonos).

Por consiguiente, el buen arte debía cumplir con ciertos atributos estandarizados y el mal arte era resultado del desorden, de la falta de definición o de proporciones adecuadas.

Platón consideraba que la belleza absoluta era una idea, una forma, que no se podía conocer por los sentidos sino sólo por medio de la mente.

“Describía al proceso por el que se contemplaba la belleza como un ascenso, subiendo peldaño por peldaño, el peldaño más bajo sería la percepción humana de las cosas hermosas a través de los sentidos, respondiendo de manera instintiva a los colores, sonidos y formas: estas percepciones se internalizan entonces en la mente (*nous*), la fase “noética” de la percepción, y por fin se obtiene una visión más general de la esencia de la belleza absoluta”⁹⁶.

La propuesta de Platón gira sobre su doctrina de la *anamnesis* (evocación, recuerdo). Según ella, nuestras almas están en contacto directo con la forma de la belleza pura antes del nacimiento, pero con el shock del nacer este conocimiento se olvida y sólo se lo puede recuperar en momentos ocasionales de dejá-vu y por medio de un reajuste paulatino con la belleza.

“Se revela primero en los objetos físicos, luego en la mente, después en las

⁹⁵ Lewis Rowell, Introducción a la filosofía de la música, Gedisa editorial, Barcelona, 2009. Pág. 53.

⁹⁶ Lewis Rowell, Introducción a la filosofía de la música, Gedisa editorial, 2009. Pág. 54.

instituciones sociales y leyes, luego en los principios de la ciencia pura y, por último, en la visión final de la belleza absoluta”⁹⁷.

En este sentido, para Platón la belleza no estaba claramente separada del bien ni era un atributo del arte. Aristóteles por su parte asociaba la idea de la belleza con la creación artística. Las respuestas de Aristóteles a los problemas de belleza se basaron en fundamentos verificables de un modo, según Rowell, más objetivo; si un objeto representaba con precisión la realidad, si complacía y cómo estaba integrado.

Para Platino (240-270 D.C), el representante más importante del movimiento neoplatónico, la belleza era una cualidad trascendental y la respuesta a la belleza era el sentimiento del alma de parentesco con una idea eterna, el Ser absoluto. El camino hacia la belleza absoluta en un ascenso: de la experiencia de la belleza sensual a la contemplación de la belleza intelectual y moral y por fin a aquella belleza que es la verdad misma.

“El músico, según Plotino, ilustra uno de los tres caminos a la verdad, por su afinidad con la belleza y su respuesta innata a la medida y el “modelo con forma”: “se debe hacer de esta tendencia natural el punto de partida para un hombre semejante;... se lo debe guiar hacia la belleza que se manifiesta a través de estas formas; se le debe mostrar que aquello que lo arrebató no era sino la armonía del mundo intelectual y la belleza en esa esfera”⁹⁸.

⁹⁷ Lewis Rowell, Introducción a la filosofía de la música, Gedisa editorial, 2009. Pág. 54.

⁹⁸ Lewis Rowell, Introducción a la filosofía de la música, Gedisa editorial, 2009. Pág. 92.

CAPÍTULO III
El Rap

Orígenes del RAP

En este contexto, donde las manifestaciones artísticas, y más precisamente la música, parecieran poder realizar una acción de contra respuesta a la visión hegemónica del ordenamiento social establecido por un reparto de lo sensible, es donde se quiere presentar al Rap como una subjetividad artística-política interesante de abordar.

No obstante y como antesala es necesario realizar una breve construcción histórica de cómo surgió la cultura HipHop en el mundo y, en un segundo movimiento, cómo aterrizó en Chile para que el Rap se convirtiera en un estilo musical altamente consumido por la juventud antisistémica, quienes terminan proponiendo otras formas de habitar en el mundo.

El HipHop es un movimiento compuesto por cuatro expresiones artísticas: el baile conocido como Break Dance (físico), el arte plástico llamado graffiti (visual) y las figuras del Disc Jokey (DJ) (auditiva) y el Master of Ceremonies (MC) (oral). El arte musical de estas dos últimas líneas se denomina Rap, cuya etimología corresponde a la conjunción de las palabras inglesas rhythm and poetry.

El HipHop nació como una subcultura marginal en el sur del Bronx y Harlem en la ciudad de nueva York, principalmente dentro de los jóvenes latinos y afroamericanos durante la década de 1970, como voluntad de denuncia de la violencia material y simbólica que las instituciones hegemónicas imponían a las minorías raciales.⁹⁹

⁹⁹ Eduardo Asfura Insunza. Cultura popular y contra hegemonía en las líricas del rap chileno

Esta intencionalidad discursiva con el paso del tiempo adquiere versatilidad estética y de contenido, adaptándose a demandas de grupos minoritarios y ofreciendo una vía de escape a la pobreza, la segregación, la desigualdad, la explotación.

El HipHop funcionó inicialmente, como una forma de auto-expresión que proponía reflexionar, proclamar una alternativa, tratar de desafiar o simplemente evocar el estado de las circunstancias de dicho entorno, teniendo como base los movimientos de derechos civiles de los años 60' y 70'.

Las raíces del HipHop se encuentran en la música africana y afroamericana, donde destaca su relación con la percusión y la figura del *griot* de África Occidental. El *griot* eran grupos de cantantes y poetas viajeros que forman parte de una tradición oral que se remonta a cientos de años atrás.

“Por lo que respecta a la figura del *rapper*, el “buen hablador”, no es difícil relacionar su función social en el seno de la comunidad HipHop con la de los *griots* africanos, cantantes y recitadores profesionales, miembros de una casta hereditaria poseedora de la palabra, depositaria de la memoria colectiva a través de cantos genealógicos, técnicas oratorias épicas y, por supuesto, de la música”¹⁰⁰.

Los *griot* es el nombre que se da a los narradores orales del norte de África, responsables de la transmisión de la memoria colectiva de las comunidades que cuentan sus historias a través de cantos interpretados al son de un instrumento melódico llamado *Kora*. Cumplían una labor informativa viajando de pueblo en pueblo para cantar noticias, historias y cuentos populares.

independiente. Memoria para optar al grado de Magíster en Literatura. Universidad de Chile. Año 2011. Pág. 11.

¹⁰⁰ Enrique Santos Unamuno, El resurgir de la Rima: Los poetas románticos del rap. Università di milano. Centro Virtual Cervantes, 2001. Pág. 236.

En la música afroamericana, tal como lo vemos en el Rap, la figura del tambor cumplió durante siglos una función social al servir como medio de comunicación entre tribus, pasando a ser el principal medio de expresión africano, que posee múltiples matices equiparables a la voz humana y que para algunas comunidades, el sonido del tambor hace experimentar una conexión trascendental con la divinidad.

“Las raíces del Rap se hunden sin lugar a dudas en la riquísima tradición oral afroamericana y en su extremada creatividad lingüística. Si trazáramos un mapa del territorio artístico y sociolingüístico subyacente a todo ello nos encontraríamos con la improvisación vocal de un género como el *jive scat* (musicalización del lenguaje callejero negro de los años 30-50), con los *dozens*, concursos de insultos, batallas verbales semiritualizadas en las que los jugadores se ofendían por turnos hasta que uno de los dos se retiraba; o los *toasts*, poesías narrativas, historias en verso de temas violentos, escatológicos y obscenos que servían para pasar el tiempo en situaciones de aburrimiento forzado como la cárcel, el servicio militar o la calle”¹⁰¹.

Junto a estos elementos y prácticas culturales que han intervenido en el desarrollo del Rap, se debe considerar también a otros estilos musicales característicos de la comunidad afroamericana, principalmente el *spiritual*, *jazz* y *blues*.

El *spiritual* es un tipo de canto popular que surgió a finales del siglo XVIII en Estados Unidos, cuando esclavos negros se convirtieron al cristianismo, pero al hacerlo integraron elementos de la tradición religiosa afroamericana.

El *jazz* es un género que nace a finales del siglo XIX en Estados Unidos y se expandió por el mundo durante el siglo XX. Es un tipo de música basado en la

¹⁰¹ Enrique Santos Unamuno, El resurgir de la Rima: Los poetas románticos del rap. Università di milano. Centro Virtual Cervantes, 2001. Pág 235.

destreza e individualidad de los músicos quienes constantemente exploran la improvisación.

En tanto el *blues* también aparece en el siglo XIX en Estados Unidos, integrando elementos musicales de la tradición africana occidental, destacando no solo la particular forma de producción musical, sino que se identifica con el surgimiento de una singular forma de narración individual sobre la vida cotidiana.

“Los primeros blues, con frecuencia, tomaban la forma de una narración la cual solía transmitir mediante la voz del cantante sus penas personales en un mundo de cruda realidad: <<un amor perdido, la crueldad de los agentes de policía, la opresión de los blancos y los tiempos difíciles>>”.¹⁰²

Estos tres géneros musicales son fundamentales para el desarrollo del Rap, una hibridación compuesta por música, escritura y recitación que se expresan en una singular obra poética.

En los años ochenta, gracias a las tecnologías y los medios masivos, este género sustancialmente oral se expandió rápidamente a otras culturas como la europea y la latina.

El Rap en Chile

Es difícil contextualizar la llegada de la cultura HipHop a Chile, sí se puede reconocer como un aliciente los agitados días de las Jornadas de Protesta Popular de mediados de los ochenta, donde tras años de dictadura la juventud “prefiere cambiar los desgastados casetes de Víctor Jara, Quilapayún o Inti Illimani, que se escuchaban despacio y a escondidas, prefieren obviar a Zalo Reyes o Rodolfo Nevech –íconos de la cultura dictatorial- y escogen

¹⁰² Blues. Recuperado en línea de Wikipedia, el 15 de septiembre de 2014, desde <http://es.wikipedia.org/wiki/Blues>

contrabandear algunas cintas de Grandmaster Flash o algunos ritmos funkys de África Bambaataa, sin saber mucho lo que a veces decían, sin entender mayormente qué representaban esos sonidos, sintiéndose incluso rechazados a veces por escuchar música del norte, del centro mundial de la opresión. No era lo que se coreaba en las peñas, y tampoco se cantaba en guitarras de palo, no era música de protesta. Eran sonidos electrónicos, entrecortados, amenizados por baterías digitales”.¹⁰³

Así parte de la juventud chilena se suma al ejercicio de emancipación de los sonos libertarios que los negros de Estados Unidos alzaban con música.

Entre otros factores que ayudaron a la difusión de esta cultura, Pedro Poch autor del libro “Del mensaje a la acción” que rescata la historia del HipHop en Chile, asegura que el estreno mundial de las películas BeatStreet y Breakdance, invadió inmediatamente el corazón de muchos jóvenes que por primera vez veían qué es el breakdance, un DJ, o cómo se pinta un graffiti, “esas películas fueron la principal inspiración de quienes decidieron salir a las calles a quebrar sus cuerpos, a resistir a su manera”.¹⁰⁴

“La primera vez que los diarios de acá escribieron sobre algo parecido al HipHop fue en la primavera de 1984. Contaban que Don Francisco había traído desde Nueva York a “Sábados Gigantes” a los bailarines Pavón y Clement, dos flacos que hicieron famosa en la tele una canción de New Order y se movían frente a una cámara como nadie lo había hecho antes en Chile. El dato quedó escrito y siempre aparece cuando hacen reportajes sobre los orígenes del movimiento”¹⁰⁵.

Santiago comenzó a establecerse como el centro de la juventud que se identificó como “rapera” y comunas periféricas como Puente Alto y Pudahuel ven crecer diferentes agrupaciones que a través de la música proponer un estilo de

¹⁰³ Pedro Poch Plá, Del mensaje a la acción, Editorial Quinto Elemento, Santiago, 2011. Pág 26.

¹⁰⁴ Pedro Poch Plá, Del mensaje a la acción, Editorial Quinto Elemento, Santiago, 2011. Pág 27.

¹⁰⁵ Eduardo Meneses Araya, Reyes de la jungla, Ocho libros, Santiago, 2014. Pág.10.

vida basado en la práctica de autogestión.

Se distinguen tres expresiones de organización sistémicas completamente visibles y reconocibles: a mediados de los noventa “La Coalición”; en el 2000 “HipHopLogía” y en la actualidad la “Red HipHop Activista”.

Siendo “una expresión cultural, política y social de las múltiples juventudes que co-existen en Chile... capaces de identificar claramente quién y cómo los domina. Para el movimiento HipHop organizado su otro no es el mundo gris de los adultos, sino que un sistema económico-social-cultural-político que los oprime y al que resisten con un discurso, una práctica y una performatividad que hace confluir la vasta tradición cultural de los sectores populares, con elementos extraídos desde otros países y otras culturas”¹⁰⁶ .

El Rap en Chile se posicionó y masificó en el mundo poblacional en gran medida por las extraordinarias posibilidades expresivas de sus manifestaciones culturales y a los escasos recursos que se requieren para cultivarlas.

La producción de un disco de rap independiente puede ser realizada en un estudio casero, sin tener que recurrir a demasiados elementos, más allá de la voz, algunos micrófonos, las tornamesas y mezcladoras.

Esta realidad se corresponde con los planteamientos de José Luis Campos García, quien sostiene que desde la década de los 90, “los sistemas y plataformas digitales modifican una vez más las técnicas de grabación y difusión musical, democratizando los procesos de creación artísticas”¹⁰⁷ .

El mayor punto de éxito del Rap en Chile comenzó a gestarse a fines de los 90, época en donde una amplia camada de jóvenes hijos de familias exiliadas del país por la dictadura, regresan a Chile con inquietudes y nuevas apuestas.

¹⁰⁶ Pedro Poch Plá, Del mensaje a la acción, Editorial Quinto Elemento, Santiago, 2011. Pág 33.

¹⁰⁷ Eduardo Asfura Insunza. Cultura popular y contrahegemonía en las líricas del rap chileno independiente. Memoria para optar al grado de Magíster en Literatura. Universidad de Chile. Año 2011. Pág 85.

Esto se tradujo en grandes exponentes del Rap que comenzaron a aparecer a inicios del 2000 entre los que destacan “Tiro de Gracia, Makiza, La Pozze Latina, Panteras Negras, Los Brujos, Rezonancia, VII Kartel, De Kiruza, Los Marginales, La Frecuencia Rebelde, Calambre, Enigma Okulto, Trovadores Tales, SQB”¹⁰⁸.

Hoy el rap chileno está teniendo otro gran auge de éxito que desde el 2012 presenta nuevos exponentes salidos de la denominada “nueva escuela” como: Cevlade, Portavoz, Bascur, Inkognito, Borderline, La Akademia, Michu MC, SubVerso y GuerrillerOkulto.

Grupos que a través de un discurso poético plantean un tipo de juventud que habla desde la resistencia, desde la experiencia cotidiana del barrio y frente a un tipo de poder hegemónico.

“La mayor parte de ellos ha crecido en poblaciones y sectores marginales de la capital y ha reconocido en el HipHop una forma de expresión de dicha identidad, la cual constituye una mirada *otra* sobre las verdades sociales, políticas, económicas, culturales, etc., de nuestra sociedad. Se trata de un discurso que busca abrir nuevos espacios de legitimidad y transformar la realidad colectiva de los grupos subalternos a los que representan”¹⁰⁹.

Basados en esto se puede afirmar que el rap tiene como principal intencionalidad expresar y dar cuenta de las condiciones de marginalidad y deslegitimación que viven los grupos subalternos de la sociedad. En donde el *rapero* se posiciona entre el lugar de la denuncia y la acción pedagógica de invitar a sus receptores a tomar conciencia mediante la acusación artística.

“El hablante de las canciones de rap se siente y declara doblemente marginal: en tanto artista de la palabra y en tanto cultivador de un proyecto de vida, cuyas formas de realización y valores han sido deslegitimados por el sistema

¹⁰⁸ Hip Hop chileno. Recuperado en línea de Wikipedia, el 23 de febrero de 2015, desde http://es.wikipedia.org/wiki/Hip_hop_chileno

¹⁰⁹ Eduardo Asfura Insunza. Cultura popular y contra hegemonía en las líricas del rap chileno independiente. Memoria para optar al grado de Magíster en Literatura. Universidad de Chile. Año 2011. Pág 89.

neoliberal”¹¹⁰.

Con esta actitud entraron a litigar con la sociedad establecida y esto rápidamente despertó conflictos entre dos tipos de ordenamiento social. Un ejemplo que grafica la temprana tensión entre el HipHop y el sistema fue un impasse ocurrido durante el concierto denominado “El Nuevo Rock Chileno”, organizado por los sellos Sony y Alerce en el Court Central del Estadio Nacional.

En dicha ocasión, el entonces emergente grupo de rap “Panteras Negras” cantó su tema “guerra en las calles” que tiene versos como “Paco culiao, cerdo ignorante / No eres mi amigo ni lo fuiste antes” que fue interpretado por la policía encargada del resguardo del recinto como una ofensa a la institución, por lo cual presentaron una querrela en el 14^o juzgado de policías.

“En Chile, el primer rapero en ser perseguido judicialmente, no fue precisamente por estar involucrado en drogas u homicidios (como los casos que se conocían desde Estados Unidos), sino que por retratar en sus canciones la realidad que se vivía en las poblaciones. Y aquello era un tema político”¹¹¹.

Lejos de diezmar la actitud de estos jóvenes, dicho caso fue la punta de lanza de toda una generación que comenzó a expresarse con mucha rebeldía y odio hacia el gobierno de turno.

Las letras de la nueva camada de raperos comenzaron a ser contestatarias, con crítica social y un mensaje claro, de rebeldía poblacional. Casi como si se hubiesen percatado del poder que la música tiene para influenciar en los cambios sociales.

Comenzó a tomar ribetes de arte político porque en la medida que se iba madurando se iban reconociendo a los oponentes con los cuales había que interactuar. Así la gran política institucional se convertía en enemigo, en la medida

¹¹⁰ Eduardo Asfura Insunza. Cultura popular y contra hegemonía en las líricas del rap chileno independiente. Memoria para optar al grado de Magíster en Literatura. Universidad de Chile. Año 2011. Pág 93.

¹¹¹ Pedro Poch Plá, Del mensaje a la acción, Editorial Quinto Elemento, Santiago, 2011. Pág 144.

que segregaba, apartaba, y no cumplía con ninguna de sus promesas de transformación.

“Panteras Negras” se enfrentó a esa política y a sus dispositivos de violencia con un mensaje crítico, ácido y directo, asumiendo de esa manera que el HipHop debe tener opinión sobre lo que pasa en el país y poder canalizarla públicamente”¹¹².

Los cantantes de rap comenzaron a jugar un rol preponderante entre los intelectuales que desde el arte pensaban la ciudad, quienes comenzaron a funcionar como “organizadores de clase. Es su tarea el determinar y organizar la reforma de la vida moral e intelectual”. Considerando que lo hegemónico es una categoría flexible, determinada por procesos históricos y violentos.

La línea del rap que hemos estado definiendo se diferencia de un sector más comercial de este arte, principalmente porque acá lo subalterno no sólo debe ser leído como una forma de resistencia a un poder impuesto, sino como una forma de producción y consumo cultural, asociada de muchas formas a la articulación de una identidad individual y colectiva, donde el rap consciente rechaza el individualismo y opta por un discurso contestatario, pero con un sentido de comunidad muy arraigado.

“Esta realidad comunitaria se relaciona con múltiples formas de consumo cultural, relacionadas con prácticas y estrategias de reapropiación y resignificación, que oponen su fuerza (re) creadora a las determinantes culturales de lo hegemónico. Y es en este sentido que debemos comprender el significado de la resistencia en los textos del rap; como una práctica de consumo y producción cultural, que posibilita la construcción de una identidad individual y colectiva, construyéndose en una expresión creadora de sentido”¹¹³.

En Chile, el rap es un canal de representación de experiencias de los grupos

¹¹² Pedro Poch Plá, *Del mensaje a la acción*, Editorial Quinto Elemento, Santiago, 2011. Pág 144.

¹¹³ Eduardo Asfura Insunza. *Cultura popular y contra hegemonía en las líricas del rap chileno independiente*. Memoria para optar al grado de Magíster en Literatura. Universidad de Chile. Año 2011. Pág 92.

subalternos, quienes disputan la palabra a los poderosos, los que controlan las instituciones y utilizan los medios de comunicación masiva como instrumento de alienación y propaganda, determinando el sentido de la vida, entregando valor y determinando los lugares que cada uno puede ocupar.

CAPÍTULO IV

Conclusiones

Es este contexto de marginalidad y exclusión el que pareciera llevar por necesidad a los practicantes de la cultura HipHop a buscar una reconfiguración de lo social “del reparto de los lugares y tiempos, de la palabra y del silencio, de lo visible y de lo invisible”¹¹⁴.

Precisamente esta música de denuncia consiste en volver a construir espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio común.

Es dicha característica la que catapulta al Rap en una subjetividad política. La que, como señala Rancière, sobreviene cuando aquellos que no tienen tiempo se toman ese tiempo necesario para erigirse en habitantes de un espacio común y demostrar que desde su boca emerge perfectamente un lenguaje que habla de cosas comunes.

Es un canto que ingresa, desde una práctica poco común, a disputar la palabra con el poder establecido como esfera específica de sujetos comunes. Desde ahí establece nuevos espacios, tiempos, visibilidades y enunciaciones de un tipo de realidad política.

El Rap no pide permiso para plantear una nueva topografía de lo posible, pues le urge hacerlo. Son ciudadanos con discursos relegados, jóvenes “proletarios”, que buscan constituirse como sujetos políticos para hacer de su vida algo más llevadera.

Practicando una política que sólo existe mientras haya conflicto sobre la

¹¹⁴ Jacques Rancière. El tiempo de la igualdad. Diálogos. Sobre política y estética. Herder Editorial, S.L., Barcelona. 2009. Pág. 168.

configuración misma de los datos, conflicto interpuesto por los sujetos excluidos en relación con la suma de las partes de la población.

El sujeto que ejerce la cultura HipHop no acepta el consenso que regula a las ciudades, esto porque no pueden seguir actuando en un escenario donde todos los conflictos sociales a los que están condenados son reducidos a un problema objetivable y negociable con las autoridades.

Pues, en este sistema, el consenso nunca es justo, sino siempre resulta desfavorable para el sujeto que se entabla en una discusión con el poder. Y cada vez que logran solución a un problema, aparecen cientos de conflictos más que requieren igual atención.

Más aún cuando se tiene en cuenta que el diálogo que busca entablar el discurso del poder es siempre basado en una caricatura del rapero delincuente, agresivo e infantil en sus petitorios.

Dicha denuncia, que se canaliza a través del arte, se ajusta a la noción de *parrhesía* -ver Michel Foucault – que es ante todo y fundamentalmente una noción política. La *parrhesía* es etimológicamente la actividad consistente en decirlo todo: *pan rhema*. *Parrhesiázesthai* es “decir todo”. El *parrhesiastés* es el que dice todo.

Por ende, el rapero no solo toma la palabra frente al poder, sino que realiza un acto de *parrhesía*, ajustando su discurso a un acto de verdad o, al menos, a un decir verosímil a sus vivencias.

Una opinión con la que corre ciertos riesgos en relación al destinatario de sus palabras ya que, necesariamente, el discurso es molesto para el poder, irrita y encoleriza hasta llegar a las más extremas de las violencias, haciendo peligrar la existencia misma del demandante.

El rap es confrontacional y agresivo porque tiene el coraje de serlo. Sus canciones no pueden ser consideradas una mera retórica, tal como lo planteaba

Platón, pues acá se piensa y se cree en lo que se dice. Se ensalza un discurso directo, sin eufemismos, de modo que las palabras tengan un efecto inmediato sobre quienes las escuchan.

Tal vez por esta característica de un canto veraz, el HipHop solo se da en las clases sociales más bajas, pues nadie puede decir verdades por otro, como una suerte de profeta.

El canto veraz no es una técnica aprendida, es un canto gutural de vivencias “es difícil, o al menos raro, que un burgués hable de pobreza”¹¹⁵

Cómo no exponer la verdad –que es en tanto el rapero la cree- frente a un sistema de orden social injusto con las diferentes clases que lo constituyen. El HipHopero nació en las viviendas sociales de la periferia; debe movilizarse por horas en locomoción colectiva; solo puede optar a la precaria salud pública; la educación superior es un lujo inalcanzable; la comida no está en su mesa todos los días; está inserto en un mundo de delincuencia, la conoce, la vive. Teniendo en claro que para salir del círculo de la desigualdad que padece, solo puede optar a ser la excepción a la regla o a un golpe de suerte.

Pero esta lucha cantada no es sólo en relación al poder, sino también por salir de algo que Kant definió como la “minoría de edad del hombre”. Que no es una impotencia natural relacionada a la cantidad de años habitando la tierra, sino que se refiere a aquellos que son incapaces de manejarse a sí mismo, relegando la dirección de la sociedad a otros. En síntesis, no apunta a defectos morales, sino, en sustancia, a una especie de déficit en la relación de autonomía consigo mismo.

La pereza y la cobardía son las que nos llevan a no otorgarnos la decisión, la fuerza y el coraje de tener con nosotros mismos la relación de autonomía que nos permita servirnos de nuestra razón y nuestra moral. Es a esta incapacidad a la que el rapero hace frente.

Son actores valientes y activos. Sin miedo, en busca de una liberación,

¹¹⁵ Lalo Meneses, Anexos Pág. 71.

proclamando la injusticia que le comete. “Cuando uno es víctima ¿Qué puede hacer?” pregunta Foucault en su libro El Coraje de la Verdad, y la respuesta es que solo se puede hacer una cosa: volverse contra el poderoso, públicamente, delante de todos, a la luz del día, frente esa luz que los ilumina, se dirige a él y le dice cuál ha sido su injusticia.

El Hiphopero no solo se revela a través de actos verbales pacíficos, sino que lo hace de manera violenta con un grito desesperado. Rituales que se han reproducido por siglos. Entre algunos ejemplos existen las huelgas de hambre, las quemas a lo bonzo, los destrozos, acciones de desesperados frente a quienes lo pueden todo.

Al rapero el status, la riqueza o el lugar donde nació no le otorgó derecho a voz y, por ende, debe buscar otras formas de manifestarse. Y es aquí donde florece una de las características más loables de la subjetividad hiphopera, relacionada a que no es la elite económica o académica la que plantea otra forma de distribución social, sino son los que más han sufrido con el sistema actual quienes proponen acciones.

Son aquellos a los que el reparto de lo sensible ya les configuró un rol que desarrollar en lo social, los que se están revelando.

Su intervención política no la hacen de cualquier forma sino a través del canto, un grito agónico, de la misma manera en la que lo hacían las Musas en el mito griego, donde la esencia del mundo se consume en el cantar y el decir.

Para Walter Otto –ver Teofonía- es en el canto en donde resuena la verdad de todas las cosas y es a través de éste que el hombre puede participar en lo divino. Todo lo grande y esencial requiere ser cantado.

No por coincidencia la música ha acompañado las grandes revoluciones sociales. La música de cada época puede explicar el estado de una democracia, destacando el rol de los cantores populares en el desarrollo equitativo de una sociedad. Como señala la canción de Horacio Guarany “Si se calla el cantor calla

la vida porque la vida misma es todo un canto, si se calla el cantor muere de espanto la esperanza, la luz y la alegría... Que no calle el cantor porque el silencio, cobarde apaña la maldad que oprime, no saben los cantores de agachadas, no callarán jamás de frente al crimen”.

El acto de cantar visiones políticas ayuda a canalizar un mensaje de manera más hacedera. No solo al público que sigue al rap por una identificación directa con las problemáticas planteadas, sino que además hace llegar el mensaje a un público que desconoce tal realidad, pero que adhiere al estilo por un gusto en cuanto ritmo musical. Una suerte de evangelización paralela a quienes ahora comienzan a descubrir una realidad más cruda que no se muestra en los medios.

No es casual que connotados raperos nacionales comiencen a subir a escenarios donde no está “su gente” y, a pesar de lo que el mercado musical quiera hacer creer –una caricatura de que el rapero se “vendió” al sistema-, lo que ahí está sucediendo es que los actores cambiaron su estrategia comunicacional para hacer llegar el mensaje de propuesta política a más personas para que éste no solo circule solo por los pasajes de su población.

La propuesta de emancipación se desarrolla como estrategia en un contexto donde la democracia que hoy distribuye roles estandarizados debiera medirse finalmente por el estado de los más relegados. Y, para que funcione como verdadera democracia, estos más débiles debieran hablar y desafiar al discurso del poderoso constantemente.

Como señala Foucault, el problema del gobierno y del soberano cuya sabiduría ha de ser un elemento absolutamente fundamental de la acción política, ese soberano que es todo poderoso, necesita tener a su disposición un logos, una razón, una manera de decir y pensar las cosas que sea racional. Pero para apoyar y fundar su discurso le será necesario tener como guía y garante, el discurso de los otros, otros que forzosamente debe ser el más débil que le debe señalar cada vez que el poderoso realice una acción injusta.

Esta búsqueda de una democracia real requiere también de ciudadanos

maduros capaces de advertir que toda sociedad se basa en un logo construido a través de la violencia y a semejanza de los intereses de quienes han resultado triunfadores de las disputas políticas, las que, finalmente, no son otra cosa más que violentas guerras.

Por ende, aceptar el statu quo es apoyar una historia de vejámenes y crímenes en contra de ciertos sectores que, por diferentes motivos, no han podido ingresar a la arena política.

El HipHop es una de estas subjetividades que no ha podido presentarse como una visión política, a pesar que desde sus inicios fue una musicalización con demandas netamente políticas y hoy, tras más de treinta años de historia, los discursos y las exigencias sigan siendo las mismas.

El rapero de vieja escuela –como se les denomina a los practicantes de los años 80'- tiene un discurso muy similar al rapero contemporáneo. Demostrándonos, más allá de un coherente discurso, que las problemáticas de los relegados, de los sin voz, continúan siendo las mismas que décadas pasadas.

Esta congruencia temporal parece no ser relevante para los raperos pues aseguran que no miden su accionar según logros, para ellos el hecho de estar cantando, alzando su voz diariamente, ya es un acto político. Es decir, el acto político no es llegar a un contexto ideal, sino es el proceso de cómo se enfrenta un camino y cómo se habla a la vida.

El cuestionamiento que debiese surgir de esta radiografía a la conducta política del HipHop es ¿por qué proponer nuevas formas de sociabilización y no detenerse en un mero arte de protesta como lo realizan otras subculturas?

Al parecer, hay un sentimiento de pertenencia social y una preocupación por el otro, por el “compa”, al que se debiera poner una exhaustiva atención. Quizás estemos en presencia de una propuesta de morar en la vida que, para el sistema neoliberal, es imposible de comprender.

CAPÍTULO V

Anexos

Entrevistas

Eduardo Meneses, Líder y creador de Panteras Negras.

Panteras Negras surgió a fines de los 80 entre blocks y pasajes de la población Huamachuco de Renca y con el tiempo se constituyeron como uno de los pilares del HipHop chileno¹¹⁶.

En sus inicios la formación fue Pablo Améstica, Daniel Fernández, Sergio Fernández, Rony Salazar y Eduardo Meneses.

Si bien comenzaron como un grupo de Brakedance el grupo sintió una necesidad casi natural de representar el mundo desfavorecido del que provenían, colaborando también al desarrollo de la música joven consciente y de alcances políticos.

Se hicieron llamar Panteras Negras inspirados en el famoso grupo radical de reivindicación afroamericana activo en California, Estados Unidos, durante los años 60.

A su líder, Eduardo Meneses, conocido también como Lalo Meneses, Lalo Pantera, Lalo Bakán y por el alias oficial de LB-1, el Mercurio lo describió como “el

¹¹⁶ Panteras Negras. Recuperado en línea de MúsicaPopular, el 7 de abril de 2015, desde <http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?op=Artista&id=285>

músico más malo de este país”¹¹⁷.

“Haber fundado y liderado por más de quince años al grupo Panteras Negras le dio a este rimador nacido y criado en Renca un pase natural a la vocería del rap más bravo hecho en los márgenes de Santiago”¹¹⁸.

Una familia de izquierda y la Huamachuco hicieron que Meneses pensara el mundo desde su infancia.

¿Cómo fue tu acercamiento al Rap Político?

El HipHop era totalmente distinto al que hoy conocemos. En los ochenta no había música, era solamente baile, entonces yo creo que la parte más política nació a fines de los ochenta con De Kiruza, que fueron los primeros que escuché grabados rapeando, hacían música negra y hablaban cosas políticas.

“Algo está pasando” es un tema de ellos que marcó. Nosotros hacíamos lo mismo, pero ligado al baile, había una música que nosotros la identificábamos como de brakedance y cuando llega Jimmy Fernández (líder de La Pozze Latina), que vivió mucho tiempo en Europa y Estados Unidos, nos dice ésta es una *gueda* general, que es una cultura, tiene que ver con política y que se compone de cuatro elementos: el Dj, el rap, baile y pintura, todas expresiones.

Después entendiendo más, comencé a coleccionar música con letras que dicen muévete, muévete *culiao*, no te *quedí* dormido porque si no, la máquina te va a joder.

El inicio del rap no estaba ligado a la política, sino a la denuncia. Ese rap de la vieja escuela, siempre tuvo un mensaje de denuncia, pero a partir de la mitad de los 80 se generó todo un movimiento donde el rap se comenzó a politizar en todo

¹¹⁷ Lalo Meneses. Recuperado en línea de MúsicaPopular, el 7 de abril de 2015, desde <http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?op=Artista&id=1642>

¹¹⁸ Lalo Meneses. Recuperado en línea de MúsicaPopular, el 7 de abril de 2015, desde <http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?op=Artista&id=1642>

el mundo.

La primera vez que un grupo de rap gana un premio de MTV fue Run DMC con la canción "Walk this way", en la que también actuaba Aerosmith. Una canción que no tiene nada de política, pero es la primera vez que nosotros vemos a estos artistas completamente vestidos de negro, con el puño izquierdo en alto, haciendo un guiño al movimiento de los Panteras Negras. De ahí en adelante todos los raperos en el mundo hablaban o hacían remembranza a la revolución negra de los 60'.

A nosotros nos influenció mucho, y las letras de los primeros grupos en Chile como Pantera, Los Marginales, La Pozze Latina, comenzaron a hablar de política, de fuerza latina. Cuando acá comenzó el rap todos cantaban cosas políticas y denunciantes.

Cuando la gente nos escuchaba en vivo, la gente de izquierda que estaba acostumbrada al charango y a la kena, quedaban locos, se sumaban, nos invitaban a cantar.

Los temas que comenzamos a rapear tienen que ver con los orígenes de cada uno, tiene relación a vivencias familiares. Mi familia era gente comunista en el tiempo de Allende, entonces yo también. En mi casa tenía una ligación con el mundo de política de izquierda tradicional desde chico, desde las ollas comunes, las completadas clandestinas. Yo me crié entre esa onda y el rap, entonces cuando apareció Public Enemy me volví loco, fue una explosión.

¿Tu entorno social y geográfico influyó para que optaras por el rap como forma de expresión?

Al rap llegué por donde nací. La Huamachuco era un barrio antiguo y pobre. Estaba la posibilidad de ser un pinganilla y estar todo el día peluseando; ser un laborante, un gueón tranquilo y hasta evangélico; o meterse en política, en la resistencia a la dictadura.

Como mi familia estaba ligada a la política, siempre estuve en eso. Al lado de mi casa se hacían los pescados fritos y venían dirigentes a conversar sobre temas que no se podían conversar.

Se hacían lo que se llamaba los puntos y venían compañeros que eran buscados y nosotros estábamos ahí metidos bailando. Una vez llegó Gladys Marín, en plena dictadura, la media bomba, y nosotros bailando ahí.

¿Cómo fue el cambio de escuchar a hacer música rap?

Fue un paso natural, porque nosotros ya hacíamos las fiestas HipHop cumas que le llamábamos en la Huamachuco y con unos audífonos puestos en el mix le decíamos algo a las amistades.

El gran cambio fue cuando dejamos de hacerlo en broma y empezamos a escribir lo que queríamos decir, aprendimos las letras y las empezamos a cantar siempre. Así nació la primera canción que escribí en el 87, que se llama “Los Tontos Ricachones”, la encontré puntúa y me gustó. Era directa, fuerte y hablaba de política.

El rap tiene la capacidad de resumir vivencias en un par de segundo, que entiendas un libro de filosofía en una canción.

¿El rap puede practicarse en sectores acomodados de la sociedad?

El rap se ha dado en todos los sectores porque es un fenómeno global. Por eso yo digo que no pertenezco solo al rap, yo pertenezco a una cultura HipHop. El rap en el mundo es sello, estudios de grabación, marcas de ropa. El rap y el pop están ahí mismo, hoy hay rap pop. Lo que pasa es que el rap fue tan potente hasta los noventa que creó artistas que fueron éxito y leyendas musicales.

La cultura se mantiene filosóficamente o políticamente como quieran llamarlo, no es el mismo rap, todos dicen las mimas gueas, reflexionan, pero no pertenecen a la cultura HipHop porque responden a los parámetros musicales de

ahora.

¿Te sientes responsable como artista de mostrar otras visiones de mundo?

Una vez que nosotros hicimos el primer disco “Lejos del Centro” yo ya tenía una máquina y hacía letras con títulos de los temas, armaba sus pistas y ahí nos metimos en la mística totalmente, como niños emulando lo que sucedía con los raperos de otras partes que eran políticos.

Nosotros teníamos la cercanía con la gente que estaba en primera línea contra la dictadura, nuestra familia y vecinos presos. Yo tenía una militancia en el partido político, todo eso nos hace comenzar a vernos como actores.

Con esta carga, la primera vez que aparecemos en el escenario subimos vestidos de negro, planificamos lo que íbamos a decir y de ahí en adelante funcionamos muy militarmente como piño hasta a fines de los 90, donde todo lo que cantábamos lo conversábamos.

Íbamos a provincia, nos juntábamos con el público, teníamos reuniones para transmitirle música, para ayudarlos con las pistas.

Desde que partió Panteras lo hizo con un compromiso de cantar en poblaciones y de ayudar a los cabros, era la intención básica. Sin saber nosotros que el rap se iba a masificar. Teníamos mucho más de panfleto o de misión que de rap.

Nuestra misión era despertar a la gente, mover a esos cabros que estaban inhalando neopren, se metían pastillas, se hacían cagar en alcohol, queríamos sacarlos de la delincuencia, esa era nuestra misión. Era lo que queríamos transmitir.

¿Y cuál es la filosofía de un rapero bajo el escenario?

Yo creo que uno vive una condena que la gente no la conoce... te casas con el

personaje. Una posición y una postura, en algún momento tení que chocar con el fondo, es una guea inevitable.

Yo lo viví a concho. Nosotros sacamos un libro en donde cuento como viví el rap. Yo milité, me metí en cosas, quise saber, quise aprender, quise actuar y las primeras agrupaciones de rap que comenzaron a acercarse a nosotros también lo querían vivir.

Nosotros llevamos el rap a públicos jóvenes que después formaron sus propios grupos, llevamos la forma y estructura de trabajo que habíamos aprendido en la militancia para ordenar el piño y ahí se armó lo que fue la “Coalición” que partió con gente que era fan de los Panteras y había otros que también querían cantar.

Ahí estaba Tiro de Gracia, Makiza, Los Pirañas de Temuco, M16 y muchos grupos que se allegaban a mi casa y me pedían ayuda. Grabábamos, después pasábamos a la conversa, a la reunión.

Muchos de ellos no cachaban la volá de la dictadura, pero querían aprender. Ellos ni siquiera habían nacido o eran muy chicos. Así fuimos empapándolos de historia.s

¿Por qué para la cultura HipHop es tan importante agruparse?

Porque es una cultura urbana, con origen en costumbres de inmigrantes, de negros, de latinos. Nosotros tenemos como costumbres juntarnos, el mapuche, el indígena, el africano tiene la costumbre de reunirse a conversar y esos códigos han influido.

El rap siempre estuvo relacionado con el piño, con hacer fuerza, agruparse. Se ve hasta en los videos de Michael Jackson, es algo que pasa en el gueto, en la pobla. El HipHop es cultura de barrio.

¿Por eso las temáticas del rap tienen que ver con la población?

Tiene que ver con lo que uno iba viendo. Yo tenía la inquietud del esclarecimiento de la historia de Chile y eso se nota en mis letras.

Hablé de Manuel Rodríguez, Caupolicán, Lautaro. Me motivaba mucho la historia. A través de la historia comencé a entender que era el capitalismo, el modernismo y caché que era parte de un imperio, una forma de vida occidental.

Después investigué quienes son los verdaderos enemigos, quienes son los que te imponen esa forma de vida, de la manipulación.

Yo a los 20 años estaba leyendo todo eso entonces mis canciones reflejaban mi inquietud. Intentaba entender todo ese tipo de imperio, de esos gueones malos que intentan engañar a la gente, y ahí te vas directo a los políticos, a los empresarios, a todos quienes estén relacionados con la explotación del hombre, con la injusticia.

Mis letras tenían que ver con eso, con la historia, la reivindicación, con la denuncia ciudadana, del poblador. Pero también tiene que ver con lo que nosotros entendíamos que era la solución. Porque alguien me enseñó que en las canciones contabas el problema, pero también tenía que entregar una solución. Entonces las letras de Pantera, con nuestra intelectualidad juvenil, entregaban una respuesta con lo que nosotros creíamos que había que hacer para luchar contra eso.

¿Cuál es el desafío del rapero de hoy?

Es seguir luchando. El desafío de todos quienes militan en la cultura HipHop es, primero que todo, mantenerse unido, despierto, informados, porque lo que el HipHop hace es tomar todo lo malo que vivimos en la jungla, en estas urbes gigantes, todo lo malo tanto económico, moral y espiritual, el hiphopero lo toma como artista, lo mete en su cuerpo y lo transforma para cambiar su entorno, ya sea con la pintura poniéndole belleza a un lugar, con el baile poniéndole energía con un cuerpo sano, con el rap que le pone palabra a una boca que no dice nada y el dj tomando la música y canalizándola con nuevos objetivos.

Yo creo que esa es la misión, mantenerse haciendo cultura HipHop y esa cultura es el reciclaje de las vivencias poblacionales para catalizarlos en fórmulas de vida, en distintas filosofías.

El rapero es un samurái con sus palabras, el graffitero abre dimensiones con su pintura. Hay una mística que tiene que seguir desarrollándose y tiene que estar relacionada a lo que vivimos. Si vives en una población, en región, en el norte o en el sur, el hiphopero debe resaltarlo para catalizarlo en cosas positivas.

Y ahí el rapero es un comunicador político, pero no es que el HipHop sea político, sino que es denunciante. Tiene que despertar conciencia con el arte, tiene que despertar corazones. Eso no solo lo hace el rap, sino que toda la música negra: el rock, blues, el reggae.

Sin dudas el HipHop de hoy ha politizado a las últimas generaciones. Los exponentes como Subverso, Portavoz, GuerrillerOkulto, tienen que seguir politizando a una generación de público.

Ese despertar es un trabajo innato, no trabajamos para ningún partido dándole vuelta la mente a alguien. Nosotros entregamos una herramienta que es la información y ahí que cachén que tienen que cambiar su forma de vida.

Me interesa despertar a la sociedad porque tengo un compromiso personal, yo soy del fondo de la izquierda, tengo muertos queridos ahí. No me puedo detener porque yo vengo desde ahí.

Igual ahora puedo hablar con alguien que no piensa como yo, pero no puedo ser otra persona. Sigo siendo el mismo personaje que militaba y participaba, no puedo dejar de hacerlo por mis viejos, mis abuelos que fueron dirigentes, que estuvieron en cana y por los amigos, seres queridos que fueron torturados... yo tengo ese peso.

¿Crees que la subjetividad que proponen como raperos podría llevarse a

cabo en la sociedad?

Yo creo que es difícil que este sistema pueda cambiar, pero sí creo que podemos agruparnos entre los que pensamos similar para comenzar a recuperar espacios y empezar a forjar autonomía política y geográfica.

Esa es mi solución política para el planeta. En algún momento las fronteras van a quedar cortas porque no vamos a negarles el espacio a los bolivianos y argentinos que piensen como nosotros y vamos a querer vivir sin transnacionales.

Nosotros no tenemos el poder militar que tiene esta sociedad para cambiarla, ellos tienen armas puestas sobre nosotros, todo está hecho a través de la violencia, nosotros solo nos hemos podido defender con pequeñas revoluciones.

Esta imposición fue a través de misiles y será difícil cambiarla porque hay una gran población que sí quiere esto. Hay un gran porcentaje del mundo que está idiotizado por un motor pequeño que le fomentó malas costumbres, mala educación, arribismo, consumismo, egoísmo, pero hay un porcentaje que no quiere eso.

¿Qué rol juega la voz en todo esto?

Creo que la voz es el arma de los sin arma. El arte, la comunicación, la palabra es vida, genera cosas, es importante cuando te apropias y sacas todo lo que te enseñaron y te liberas, para decidir lo que tú quieres cambiar y se lo cuentas al otro.

Por algo hoy para ellos es tan importante invertir en los medios de comunicación y en la internet de la cuales son dueños. Creo que nosotros tenemos que hacer la lucha desde el arte, que es desde donde nos corresponde... a otros quizás le corresponderá hacerlo desde otras partes.

Skapo, líder de Con\$pirazion

Jorge Olea es conocido como Skapo Secuaz en el mundo artístico. Si bien hoy tiene un proyecto solista, en el 2006 junto a Vicente Durán –SubVerso- formaron un grupo llamado Con\$pirazion, con el que lanzaron un disco denominado “Apaga la Tele”.

Este se caracterizó por estar fuertemente ligado a un sonido latinoamericano, incorporando como bases canciones de diferentes artistas del continente. El disco, descargable gratuitamente, fue considerado como una de las piezas musicales más rebeldes de la cultura HipHop en Chile. Su contraportada señalaba:

“En este país donde nuestros derechos más básicos son aplastados, la televisión utiliza las caras maquilladas de los famosos para ocultar las contradicciones de un sistema violento. Aquí, donde el mercado es rey, no tendría sentido hacer un arte neutral, inofensivo, inocente. Por eso, nos declaramos culpables de odiar la injusticia, culpables de no obedecer, culpables de organizarnos contra el opresor y de querer decidir nuestro propio destino...

Así, nos lanzamos al "contratake" con nuestra mejor arma: el hip-hop, música de los pobres, de ghetto, favela y pobla, instrumento de concientización, expresión

auténtica de lo que estamos viviendo. Éste nos permite observar, analizar, denunciar y proponer, transformándose en un espejo en el cual nos reconocemos como lo que somos: clase trabajadora (más allá de las divisiones que nos quieren imponer los poderosos).

Y entendiendo así la misión del arte, no nos resulta ajeno fusionar nuestros ritmos con la tremenda riqueza de la cultura popular latinoamericana, la memoria insumisa que resiste al olvido en cada verso, tambor, baile, mural y fiesta...

Este trabajo jamás lo hubiéramos podido crear solos, y por eso lo dedicamos de todo corazón a nuestra familia, amig@s y compañer@s, a las miles de organizaciones populares que nos ayudan a descubrir y escribir estas historias, a tod@s l@s que decididamente asumen un compromiso, sueñan y luchan por construir un mundo más justo...

¡Gracias por su AMOR! ¡Gracias por su REBELDÍA!

¿Cómo fue tu acercamiento al Rap Político?

Fue cuando tenía doce años. Estaba súper de moda en la radio Kriss Kros, House of Pain, Cypress Hill y era todo un boom para mí como niño. Veía a los chicos del barrio en la Villa Francia, tenían dieciocho años y eran todos onderos.

Pero como en el 95 el HipHop desapareció para mí, o al menos dejó de estar en las radio y en la tele. A diferencia de las comunas de Maipú, Renca, La Florida, Puente Alto, en la Villa Francia el HipHop no estaba tan presente, no habían mucho referentes a los cuales yo podía seguir, sobre todo porque en ese tiempo no podía salir tanto a la calle, me cuidaban.

Volví a escuchar HipHop cuando estaba en el Liceo de Aplicación, donde eran punky, hipoperos o *lolipaso*, que eran seguidores de música electrónica.

En ese momento me encontré con algo que me atrapó cuando chico. Me recordaba a mi infancia. El Punk y el HipHop eran de la gente del barrio, humilde,

con otro pensamiento. Es algo que pasa mucho en los liceos del centro de Santiago donde se reúnen diferentes tipos de juventudes.

¿Desde tu niñez conociste otra forma de ver el mundo?

En cierta medida, porque a pesar de que yo vengo de la Villa Francia que es total mente politizada, vivía con mi familia que era muy tradicional. Mis papás son de la *Concerta* y mis abuelos de derecha, para ellos soy el comunista, la oveja negra.

Creo que los valores los aprendí en el barrio y en el liceo aprendí todo lo que es la organización, sobre todo cuando me incorporé a HipHopLogía.

¿Por qué para la cultura HipHop es tan importante la organización?

Es que la organización va de la mano con el HipHop. Éste nace del barrio, de lo que llamamos la calle. Aquí es donde se juntan todos los jóvenes, en la calle se juntan los que viven hacinados, los que no tienen un espacio y salen a la calle a juntarse con otros que están en la misma.

Así se empieza a gestar la cultura HipHop, que nace de la experiencia de juntarse.

¿En qué piensas cuando escribes letras de rap?

En el HipHop está súper marcado en que uno debe rapear lo suyo. Rapeas lo que conoces, puntos de vista políticos, temáticas de barrio. La única diferencia es que cuando comienzas no tienes experiencia, pero cuando maduras musicalmente las temáticas siguen siendo las mismas.

¿Qué esperas generar en quienes escuchan tu arte?

Lo que más me interesa es hacer lo que denominamos la arenga del pueblo.

Ayudar a crear una cultura revolucionaria artística, que tiene que ver mucho con las cosas que hace el pueblo. No queremos que solo se conozcan las cosas negativas de nuestros barrios como el mensaje que entrega la televisión.

Nosotros no solo queremos cantar sobre lo mal que estamos, sino que también lo que hacemos bien. Pero eso jamás va a aparecer en los medios oficiales y por eso tienen que salir en las canciones y murallas.

Denunciemos la corrupción, la desigualdad, pero hablemos también de nuestros valores, de lo que nos gusta, de lo que necesitamos para forjarnos un nuevo futuro, es decir, hagamos propuestas.

¿Tu mensaje tendría el mismo efecto si no fuese cantado?

Creo que si fuese de manera artística seguiría teniendo el mismo efecto. Hay miles de formas artísticas de denunciar por, ejemplos audiovisuales, plásticas, baile.

Yo lo hago a través de la música, porque es lo que me gusta. Mi papá era músico, siempre se escuchaba música en mi casa, había instrumentos y era algo que me llamaba la atención.

La importancia de hacerlo a través del arte cantado es que entra por los oídos y que no necesariamente requiere tanta atención. Nosotros estamos acá conversando, pero hay música de fondo que algo nos está diciendo y algo se nos está quedando

¿Tu rap busca cambiar el mundo?

Sí, trato de hacer eso, o al menos de mostrar una visión de mundo que yo creo es la correcta. No sé si existe una verdad, pero ésta es la mía y los medios de comunicación establecen otra.

Intento que mi música sea la voz del pueblo. Como dice el Andi (Portavoz) no

somos rap pal pueblo, somos el pueblo haciendo rap. Es nuestra voz, nosotros somos los Werkén del pueblo.

¿Tu visión de mundo se podrá llevar a cabo algún día?

Creo que sí, porque tiene que ver con varias cosas. La música está cumpliendo un rol importante, pero también hay un contexto de organizaciones y manifestaciones que están apuntando hacia otro tipo de ordenamiento.

Tiene que ver con la gente que se organiza en las universidades, los barrios, con la hermandad del pueblo Mapuche. Y es un sentir Latinoamericano, muchas de las problemáticas que tenemos como pueblo de este país la tienen los hermanos latinoamericanos. El tema de la desigualdad, de las tenencias de tierra, las empresas privadas, la privatización de servicios, de recursos naturales, son temáticas transversales a los países.

¿Cómo denominarías el rap que haces?

Yo le digo rap poblacional, porque tiene más que ver con la pobla. Simplifica más la idea de lo que trato de hacer. Porque si te digo rap de pobla tú te imaginas ciertas cosas, pero si te digo rap político puede ser de derecha, de izquierda, partidista con línea definida.

Nosotros hacemos rap con inquietudes de la pobla.

¿Qué rol juega la voz en todo esto?

Es que la voz siempre ha estado en las revoluciones, en las luchas. La música siempre ha sido importante en todos los movimientos. Los grandes movimientos sociales siempre se pueden relacionar con grandes músicos.

El arte está vinculado a los pobres, y para los sin voz el arte es una manera de expresarse. Si no tienes estudios, solo te queda el arte y por eso algunos se vuelven virtuosos. A veces los pobres hablan y si uno analiza con detención es lo mismo que está diciendo un gran filósofo, pero a su medida.

¿Cuál es el desafío futuro para un rapero poblacional?

En términos musicales es intentar hacer llegar el mensaje a la mayor cantidad de gente posible. Es muy importante para nosotros que haya salido un Portavoz con toda la masificación que ha tenido, pues ha demostrado que un día se puede subir al Lollapalooza y al otro estar compartiendo en la toma de los trabajadores del Jumbo.

La música está llegando a la gente, la gente está entendiendo nuestras ideas, pero nosotros no nos vendemos.

Ojalá siga pasando, nosotros con el rap poblacional tenemos claro de dónde venimos y hacia dónde vamos, podemos estar en cualquier tarima recorriendo el mundo, pero siempre sabemos que nosotros estamos con nuestra gente del pueblo, de los sindicatos, de las organizaciones, los estudiantes.

Nosotros queremos causar bulla en todos lados, aunque no te quieran.

¿En qué te inspiras cuando escribes?

El mensaje que queremos entregar es el mismo que entregábamos en los talleres de rap a los niños. Y si bien estos eran para niños, aprendíamos todos porque conversábamos con ellos de música, de valores, de ideas.

Los talleres grupales buscaban promover valores, promover la identidad, que se unieran. Todo partió porque sentíamos que había cauros' chicos que andaban en la misma que nosotros, pero nadie los encaminaba.

Al final las cosas se fueron dando a pesar de que, en primera instancia, los papás de estos chicos tenían reparos con lo que les enseñábamos. Pero les hicimos una presentación para que nos conocieran y las mamás quedaron felices, empezaron a apoyarnos y de ahí en adelante se terminaron todos los temores.

¿Por qué se relaciona a la subjetividad del HipHop con la violencia?

Una buena frase es decir que la violencia existe antes de que apareciera el HipHop. La violencia tiene que ver estrictamente con la desigualdad, con las condiciones en que vivimos, el HipHop no generó nada. La gente que vive hacinada, sale de su casa y se encuentra con otros hacinados y ahí solo queda pelear la calle.

Anda al Volcán, ahí pasó lo que pasó en Queens, Nueva York, hay mucha gente en condiciones de pobreza y ¿qué esperan que pase ahí?

Los ricos no viven así. Nuestros niños tienen que vivir en espacio reducidos con toda su familia, tíos, abuelos... y después salen y sus amigos están en la misma. Cómo van a estar contentos si necesitan un espacio de intimidad, cómodos, para relajarse, para sentir que ahí no pasa nada, que es su refugio.

El HipHop nace en estos problemas, después se exportó a mundos que pasaba lo mismo y se expandió como bacteria porque la gente se siente incluida, entendida.

Nosotros no estamos en los medios de comunicación, solo nos ven cuando aparece un asesinato, un asalto, ahí se nombran nuestras poblaciones, entonces nosotros combatimos esa estigmatización.

Los problemas existen, son una realidad, pero también hay otras cosas por las que destacamos y queremos cambiar esa realidad. Queremos paz en los barrios

A los niños hay que intentar enseñarles de otra forma, ¿por qué el profe de lenguaje no le enseña a escribir a través de canciones? Nuestros niños tienen que ser motivados de otra forma, porque han visto que esa formación no les ayuda como ellos quieren. El arte debiera ser una formación transversal en la vida, que nos ayudara a expresarnos.

Los niños son despiertos, menos estructurados y tienen otro tipo de

inteligencia. Ellos entienden el mundo de otra forma pero los hacen estar 8 horas sentados.

Marco Rojas, Inkognito

Marcos Rojas es un Mc y productor chileno, que se caracteriza por una lírica de carácter social y político. Nació el 85' en Taltal, pero a los pocos años se fue a vivir al sector de Independencia en la Población Juan Antonio Ríos. Saltó a la fama del movimiento HipHop en 2010 gracias a su disco Gallo Rojo, que junto a Pinganillas Vol.1 (2013) y Pinganillas Vol.2 completa su discografía.

¿Por qué el HipHop se arraigó tan fuerte en Chile?

Creo que en Sudamérica y particularmente en Chile se arraigó por el tema de la marginalidad. Hay un dicho en el Rap que versa que mientras haya marginalidad en el mundo va a ver HipHop. Porque el HipHop no es de la clase alta, empezó con los esclavos, los negros. En Chile estaba el terreno para que llegara, había y hay marginados, había y hay pobres.

El HipHop llegó a sectores donde la gente estaba escondida, donde la gente pobre no se ve, y el HipHop es una herramienta artística con la que se comenzó a protestar frente a esa realidad. En los inicios estas canciones decían yo soy de población y todo era protesta.

¿Por eso es difícil que el HipHop se cante en sectores acomodados?

Se da. La gente que es purista cree que no se puede dar, pero como te decía que el HipHop habla de marginalidad, de pobreza, es difícil que un rico te pueda hablar con conocimiento. Lo que se da es que existe un tipo de música que es donde el rapero que tiene piso de parqué habla de desigualdad, pero no es un rapero que se considere de cultura.

Hay que entender que en Chile hubo un tiempo, sobre todo en los 90 y 2000, que los grupos de HipHop que más destacaron eran de sectores acomodados, sobre todo porque tenían la facilidad de comprar máquinas. Por ejemplo, de 5 grupos de rap en el sector acomodado 1 al menos tiene torna, y en otros sectores con suerte tiene uno de cada 15 grupos.

Pero en lo que se relaciona al discurso es difícil, o al menos raro, que un burgués hable de pobreza, pero sí se puede dar y lo hemos visto hasta en la misma política.

Al final cualquier persona puede ser artista.

¿Cómo te acercaste al HipHop?

Por mi contexto. Siempre he dicho en mis canciones que aunque no estuviera rapeando igual estaría haciendo crítica social. Lo que me rodeaba, lo que le pasaba a mi familia, en el barrio que nací me llevó a ser HipHop. Yo nací en Tal-Tal, llegué a los 4 años a Santiago y nos fuimos a vivir a la Juan Antonio Ríos. Siempre he sido de clase baja, de sectores marginales y eso es lo que canto con respeto, pero no lo niego.

La gente reniega de donde viene y eso no ayuda al desarrollo. El Rap no puede negar de donde viene.

El contexto que viví fue el apropiado para llegar a pensar lo que canto. Tener papás de derecha, vivir en una familia donde a mi abuela le quitaron dos hijos por la pasta base, tener primos que andan arrancando por lo mismo, tener problemas en los que aprendes a vivir, es mi entorno y me formé en ese entorno.

¿Qué cantas en tus canciones?

Mis temáticas son sociales, no me gusta mucho tirar el panfleteo político. Hay mucha gente dentro del HipHop que hace panfleteo, que dice cómo organizarse, como hacer las cosas. A mí me gusta hablar de lo marginal, para que la gente entienda qué es lo que vive.

Tengo temas que hablan sobre realidades muy fuertes, porque las cosas se tienen que decir fuerte. Cuando yo partí en el HipHop las temáticas eran parecidas a slogans, usaban las frases típicas de los revolucionarios. Era un HipHop cargado de frases y no de ideas. Eran mensajes románticos del tipo “aunque llegue el invierno nunca acabarán con las flores”. Pero con lo que me tocó vivir, con el crecimiento personal, cambié mi forma de ver el Rap y comencé a ser directo. Ahora se mencionan casos, se mencionan temas políticos directos.

Yo tengo un tema que se llama “Crímenes no identificados” que habla de todos los crímenes que se han hecho en esta democracia - dictadura, son cosas que no se hablan, nadie habla del machismo, nadie habla de los verdaderos responsables de los conflictos sociales.

Son todas apreciaciones que he ido aprendiendo con el paso del tiempo. Mi abuelo es gitano, no tiene cuarto básico, pero uno habla con él de historia y sabe de todo aunque no sepa leer. El mensaje se transmite, las cosas que nunca se enseñan en el colegio se van conociendo en tocatas. La comandante Tamara, los hermanos Vergara, causa mapuche... ahí se va conociendo.

¿Cómo plasmas tus propuestas en la música?

Yo llevo mis ideas al canto. Las políticas tienen que ser de abajo, trabajar en la población, con los niños, escuchar a los sindicatos, a las organizaciones. Creo que hay que cambiar a la generación. Nosotros siempre nos adaptamos al precio que nos dan.

Planteo ideas en base a lo que voy viviendo. Las formas de ver las cosas.

¿Si tu mensaje no fuera cantado esperarías el mismo efecto?

No. Dentro de la música contestataria lo que se usa mucho es el concepto de artista y un artista debe tener más opinión, porque te escuchan. Te creas un personaje, que se comporta de cierta manera. Y de ahí nacen las ideas de ponerse apodos y no cantar con el nombre de uno.

Yo soy poblador, tengo mis ideas, pero la gente no me escucha como Marco, me escucha como Inkognito y eso es lo que repercute. Planteo lo que hago como poblador, pero se me escucha porque soy un artista y así se expande más rápido.

No como un poblador que, por ejemplo, si tiene una idea, tiene que ir a la junta de vecinos a plantearla, pero como artista sacas una canción con una idea y listo, se hizo conocida la canción y de paso tu planteamiento.

¿Te sientes responsable como artista social?

Como dice el Andi (Portavoz) el rap es un arma y cada uno sabe dónde descarga las balas. Es un arma de doble filo porque si yo canto sobre el machismo, pero le pego a mi mujer, es contraproducente. Debo tener responsabilidad sobre lo que les digo a los niños, por eso los mensajes los digo con responsabilidad, analizando el contexto de lo que estoy diciendo.

¿Crees que tu pensamiento se pone en práctica en la sociedad a la que le cantas?

A veces se pone en práctica cuando vez que la gente se está organizando, que entienden que la base más importante está en los niños y las poblaciones. En el mundo ya se ve que el HipHop causa repercusión. NWA, un grupo de Rap gringo, tenían canciones contra el racismo y una decía "fuck police" y el gobierno terminó creando leyes contra ellos. En Francia está el grupo MDM y se crearon leyes para

que lo que decían sus canciones fueran considerados actos terroristas. Eso es porque sienten que el Rap es peligroso.

¿Porque para el Rap es tan importante la organización?

El HipHop tiene una raíz colectiva. Organizarse desde los hechos más chicos, conseguirse un lugar para cantar, un amplificador, un muro, para todo eso necesitas organizarte, está en el día a día, es algo básico. Y eso también se refleja en las poblaciones que se organizan para la Navidad, para los campeonatos de fútbol, es algo que funciona en plural.

¿El rap es considerado peligroso?

El poder trabaja para que el arte y las personas sean iconizadas. Por ejemplo, cuando las marcas prestan ropa es para descontextualizarnos. Para que la gente piense que los raperos somos íconos del marketing más que mensajeros. El sistema se mete y usa al arte en sí porque es peligroso para cualquier manifestación de poder porque aprende, difunde y enseña.

Para el mercado es difícil que exista alguien tan potente intelectualmente porque es justamente la gente a la que ellos quieren afectar. No quieren que nadie les diga a los pobladores que se los están cagando.

En Estados Unidos el marketing logró que la gente crea que el rapero es un delincuente. La mayoría de las películas que tocan temáticas raperas utilizan al negro, al mexicano, al inmigrante como un ladrón y asesino.

Por ejemplo, acá que el Andi haya tocado en el Lollapalooza no es un triunfo político, sino que querían denigrar la imagen de él. El público que estaba ahí no es el público que lo apoya y lo sé simplemente porque la entrada estaba a 180 Lukas.

Es una estrategia de las grandes productoras para descontextualizarlo y restar su importancia. Pero el Andi hizo llegar su mensaje a otra gente que no conoce esa realidad y es necesario que nos escuchen, por lo que aprovechó el espacio.

Después los medios empiezan hablar del rapero que estaba en Lollapalooza, pero el Andy tiene una formación para salir de eso.

¿Por qué al HipHop se le relaciona con la delincuencia?

Porque es marginal. Pero no somos marginales como los barristas, los drogadictos. Tenemos pensamientos, nos organizamos, decimos lo que está pasando, somos diferentes y la gente teme a lo ajeno.

El sistema necesita clasificarnos y crear prototipos con paradigmas que después son naturalizados y hacen creer que todo funciona con la misma lógica. Quizás alguien vio que un tipo de pantalones anchos estaba robando y pensó que todos los que andaban con pantalones anchos robarían.

El HipHop precisamente es peligroso porque viene de ahí mismo, donde está la delincuencia, la conoce, vive con ella. Por eso hay veces que cantamos sobre violencia y balas, y a la gente no le gusta, pero es nuestro contexto, lo que vivimos diariamente. ¿Por qué no lo voy a poder decir? Nosotros vivimos de la violencia

El rap es el nuevo canto popular porque representa realmente a lo popular, no la cueca, ni el folclor, eso se ve muy poco en las poblaciones.

De a poco el gobierno y los medios se están dando cuenta de qué es el HipHop, dicen que es una expresión artística, pero falta hablar de lo que está atrás, de nuestra propuesta.

