

Análisis

ISSN impreso: 0120-8454 - ISSN online: 2145-9169

Universidad Santo Tomás

**Departamento de Humanidades y Formación Integral, sede
Bogotá**

Departamento de Humanidades, sede Villavicencio

Departamento de Humanidades, sede Bucaramanga

Vol. 53, n.º 99

julio-diciembre del 2021



ISSN: 0120-8454

ISSN electrónico: 2145-9169

DOI: <https://doi.org/10.15332/21459169>

Universidad Santo Tomás

Departamento de Humanidades y Formación Integral, sede Bogotá

Departamento de Humanidades, sede Villavicencio

Departamento de Humanidades, sede Bucaramanga

2021

Universidad Santo Tomás

Ediciones USTA

Sede Principal, Edificio Luis J. Torres

Cra. 9 # 51-11, sótano 1

Teléfono: (+57) (1) 587 8797, ext. 2991

<http://ediciones.usta.edu.co>

<http://www.usta.edu.co>

<https://revistas.usantotomas.edu.co/index.php/analisis>

editorial@usantotomas.edu.co

Bogotá, D. C., Colombia

2021

Hecho el depósito que establece la ley.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Compartir Igual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0).

Análisis

ISSN: 0120-8454 | e-ISSN: 2145-9169 | DOI: <https://doi.org/10.15332/21459169>

Vol. 53 N.º 99 | julio-diciembre de 2021

Consejo Editorial Particular

Fray José Gabriel Mesa Angulo, O. P.

Rector General

Fray Eduardo González Gil, O. P.

Vicerrector Académico General

Fray Wilson Fernando MENDOZA RIVERA, O.P.

Vicerrector Administrativo y Financiero General

Padre Javier Antonio Castellanos, O. P.

Decano de la División de Educación Abierta y a Distancia

Olga Lucía Ostos Ortiz, Ph. D. (c)

Directora de la Dirección Nacional de Investigación e Innovación

Esteban Giraldo González

Director de Ediciones USTA

María del Pilar Florián Escobar

Directora Técnica del CRAI

Análisis

Dra. Fabiola Inés Hernández Barriga

Directora del Departamento de Humanidades y Formación Integral

Universidad Santo Tomás

Dr. Juan Sebastián López López

Director de la revista

Universidad Santo Tomás, Colombia

Dr. Denix Alberto Rodríguez

Editor

Universidad Santo Tomás, Colombia

Análisis

ISSN: 0120-8454 | e-ISSN: 2145-9169 | DOI: <https://doi.org/10.15332/21459169>

Vol. 53 N.º 99 | julio-diciembre de 2021

Mgtr. Laura Vivianne Bermúdez
Editora
Universidad Santo Tomás, Colombia

Mgtr. Juan Felipe Rivera
Editor
Universidad Santo Tomás, Colombia

Comité científico

Dr. José Arlés Gómez Arévalo
Universidad Santo Tomás, Colombia

Dr. Horacio Ademar Ferreyra
Universidad Católica de Córdoba, Argentina

Dr. Lucas Krotsch
Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina

Dr. Mauricio Beuchot Puente
Universidad Nacional Autónoma de México, México

Dra. Miriam Kriger
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Dr. Orlando Lurduy Ortegón
Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia

Dr. Tomás Sánchez Amaya
Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia

Dra. Diana Paola Guzmán
Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Colombia

Dr. Antonio García Jiménez
Universidad Rey Juan Carlos (URJC), España

Análisis

ISSN: 0120-8454 | e-ISSN: 2145-9169 | DOI: <https://doi.org/10.15332/21459169>

Vol. 53 N.º 99 | julio-diciembre de 2021

Dr. Walter Omar Kohan

Universidad del Estado de Río de Janeiro (UERJ), Brasil

Dr. Fernando Cardona Suárez

Pontificia Universidad Javeriana, Colombia

Comité editorial

Dra. Analía Elizabeth Otero

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), Argentina

Dr. Félix García Moriyón

Universidad Autónoma de Madrid, España

Dr. Luis Álvarez Falcón

Universidad de Zaragoza, España

Dr. Olvani Fernando Sánchez Hernández

Pontificia Universidad Javeriana, Colombia

Dra. Salomé Sola Morales

Universidad de Santiago de Chile, Chile

Dra. María Paula A. Cicogna

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Universidad de Belgrano, Argentina

Dr. Juan Sebastián López López

Universidad Santo Tomás, Colombia

Dra. Carmen Gloria Burgos Videla

Universidad de Atacama, Chile

Dr. Juan Jesús Menor Sendra

Universidad Rey Juan Carlos, España

Análisis

ISSN: 0120-8454 | e-ISSN: 2145-9169 | DOI: <https://doi.org/10.15332/21459169>

Vol. 53 N.º 99 | julio-diciembre de 2021

Árbitros de este número

Dra. Tania Meneses Cabrera

Universidad Nacional Abierta y a distancia –UNAD–, Colombia

Dr. Roberto Campos Velázquez

Universidad Nacional Autónoma de México, México

Dr. Reisner de Jesús Ravelo Méndez

Universidad Corporación Iberoamericana, Colombia

Mgtr. Rafael Hernández Castellanos

Politécnico Gran Colombiano, Colombia

Dra. Paula Andrea Tamayo

Universidad Santiago de Cali, Colombia

Mgtr. Mateo Pazos Cárdenas

Universidad Estadual de Campinas, Brasil

Mgtr. Martha Cecilia Vidal Arizabaleta

Institución Universitaria UNINPAHU, Colombia

Mgtr. Luis Daniel Botero Arango

Universidad de Antioquia, Colombia

Dra. Juliana Congote Posada

Universidad de Antioquia, Colombia

Mgtr. José Luis Pérez Romero

Universidad Francisco José de Caldas, Colombia

Mgtr. José William Andrade Rodríguez

Pontificia Universidad Javeriana, Colombia

Mgtr. Javier Carbajal Núñez

Centro Latino para la salud mental CELESAM, México

Análisis

ISSN: 0120-8454 | e-ISSN: 2145-9169 | DOI: <https://doi.org/10.15332/21459169>

Vol. 53 N.º 99 | julio-diciembre de 2021

Dr. Jaime Laurence Bonilla Morales
Universidad de San Buenaventura, Colombia

Lic. Gastón Franchini
Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina

Dr. Fidel Mauricio Ramírez
Universidad del Bosque, Colombia

Dr. Diego Armando Mazorra
Universidad Externado de Colombia, Colombia

Mgtr. Didier Santiago Franco
Centro de Ética Aplicada de la Universidad de los Andes, Colombia

Mgtr. Diana Carolina Peláez
Pontificia Universidad Javeriana, Colombia

Mgtr. Adriana Dávila Trejo
Universidad Nacional Autónoma de México, México

Mgtr. Juan Miguel Pérez Torres
Universidad Cooperativa de Colombia, Colombia

Dra. Paula Andrea Mora Pedreros
Corporación Universitaria Autónoma del Cauca, Colombia

Mgtr. Sebastián Casallas
Universidad de los Andes, Colombia

Mgtr. Diana Carolina Piraquive Monroy
Universidad Piloto de Colombia, Colombia

Mgtr. Jorge Sánchez Maldonado
Universidad del Meta, Colombia

Mgtr. Yesica Paola Beltrán Hernández
Universidad Nacional de Colombia, Colombia

Análisis

ISSN: 0120-8454 | e-ISSN: 2145-9169 | DOI: <https://doi.org/10.15332/21459169>

Vol. 53 N.º 99 | julio-diciembre de 2021

Mgtr. Lorena González Muñoz
Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Mgtr. Javier Felipe Casallas Reinel
Universidad Nacional de Colombia, Colombia

Cuidado editorial

Laura Natalia Díaz Cruz
Corrección de estilo en español

Julieta Covo Méndez
Traducción de metadatos a inglés

Roanita Dalpiaz
Traducción de metadatos a portugués

Alexandra Romero
Montaje de carátula

Cygnus Mind
Marcación XML

Óscar A. Chacón Gómez
Coordinador editorial de revistas de Ediciones USTA

Análisis

ISSN: 0120-8454 | e-ISSN: 2145-9169 | DOI: <https://doi.org/10.15332/21459169>

Vol. 53 N.º 99 | julio-diciembre de 2021

Contenido

Los horizontes del *hip hop*

Juan Juárez Martínez
Laura Bermúdez Franco

Bad Bunny y Bach: mitos e imaginarios culturales

Bad Bunny and Bach: Cultural Myths and Imaginaries

Bad Bunny e Bach: mitos e imaginários culturais

Francisco Castillo García

La construcción identitaria de los raperos(as) en los temas de la calle y la protesta. El caso de Morelia, Michoacán

The Identity Construction of Rappers in the Themes of Street and Protest. The Case of Morelia, Michoacán

A construção da identidade de rappers nas temáticas da rua e do protesto. O caso de Morelia, Michoacán

Alain Ángeles Villanueva

Memoria y *hip hop*, Una metáfora de origen

Memory and *Hip-Hop*, a Metaphor of Origin

Memória e hip hop, uma metáfora da origem

José Luis Pérez Romero

Rap-agencia frente a la narcoviolencia. Análisis crítico del discurso de canciones de los raperos de García, Nuevo León, México

Rap-Agency Versus Narco-Violence. Critical Analysis of the Discourse of Songs by Rappers from García, Nuevo León, México

Agência de rap ante a violência das drogas. Análise crítica do discurso musical dos rappers de García, Nuevo León, México

Erik Mejía Rosas

Primeras palabras para el estudio performático del freestyle rap: la dimensión poética

Introduction for the Performance Study of Freestyle Rap: The Poetic Dimension

Primeiras palavras para o estudo da performance do rap freestyle: a dimensão poética

Juan Juárez Martínez

Práctica del rap estilo libre en Argentina: antecedentes históricos

Practice of Freestyle Rap in Argentina: Historical Background

Prática de rap freestyle na Argentina: antecedentes históricos

Martin Alejandro Biaggini

Reflexiones desde la mirada de la terapia Gestalt sobre la danza urbana y la corporalidad

Reflections on Urban Dance and Corporality from a Gestalt Therapy Perspective

Reflexões do ponto de vista da Gestalt-terapia sobre dança urbana e corporalidade

Laura Sarita Borda Santamaría

Mariana Calvo García

Imaginarios sociales y conflictos en las expresiones de la música vallenata y la champeta en el Caribe colombiano

Social Imaginaries and Conflicts in the Expressions of Vallenato and Champeta Music in the Colombian Caribbean

Imaginários sociais e conflitos nas expressões da música Vallenata e Champeta no Caribe colombiano

Marlys Cano Yopez

La fábula invertida o sobre la amoralidad de la fábula —a propósito de la fábula como herramienta de interpretación antropológica—

The Inverted Fable or on the Amorality of the Fable: about the Fable as an Anthropological Interpretation Tool

A fábula invertida ou sobre a amoralidade da fábula: sobre a fábula como ferramenta de interpretação antropológica

Gustavo Adolfo Cárdenas López

Visibilización de los diversos tipos de violencia hacia la mujer: una resignificación a través del arte

Visibilization of the Different Types of Violence Against Women: A Resignification through Art

Visibilização dos diferentes tipos de violência contra as mulheres: uma resignificação por meio da arte

Yuleini Melisa Delgado Gallego

Caterin Johana Angulo Parra

Leidy Carolina Hurtado Lourido

Michell Alejandra Mutis Muñoz

Análisis de la violencia de género y su impacto en la mujer estudiante de Policía de la Escuela Carlos Eugenio Restrepo

Analysis of Gender-based Violence and its Impact on Female Police Students at the Escuela Carlos Eugenio Restrepo

Análise da violência de gênero e seu impacto nas mulheres que estudam no Colégio Carlos Eugenio Restrepo para serem policiais

Héctor Betancur Giraldo

Vulnerabilidad social y política al VIH-sida en Bogotá

Social and Political Vulnerability to HIV/AIDS in Bogotá

Vulnerabilidade social e política para HIV-Aids em Bogotá

Ismael José González-Guzmán

La transdisciplinariedad como eje transversal de la docencia universitaria: un constructo transmetodológico contrarresistencia

Transdisciplinarity as a Transversal Axis of University Teaching: A Counter-Resistance Transmethodological Construct

A transdisciplinaridade como eixo transversal do ensino universitário: um construto transmetodológico contra-resistência

Milagros Elena Rodríguez

Análisis sistemático sobre estrés laboral en Colombia

Systematic Analysis on Occupational Stress in Colombia

Análise sistemática do estresse no trabalho na Colômbia

Sandra Rocío Salamanca Velandia

Yury Stephany Garavito Santander

Análisis

ISSN: 0120-8454 | e-ISSN: 2145-9169 | DOI: <https://doi.org/10.15332/21459169>

Vol. 53 N.º 99 | julio-diciembre de 2021

Los horizontes del *hip hop*

[Editorial]

Juan Juárez Martínez*

Laura Bermúdez Franco**

Citar como:

Juárez Martínez, J. y Bermúdez Franco, L. (2021). Los horizontes del *hip hop*. *Análisis*, 53(99).



El 11 de agosto de 1973, en el 1520 de Sedwick Avenue (El Bronx, Nueva York), se llevó a cabo la fiesta que pasaría a la historia como la que daría origen al *hip hop*. Cindy Campbell organizó una fiesta de inicio de clases para recaudar dinero y poder comprarse ropa nueva. Para esto, le pidió a su hermano Clive Campbell, “DJ Kool Herc”, que tocara en esa fiesta y él aceptó la invitación. Acudieron, como ya era habitual en esas fiestas también llamadas *Block Parties*, personas negras y latinas, y la unión y diversión se apoderaron de la noche. Gente bailando *Breaking*, otra rapeando, Herc en la tornamesa y, aunque es difícil precisarlo, seguro hubo más de algún graffitero haciendo de las suyas. Los cuatro elementos del *hip hop* hicieron presencia e hicieron lo propio para dar cohesión a las comunidades inmigrantes del barrio.

* Editor invitado para este número. Licenciado en Literatura Intercultural por la Universidad Nacional Autónoma de México. Es miembro del Laboratorio Nacional de Materiales Orales (Lanmo) y actualmente cursa la Maestría en Gestión y Desarrollo Cultural por la Universidad de Guadalajara (México). Correo electrónico: juan@lanmo.unam.mx; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4386-6539>

** Editora de la revista *Análisis* de la Universidad Santo Tomás. Correo electrónico: revistaanalisis@usantotomas.edu.co; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4386-6539>

Desde su origen, y hasta el día de hoy, el *hip hop* ha sido una herramienta de cambio social y además cuenta con la característica de poder ser adoptado (y adaptado) con gran facilidad por distintos grupos sociales y en diferentes contextos. Por ello, incluso la música generada desde esta manifestación cultural es la más escuchada en el mundo (Christman, 2021; *El Economista*, 2015; Ingham, 2021; Lynch, 2018; Ryan, 2018; Statista, s. f.) y, debido a su influencia en las comunidades más jóvenes, podría ser un gran aliado para promover la cultura de paz y la transformación comunitaria (Travis, 2016).

A 48 años de su nacimiento, la revista *Análisis* ha considerado elaborar un número dedicado a esta manifestación cultural. “Los horizontes del *hip hop*” está conformado por siete artículos académicos que tienen como eje rector la perspectiva del *hip hop* y su análisis desde distintas disciplinas u horizontes; además, la revista está compuesta por otros siete artículos que corresponden a las líneas temáticas tradicionales y que las y los lectores podrán encontrar en la Separata.

En la primera parte, se podrán encontrar artículos como “Bad Bunny y Bach: mitos e imaginarios culturales”, un texto en donde el autor busca mediar entre ambos artistas con los prejuicios que cargan sus respectivos géneros musicales, con el fin de entender las problemáticas sociales que yacen al fondo de la discusión entre el arte culto y el arte vulgar.

En el texto “La construcción identitaria de los raperos(as) en los temas de la calle y la protesta. El caso de Morelia, Michoacán” se llegó a la conclusión de que es a través de las canciones creadas por los raperos de esta ciudad que ellos construyen su propia identidad, que, además, está en constante cambio.

La manera en que asociamos la información por la cual alimentamos nuestra memoria es importante para nuestro bagaje cultural y, por ello, es

que en “Memoria y *hip hop*, una metáfora de origen” se establecen asociaciones entre el surgimiento y el desarrollo del *hip hop* con las historias de viajes, viajeros, violencia, pandillismo e industria musical, entre otros. Para construir este texto se tomó como referencia la teoría de la Historia Cultural de Peter Burke y también el desarrollo del *hip hop* desde su origen en Estados Unidos, su paso por Latinoamérica y su llegada a Colombia.

Es importante hablar del *hip hop* como una herramienta de resistencia y resiliencia social, por eso es por lo que en “Rap-agencia frente a la narcoviencia. Análisis crítico del discurso de canciones de los raperos de García, Nuevo León, México” se muestra cómo el rap ha sido utilizado de esa manera. Esto desde la etnografía y la observación participante, así como desde el análisis crítico del discurso planteado por Bonet y adaptado por Araiza y González.

Por otro lado, en “Primeras palabras para el estudio performático del *freestyle rap*: la dimensión poética” desde las artes verbales se plantea un modelo de análisis multidisciplinario para el *freestyle rap* y también el análisis de algunos de sus elementos que encajan con la teoría oral-formulaica de Parry y Lord.

En “Práctica del rap estilo libre en Argentina: antecedentes históricos” es analizada, desde la historia oral, la apropiación del *freestyle rap* por las comunidades jóvenes de Buenos Aires, Argentina, así como su desarrollo comercial y autogestivo. Asimismo, se propone la catalogación de tres generaciones de raperos: la vieja escuela, la primera generación y los raperos 2.0.

El artículo “Reflexiones desde la mirada de la terapia Gestalt sobre la danza urbana y la corporalidad” ahonda en la relevancia de integrar a los procesos psicoterapéuticos la dimensión corporal del ser humano. De esta

manera, sostiene que la danza urbana puede ser de gran utilidad como una herramienta de la terapia Gestalt en el curso de la psicoterapia.

Confiamos en que la conformación de este número, con las herramientas que proporcionan los artículos seleccionados, pueda ser punta de lanza para establecer discusiones necesarias en torno a la importancia del *hip hop* en las sociedades modernas y la trascendencia de su abordaje dentro de la academia. Del mismo modo, la perspectiva multinacional de este número fomentará que estas discusiones inicien en los territorios de Colombia y México y que puedan ser referencia para el resto de América Latina y demás países con investigadores interesados en las temáticas tratadas aquí. Además, “Los horizontes del *hip hop*” es relevante en sí mismo, pues podría ser uno de los primeros volúmenes académicos dedicados exclusivamente al *hip hop* a nivel internacional.

Sumado a lo anterior, esta edición de *Análisis* cuenta con la colaboración de los equipos editoriales del departamento de humanidades de las sedes y seccionales de Bucaramanga y Villavicencio. Así, este número no solo es el resultado de un trabajo conjunto entre Colombia y México, sino también entre las distintas regiones del país. Esto permite que exista una pluralidad no solo en las temáticas que se abordan, sino también en las miradas que se tienen sobre la complejidad de lo humano.

Este es, entonces, un número dedicado principalmente al arte y a la música, pero no se queda allí, pues también se enfoca en la investigación y reflexión sobre temas de género, vulnerabilidad social y docencia universitaria. Es así como el lector podrá moverse entre distintas líneas teóricas que se configuran como una ventana hacia un mundo que resulta cada vez más dinámico y diverso, y que, por eso, nos invita a estar siempre atentos a los avatares de la vida.

El primer texto de la separata, “Imaginarios sociales y conflictos en las expresiones de la música vallenata y la champeta en el Caribe colombiano”, busca indagar acerca de lo que la autora denomina dos estilos musicales que enmarcan la vida caribeña: la champeta y la música vallenata, representativas en ciudades como Cartagena y Valledupar. En este artículo de reflexión, se busca reconocer los imaginarios sociales que están inmersos en cada una de estas expresiones que terminan por consolidar un mundo de significaciones que dan sentido a las sociedades de manera particular.

A continuación, en el artículo denominado “La fábula invertida o sobre la amoralidad de la fábula: a propósito de la fábula como herramienta de interpretación antropológica” se da la oportunidad de reflexionar en torno al papel de este género literario como una herramienta de interpretación antropológica, ya que se refiere a la expresión de lo humano que resulta encarnada en personajes como los animales. Es así como en este documento se expone que más allá de que la fábula sea un relato en que los animales se humanizan, es la bestialización del hombre la que acontece con mayor fuerza.

De igual manera, las mujeres que hacen parte de la casa cultural del chontaduro reconocen en “Visibilización de los diversos tipos de violencia hacia la mujer: una resignificación a través del arte” la importancia de diversas representaciones artísticas en el proceso de construcción de memoria que realizan en los encuentros semanales donde relatan momentos donde han sido vulneradas y maltratadas. Así, desde la mirada de este grupo de mujeres, se identifica el valor de los instrumentos musicales, los poemas o el vestuario como elementos mediadores en la construcción de la identidad social.

En “Análisis de la violencia de género y su impacto en la mujer estudiante de Policía de la Escuela Carlos Eugenio Restrepo” se profundiza en temas

de violencia de género, ubicando la investigación en una institución de formación específica, donde por medio de la participación de distintas mujeres fue posible establecer si desde su perspectiva existían o no manifestaciones de violencia, cuáles eran los posibles escenarios y actores involucrados y, sobre todo, generar propuestas sobre políticas institucionales sustentadas en los derechos de la mujer policía.

Siguiendo la senda del análisis sobre las acciones encaminadas a reducir las condiciones de fragilidad de los miembros de una comunidad, el autor del artículo “Vulnerabilidad social y política al VIH-sida en Bogotá” enfoca su investigación en el impacto que ha tenido el despliegue institucional que se ha desarrollado a la hora de comprender las circunstancias educativas, económicas o culturales, entre otras, vinculadas a los riesgos que se corren por infección o muerte debido al VIH-sida.

Este número continúa con el cuestionamiento a las disciplinas como saber compartimentados que han sido poco transversalizadas y complejizadas. El enfoque del artículo “La transdisciplinariedad como eje transversal de la docencia universitaria: un constructo transmetodológico contrarresistencia”, visto a la luz de una perspectiva rizomática, invita a la comprensión de realidades que son multidimensionales y que, por eso, requieren de conocimientos desterritorializados, es decir, transdisciplinarios, que lleven a que la educación universitaria esté cada vez más abierta al laberíntico mundo en que vivimos.

Por último, se realiza una revisión documental acerca del estrés laboral en Colombia visto desde un enfoque psicosocial. Esta revisión arroja datos interesantes acerca de cómo se está analizando este problema que, si bien puede afectar con mayor intensidad a grandes ciudades como Bogotá o Medellín, no resulta ajeno a la mayoría de la población.

Referencias

Christman, E. (enero 8, 2021). *Hip-Hop, Latin & Vinyl's Popularity Grew in 2020 (Rock, Pop & CDs' Did Not)*. Billboard.

<https://www.billboard.com/articles/business/9508986/2020-music-streaming-sales-hip-hop-latin-vinyl/>

El Economista. (julio 13, 2015). El hip hop es el género más escuchado en el mundo, según Spotify.

<https://ecodiario.eleconomista.es/musica/noticias/6866832/07/15/El-hip-hop-es-el-genero-mas-escuchado-en-el-mundo-segun-Spotify.html>

Ingham, T. (enero 7, 2021). *Nearly a third of all streams in the us last year were of Hip-Hop and R&B artists (as rock beat pop to second most popular streaming genre)*.

Music business worldwide. <https://www.musicbusinessworldwide.com/nearly-a-third-of-all-streams-in-the-us-last-year-were-of-hip-hop-and-rb-music/>

Lynch, J. (enero 4, 2018). *For the first time in history, hip-hop has surpassed rock to become the most popular music genre, according to Nielsen*. Insider.

<https://www.businessinsider.com/hip-hop-passes-rock-most-popular-music-genre-nielsen-2018-1>

Ryan, P. (enero 3, 2018). *Rap overtakes rock as the most popular genre among music fans. Here's why*. US Today.

<https://www.usatoday.com/story/life/music/2018/01/03/rap-overtakes-rock-most-popular-genre-among-music-fans-heres-why/990873001/>

Statista Research Department. (enero 8, 2021.). *Share of total music album consumption* in the United States in 2018, by genre*.

<https://www.statista.com/statistics/310746/share-music-album-sales-us-genre/>

Travis, R. Jr. (2016). *The Healing Power of Hip Hop*. Praeger.

Bad Bunny y Bach: mitos e imaginarios culturales*

[Artículos]

Francisco Castillo García**

Recibido: 6 de abril de 2021

Aprobado: 25 de junio de 2021

Citar como:

Castillo, F. (2021). Bad Bunny y Bach: mitos e imaginarios culturales. *Análisis*, 53(99). <https://doi.org/10.15332/21459169.6498>



Resumen

Este artículo explora la noción de mito e imaginario colectivo según se manifiestan en las figuras de Bad Bunny (1994-) y de Johann Sebastian Bach (1685-1750). Bad Bunny ha sido identificado como el depositario de un imaginario que sitúa al reggaetón como un género musical que marca la decadencia moral de la cultura. Bach, por el contrario, encabeza el canon de compositores que hacen de la música clásica un paradigma de arte musical culto y elaborado. La reflexión sugiere que ambas representaciones son parte de una mitología que esconde problemáticas complejas como discriminación de clase y hegemonías culturales violentas. Las conclusiones señalan la desmitificación de ambos músicos como una estrategia para, no solo apreciar de manera más equilibrada su

* Artículo de reflexión.

** Magister en Estudios Artísticos. Facultad de Artes ASAB. Universidad Distrital. Correo electrónico: fjcastilloq@udistrital.edu.co; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3897-8050>

música, sino para atender problemáticas sociales sin los fanatismos que ambas comunidades musicales promueven en sus mitos.

Palabras clave: Bach, Bad Bunny, Mito, Reggaetón, Música Clásica.

Bad Bunny and Bach: Cultural Myths and Imaginaries

Abstract

This paper explores the notion of myth and social imaginary as manifested in the figures of Bad Bunny (1994-) and Johann Sebastian Bach (1685-1750). Bad Bunny has been identified as the depository of an imaginary that puts reggaeton as a musical genre that marks the moral decadence of the culture. Bach, by contrast, leads the canon of composers who make classical music a paradigm of cultured and elaborate musical art. The reflection suggests that both representations are part of a mythology that hides complex issues such as class discrimination and violent cultural hegemonies. The conclusions point to the demystification of both musicians as a strategy to not only appreciate their music in a more balanced way, but also to address social issues without the fanaticism that both musical communities promote in their myths.

Keywords: Bach, Bad Bunny, Myth, Reggaeton, Classical Music.

Bad Bunny e Bach: mitos e imaginários culturais

Resumo

Este artigo explora a noção de mito e o imaginário coletivo manifestados nas figuras de Bad Bunny (1994-) e Johann Sebastian Bach (1685-1750). Bad Bunny foi identificado como o depositário de um imaginário que coloca o *reggaetón* como um gênero musical que marca o declínio moral da cultura. Bach, ao contrário, lidera o cânone de compositores que fazem da música clássica um paradigma da arte musical culta e elaborada. A reflexão sugere que ambas as representações fazem parte de

uma mitologia que esconde problemas complexos, como discriminação de classe e hegemonias culturais violentas. As conclusões apontam para a desmistificação de ambos os músicos como estratégia para não só valorizar sua música de forma mais equilibrada, mas também para enfrentar os problemas sociais sem o fanatismo que ambas as comunidades musicais promovem em seus mitos.

Palavras-chave: Bach, Bad Bunny, Mito, *Reggaetón*, Música Clássica.

Introducción

En el 2020 tuve a mi cargo dos seminarios electivos como parte de las actividades que realizamos los profesores universitarios. Uno de ellos se llamaba *Reggaetón y crítica musical*, y el otro *Vida y obra de J.S. Bach*. Si bien ambos espacios académicos fueron formulados desde la Facultad de Artes, asistieron estudiantes de diferentes disciplinas. A las pocas semanas de clase, empecé a percibir que ambas materias se estaban haciendo muy similares, y en el diálogo con los estudiantes de uno u otro seminario me sorprendí a mí mismo reciclando comentarios, ejemplos y respuestas de una clase en la otra. Como nada de eso fue planeado, ni las clases fueron diseñadas con ninguna intersección en mente, se despertó una curiosidad por entender qué explicaba dicha situación. Evidentemente, las similitudes entre música barroca y reggaetón no están en la superficie de las cualidades musicales, lo cierto es que, en las clases que dicté, Bach y Bad Bunny compartían el hecho de ser objetos de un imaginario muy presente en las voces de los estudiantes.

La aproximación a la vida y obra de Johann Sebastian Bach que fue propuesta en clase, contrastó con la visión un tanto endiosada que compartían los estudiantes. No en pocas ocasiones se referían a Bach como “el padre de la música”, “el padre de la armonía” e “inventor de los sostenidos y bemoles”, junto con otra serie de miradas que reverencian a Bach como un músico absolutamente extraordinario, fuera de todo

concurso y casi separado del mundo terrenal. Por otro lado, la aproximación a Bad Bunny y al reggaetón que fue propuesta en clase, contrastó con una visión un tanto apocalíptica sobre el género, un agente peligroso para la moral de los jóvenes, un conjunto de letras denigrantes y de bailes hipersexualizados en un contexto que denigra del arte musical por ser “solamente un producto comercial”. En tanto profesor de estos espacios académicos, y considerando que yo no comparto esas posiciones, supuse que podría ser solo un asunto de falta de información. No obstante, rápidamente y después de algunas exposiciones de mi parte, noté que la resistencia a revisar críticamente esos imaginarios tenía unos anclajes más profundos y, por ende, requerían una revisión más aguda.

Bach es uno de los compositores que integran el canon de la música clásica occidental. Como parte de un proyecto cultural y político que tiene muchísimos años, esta música fue una de las banderas del eurocentrismo que gobernó de manera transversal el pensamiento occidental durante siglos, en un proceso que no es necesario detallar aquí. Judith Becker (1986) logró sintetizar las razones que fueron esgrimidas para defender la tesis según la cual la música clásica era vista como la mejor música del mundo: (1) cubrir un espectro amplio de emociones, (2) gozar de altísima complejidad técnica y (3) estar sintonizada con un orden natural. Se valora entonces que las composiciones sean capaces de proyectar pasiones diversas y contrastantes¹, al tiempo que refuercen la idea del compositor-genio² y que las leyes que definen su proceso creativo descansen en leyes naturales, inmutables y sagradas³. Si la música clásica centro europea ha

¹ Al punto de configurar aparatos teóricos que les permitieran controlar las emociones con precisión. Ver López Cano (2000).

² Como bien lo resaltan las biografías escritas sobre dichos músicos (Wiley, 2015).

Adicionalmente, no es casual que estos genios sean siempre hombres-blancos.

³ La naturaleza como argumento legitimador no es, de ninguna manera, exclusiva de la historia de la música occidental. Se convoca también la naturaleza en discusiones sobre tauromaquia, aborto y veganismo. Para el caso musical, cabe recordar el texto de Clark y Rehding (2001).

sido objeto de tal valoración positiva, enmarcada en colonialismos y poscolonialismos, Bach ocupa un lugar privilegiado en dicho canon. Dado que sujetos famosos como Beethoven, Mozart, Chopin o Liszt manifestaron su devoción hacia Bach, este fue convertido por la historiografía en el centro de toda perfección musical. Manifestaciones de este fenómeno se encuentra por doquier: programas de formación profesional en música dan muchísima atención a sus composiciones, se pide explícitamente tocar Bach en concursos para ocupar plazas en las orquestas y se le atribuyen incluso beneficios extramusicales⁴.

Bad Bunny y el reggaetón han sido ubicados en la orilla opuesta. Tanto el discurso académico convencional como el imaginario colectivo han sido proclives a situarlo como prácticas que amenazan la moral de los jóvenes (Penagos, 2012). Sus letras han sido calificadas por Martínez (2014) como sexistas, amén de las imágenes ahí reforzadas: violencia, asimetrías de género, rol masculino dominante y femenino pasivo. El perreo en De Toro (2011) es un baile que reduce a la mujer a la condición de objeto animalizado y descalificado. Siguiendo el argumento de Becker antes mencionado, el rango de emociones contenidas en una canción de reggaetón no llega a los talones de lo que acontece en una cantata de Bach, sus complejidades técnicas son incomparables y la teoría musical que soporta las canciones de Bad Bunny no reflejan la estructura perfecta del orden natural.

¿Qué tienen entonces en común Bad Bunny y Bach? que sobre ambos personajes opera fuertemente un imaginario que no soporta un análisis crítico. Tanto la superioridad imaginada de Bach por encima de todos los

⁴ Por ejemplo, Pedrosa (2012) lo presenta como aporte potencial al desarrollo del liderazgo empresarial, y Ardila (2009) lo identifica como la solución al debate entre el teísmo y el ateísmo.

demás músicos, como la amenaza peligrosa que constituye la imagen de Bad Bunny para la sociedad son mitos.

Bad Bunny y Bach en tanto mitos

Desde hace muchos años, la idea del mito ha sido tema de estudio y análisis en campos diversos de las humanidades. Roland Barthes sentó las bases de una aproximación al mito como herramienta para leer en clave crítica aspectos diversos de la cultura. El autor define mito como “un habla, no un objeto ni un concepto ni una idea, se trata de un modo de significación” (Barthes, 1999, p. 108). Desde ahí notó que la cultura está plagada de mitos visibles en la primera sección de su texto *Mitologías*, en el cual aborda temas tan dispares como el cerebro de Einstein, la lucha libre, la carne asada con papas a la francesa, los juguetes y la astrología. Para poder asumir que el concepto del mito tiene extensiones tan disímiles, hay que tener en cuenta que el término tiene dos definiciones básicas, ambas relacionadas y además consecuentes en la lista de acepciones que descansan en el diccionario de la RAE.

Por un lado, los mitos son narraciones antiguas llenas de significados y simbolismos. En ese sentido, el término es empleado por autores como Eliade (1968), Campbell (1991), Asimov (1981) y muchos otros. Abundan en las librerías recopilaciones de mitos griegos, chinos, americanos y de otras tradiciones culturales, usualmente en la sección de antropología o historia. Estos relatos no tienen una forma única, ya que la oralidad fue su medio principal de transmisión. Los acontecimientos ahí relatados guardan simbolismos profundos, explicaciones del origen de algún elemento o fenómeno natural, y representan estructuras que expresan también jerarquías sociales o modelos de conducta cultural.

Por otro lado, también se entiende como mito aquello que, siendo falso, es considerado verdadero por muchas personas. En ese sentido, el término se

usa en textos como *Siete mitos de la conquista española* (Restall, 2004), *El mito del capitalismo* (Tepper, 2020) o *El mito de la Derecha* (Bueno, 2008). Junto a estos, se posa una plétora de textos en los que se revisa críticamente una creencia popular que resulta falaz en la voz del autor y que merece una desmitificación para, con ello, comprender de manera más equilibrada el asunto.

Max Horkheimer y Theodor Adorno explican en la *Dialéctica de la Ilustración* que dicha ambigüedad semántica tiene profundas raíces históricas: “Los dioses del pasado encarnaban la naturaleza como poder universal. La ilustración ve en ellos una crónica superficial de tensiones y choques entre elementos diversos, que al establecerse como ciencia redujo los mitos a creaciones de la fantasía” (Horkheimer y Adorno, 1998, p. 72). Entonces es claro que una mirada científica y positivista del mundo, solo vería en los mitos antiguos narraciones equivocadas e insuficientes para explicar los truenos o el arcoíris, de manera que tal enfoque los redujo a ser historias ficticias que esperan ser iluminadas con las herramientas provistas por la ilustración.

Tanto Bad Bunny como Bach son mitos, pero cada uno de ellos se enmarca en una de las definiciones de mito antes mencionadas. En particular, Bach funge como representante honorario del mito (leyenda de origen signifiicante) que encarna la supuesta superioridad de la música clásica. Bad Bunny es, en cambio, un mito en el segundo sentido (creencia falsa), en cuanto funge como la cara visible del reggaetón, que se encuentra en oposición a cierta conducta ética, aspiración de un sector conservador de la sociedad, el cual ve con preocupación al conjunto de letras e imágenes que el reggaetón promueve, por su potencial injerencia en una conducta sexual precoz y agresiva.

Bad Bunny y el mito falso del reggaetón malo

La falsedad que hay en el mito del reggaetón malo no es un asunto que comprometa la integridad moral de quien lo refuerce. El problema radica en la relación de causalidad directa que hace el mito entre el reggaetón y una conducta ética reprochable. Es consabido que reflexiones en torno al machismo, feminismo, asimetrías y violencias de género, hacen compromisos con temas complejos y profundos. Tanto en debates académicos como en conversaciones coloquiales, se hace manifiesto que atender a estas problemáticas está lejos de ser un asunto simple que pueda entenderse en blanco y negro. La urgencia que requiere hablar sobre el machismo en todas sus manifestaciones, habida cuenta del sufrimiento que padecen muchas mujeres, choca entonces con la enorme profundidad que tiene el tema, ya que no es un asunto que pueda resolverse en unas pocas líneas. En las discusiones sobre machismo coexisten factores de la biología evolutiva con prácticas culturales cambiantes, junto a imaginarios social e históricamente contruidos, así como revisiones críticas a los niveles de susceptibilidad en la población.

El mito del reggaetón malo es falaz porque suprime toda esa red de factores y matices, reduciendo el problema (real y urgente) del machismo a una relación de causalidad única: la juventud daña su compás ético por consumir esa música. Carretero (2006) apunta a que las creaciones míticas “son recursos culturales íntimamente ligados a la necesidad antropológica de edificar universos simbólicos destinados a clausurar las preguntas acerca de las ultimidades que afectan constantemente a la vida humana” (p. 108). En este caso, la pregunta fundamental que está siendo clausurada, la que ocupa nuestras preocupaciones, es aquella que interroga por las acciones necesarias para disminuir la violencia de género.

En ese sentido, es habitual encontrar situaciones en las que se haga necesario definir algunos conceptos para poder reflexionar sobre el lugar

que pueda ocupar el reggaetón en problemáticas reales y urgentes para nuestra sociedad. ¿Qué es el acoso sexual? Circunscribiendo la discusión al contexto social-cultural (no al ámbito jurídico-penal), es muy fácil notar que no es una pregunta fácil de contestar. El mito que se ha construido alrededor del reggaetón instauro artificialmente un orden sobre el escenario caótico que se desprende de la pregunta; una vez instaurado el mito, se evade la presión por analizar críticamente el problema, por atender a sus grises, siendo este análisis reemplazado por una máxima simple pero mítica y equivocada:



Figura 1. Sobresimplificación de un problema social.

Fuente: @9GAG (22 de junio de 2020), Pinterest; @MemesConciertosMX (29 de marzo 2020), Facebook.

Una revisión superficial del problema en torno al acoso sexual deja ver que nunca es tan simple como parece. Evidentemente, si la discusión se posa en un caso particular, aquello que debería gobernar el debate es el estado físico y mental de la persona acosada, pero si se trata de abordar el fenómeno como una problemática social más amplia, es muy difícil

establecer una causalidad directa desde las letras o los bailes de cierto artista o de cierto género musical. Aquí resuena lo dicho por Barthes en *Mitologías*: “el mito realiza una economía de inteligencia: comprende lo real con menos gasto” (Barthes, 1999, p. 136); aquí se comprende lo real como la problemática social, y la economía de inteligencia acusar al reggaetón de causarla. Atender a la relación entre la música y las desigualdades de género evitando una *economía de inteligencia*, remite a revisar varios frentes, en particular uno en el que las visiones que comprometen la integridad femenina están lejos de ser novedad o exclusividad del reggaetón.

Las prácticas musicales del pasado no son, en ninguna medida, ejemplos de equidad de género ni de respeto por el género femenino. La lista de mujeres que resultan cruelmente asesinadas o que tienen que suicidarse para resolver la trama en favor del hombre, es una lista larguísima en las óperas compuestas desde inicios del siglo XVII. Leonora (La fuerza del destino), Lucía (Lucía de Lamermoor), Tosca (Tosca), Norma (Norma), Lui (Turandot), Isolda (Tristan e Isolda), Leonora (Il Trovatore), Gilda (Rigoletto), Dido (Dido y Aeneas), Carmen (Carmen), y muchísimas otras más, se entregan como sacrificio involuntario o bajo muchas presiones en virtud de reforzar un tropo narrativo en el que la mujer, objeto de deseos y pasiones, es el sufriente silencioso de la trama. El baile vienés que se asocia con los pomposos valeses de Strauss hace hincapié en el hombre que domina y escoge pareja en una vitrina social, en la que han sido dispuestas por sus padres las mujeres al cumplir 16 años. Ray Charles canta “Ven y dale amor a tu papi toda la noche. Ella sí sabe cómo moverlo”⁵; AC/DC pregona “Llévala a ese punto, sabes que ella lo hace muy caliente [...] ella

⁵ What I Said: “Come and love your daddy all night long. She knows how to shake that thing”

es una máquina veloz que mantiene su motor limpio”⁶; Big Bill entonaba “yo estoy buscando una mujer que no haya sido besada, quizás nos llevemos bien y no tenga que usar mi puño”⁷. La lista de casos similares es muy extensa.

La desmitificación aquí propuesta no está sugiriendo que el uso generalizado de la violencia en las letras de muchas canciones mitiga su connotación negativa. Si fuera cierto que algunas canciones de reggaetón resultan ofensivas para algunas personas, esto no se corrige señalando que otros géneros musicales también lo han sido; por el contrario, implica reconocer la inconsistencia que supone reducir un tema complejo a una relación simple de causalidad mítica: la violencia contra las mujeres no puede explicarse como resultado de las letras de las canciones. Estas pueden integrar la discusión junto a muchos otros productos culturales y de entrenamiento, junto a reflexiones sobre la brecha salarial y el lenguaje incluyente, junto a políticas públicas y dinámicas de educación familiar o escolar; lo que no pueden hacer las letras es acaparar la responsabilidad de haber detonado la conducta que algunas personas puedan tachar de moralmente reprochable, más aún, teniendo en cuenta la diversidad de posiciones sobre ética y moral que coexisten en nuestra sociedad.

El acercamiento poco reflexivo al reggaetón se alimenta también de una posición según la cual el reggaetón es menos música que las demás. Junto a las críticas hechas en torno a las letras, suele apuntarse que el género es menos artístico que los demás, en virtud de sus ritmos monótonos, su extrema simpleza y su condición de producto comercial⁸. Muchas de estas

⁶ Rock N Roll Train: “Take it to the spot/You know she’ll make it really hot”. You Shook Me All Night Long: She was a fast machine, she kept her motor clean”.

⁷ When I Been Drinkin: “I’m lookin’ for a woman that ain’t never been kissed. Maybe we can get along an’ I won’t have to use my fist”.

⁸ Dado que es un tema que habita la cultura popular, tales críticas no pueden señalarse directamente a una fuente concreta. Para observar una muestra de estas posiciones críticas hacia el género: El 17 de julio de 2019, la cadena de noticias W Radio, promovió el numeral

posiciones encontraron una vitrina adicional cuando Bad Bunny recibió el premio al Mejor Compositor del Año (2020) de manos de Ascap (Sociedad Americana de Compositores, Autores y Editores, por sus siglas en inglés)⁹. Diversos medios de comunicación como El Tiempo, La Vanguardia o ABC de España, consideraron que la noticia que merecía ser registrada tenía dos caras: el premio a Bad Bunny y la indignación de millones de personas que consideraban que no lo merecía. La falsedad en algunos de los argumentos deja ver que se está reforzando eficazmente el mito falso del reggaetón malo. Veamos:

- Bad Bunny y el reggaetón son malos por ser demasiado simples (o cualquiera puede hacer eso): La complejidad de una manifestación musical no es algo que transcurra en una sola dirección. Por lo general, señalar al reggaetón de ser simple, en realidad lo que señala es que carece del tipo de complejidad que se encuentra en una Fuga de Bach, por ejemplo. Lo cierto es que (1) no existe una forma única de ser complejo y profundo en la música, y (2) nunca ha podido establecerse que la complejidad musical y la calidad van de la mano. Cabe suponer que géneros musicales como el reggaetón, el bullerengue, la champeta o la cumbia, sí son menos complejos que Bach en algunos parámetros, pero son sin duda mucho más complejos que Bach en otros. La música europea del siglo XVIII es rica y profunda en sus encadenamientos de acordes y la disposición de varias melodías superpuestas unas a otras. Por otro lado, muchos géneros de origen latinoamericano dan cuenta de profundas complejidades en términos rítmicos, y en el caso del reggaetón y otras músicas urbanas, la enorme diversidad de aspectos tímbricos supera por mucho a otras prácticas musicales. De

#ElReguetónEs, y de los miles de comentarios se hace evidente la tendencia a levantar objeciones frente al reggaetón.

⁹ <https://www.ascap.com/news-events/awards/2020/latin-awards>

conversaciones con amigos productores de música urbana, resalto sus relatos casi cómicos de músicos jóvenes que llegan al estudio de grabación pensando que sin esfuerzo podrán hacerse una carrera exitosa en el reggaetón. Nunca es así, y no, no cualquiera puede hacer canciones de reggaetón.

- Bad Bunny y el reggaetón son malos por ser solamente un producto comercial (o lo único que les interesa es el dinero): En primer lugar, las características musicales de un disco o una canción, no suelen ser buenas fuentes para descifrar los móviles que acuden a la voluntad del artista. Coexisten muchas razones detrás del lanzamiento de un sencillo. Además, asumir que el factor comercial contamina la producción artística proviene de una visión espiritual de la música, en la que esta baja en forma de musa de un cielo trascendente para posarse sobre la partitura de un compositor inspirado que intermedia entre nosotros los mortales y ese mundo inmaterial de profundidad psicológica. Si bien esa visión de la música y de los músicos gobernó el pensamiento europeo del siglo XIX, está lejos de representar eficazmente el escenario global de la música en el siglo XXI. Cosas parecidas podrían decirse de André Rieu o de Andrea Bocelli, pero no se hacen con el mismo ahínco por no hacer parte de este mito. Por ejemplo, aunque Gioachino Rossini tuvo un éxito comercial considerable con el estreno de *El Barbero de Sevilla* en 1816, fue hasta el estreno de *Guillermo Tell* en 1829 que saboreó un éxito financiero significativo. Desde ahí hasta su muerte en 1868 no compuso más óperas (no compuso casi nada más en ningún género) en una especie de jubilación anticipada. La disparidad de criterios con que se critican a Bad Bunny y a Rossini son manifestación del mito falaz que denigra al reggaetón por su interés monetario.

- Bad Bunny y el reggaetón son malos porque no son arte musical (o eso no puede llamarse música): No solamente no existe una definición monolítica de música, sino que cualquier intento por establecerla está operando violentamente en un marco cultural que quiera acoger principios como la multiculturalidad. Señalar desde la sala de concierto mientras se escucha una cantata de Bach lo que acontece en la discoteca, y reclamar que eso no es música, es el mismo gesto de superioridad que tenían conquistadores al ver la otredad nativa y señalarla de no-cultura. Cerrar la definición de música a una serie de parámetros estrechos formulados por una cultura particular en una época particular, atenta gravemente contra todos los intentos por establecer diálogos interculturales horizontales, separados de la visión colonial y eurocéntrica que, está demostrado, no es la mejor manera en que podemos relacionarnos y comprender el mundo hoy en día.

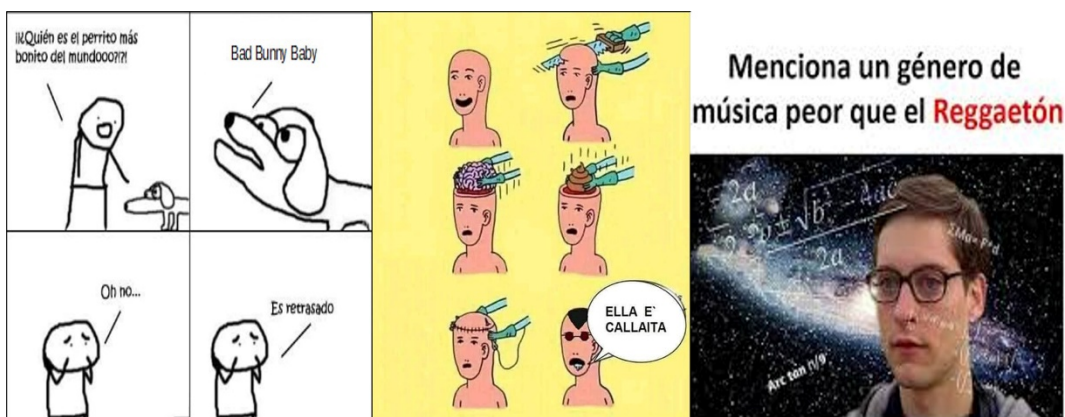


Figura 2. Mitos gráficos del reggaetón malo.

Fuente: @potatto (23 de diciembre de 2016), Memedroid; @EstaWea (5 de enero de 2017), Facebook; @amino (20 de marzo de 2016), Instagram.

Junto a esas manifestaciones del mito se posan otras como la crítica al acento con que Bad Bunny pronuncia la /R/ (¿qué haríamos entonces con Candelario Obeso?), o a la manera en que se viste o maquilla (¿debería usar esmoquin negro?). ¿Qué tienen en común estos tres elementos del

mito? Están escondiendo una diferenciación de músicas tipo A y de músicas tipo B que refuerzan tensiones poscoloniales de clase social y de estatus cultural. Barthes (1999) aclara este asunto cuando señala que los mitos constituyen manifestaciones exageradas de lo emocional por parte de la burguesía. El sujeto que Barthes usa para explicar es un *pequeñoburgués*, juntando voluntariamente las dos palabras para indicar la caricaturización de la realidad hecha por medio del mito desde la posición social:

Si lo otro se presenta a su vista, el pequeñoburgués se enceguece, lo ignora y lo niega, o bien lo transforma en él mismo. En el universo pequeñoburgués todos los hechos que se enfrentan son hechos reverberantes, lo otro se reduce a lo mismo. (Barthes, 1999, p. 134)

La otredad que suponen Bad Bunny y el reggaetón, negada o sobre simplificada en la mirada de Barthes, se convierte en mito. Carretero (2006) anota que “el mito procura distanciar al hombre de esta primigenia «angustia vital», consiguiendo racionalizar la inseguridad para transformarla en algo que se torna accesible” (p. 108). La inseguridad detonada por el reggaetón, en la forma de “¿premio al mejor compositor? ¿eso es música?”, se racionaliza en una imagen accesible que responde de forma simplista a esas preguntas: no lo merecía porque eso no es música.

"El reggaeton es un arte"



Figura 3. El reggaetón es un arte.

Fuente: @amino (20 de marzo de 2016), Instagram.

Bach y el mito de la música clásica perfecta

La idea de que exista una música clásica, separada de las demás músicas y que sea digna de ser llamada Arte (con mayúscula y opuesta a la música popular o folklórica), es producto de la historiografía musical del siglo XIX. En siglos anteriores a este, la escritura histórica sobre música y músicos resaltaba las habilidades racionales de los sujetos, o si enlazaba su creación con funciones religiosas, identificaba a los músicos como servidores de la iglesia con su talento y disciplina¹⁰. La asociación entre el racionalismo laico de la ilustración y la revolución francesa condujo a filósofos e historiadores del siglo XIX a reconsiderar valores cristianos o

¹⁰ Warren Allen (1962) profundiza sobre estos procesos.

sobrenaturales para explicar las habilidades particulares de los sujetos notables en la historia. De ahí en adelante son incontables las referencias a los músicos clásicos, con Bach a la cabeza, de vidas separadas del mundo. Músicos que logran proezas increíbles y heroicas, superando los obstáculos que el destino les presenta: sordera, ceguera, pobreza, locura, homosexualidad reprimida, o críticas obtusas, entre otras¹¹.

De acuerdo con la visión de Thomas Carlyle (2011) en la que los héroes son el fundamento transversal a toda la historia social, se evidencia que Bach y otros músicos clásicos son excelentes ejemplos de esta perspectiva, en la que el pasado se condensa en un panteón de dioses geniales y creativos. Se ha creado un entorno mitológico en ellos. Eliade (1968) explica que “el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia” (p. 7). En particular, el autor señala cinco características del mito vivido por las sociedades arcaicas: (1) constituye la historia de los actos de seres sobrenaturales; (2) la historia se considera Verdadera y Sagrada; (3) se refiere el mito a una “creación”, cómo algo ha llegado a la existencia; (4) conocer el mito es conocer el “origen” de las cosas. Conociéndolo se domina y manipula a voluntad el objeto del mito y (5) se vive en el mito. Se está dominado por la potencia sagrada.

La pequeña crónica de Ana Magdalena Bach es una biografía novelada escrita por Esther Meynell (1994) a principios del siglo XX. Su enorme difusión y múltiples ediciones se deben, en parte, a que fue publicada primero de forma anónima y con ello alimentando la idea de ser la voz directa de la segunda esposa de Bach. En la crónica se nos presenta a Bach como portador de unos “ojos oyentes, que tenían a veces un resplandor místico. [...] Nadie podría verle una vez sin volver a mirarle, pues sobre él

¹¹ Ver Wiley (2015).

flotaba algo extraordinario” (Meynell, 1994, p. 14). Músicos altamente influyentes en la vida musical occidental del siglo XIX también aportaron a la construcción de ese Bach místico y sobrenatural. Felix Mendelssohn ha señalado que la “Pasión [según San Mateo] se ha hecho la entrada en la vida pública y se ha vuelto propiedad de las almas”. Max Reger apunta que “Bach es para mí principio y fin de toda música: en él descansa y se basa todo verdadero progreso” (Citados en Boyd, 1986, pp. 217-218). En la perspectiva de Carretero (2006), “la emergencia del mito hunde sus raíces en una dimensión propiamente religiosa” (p. 108), lo cual se manifiesta en las citas antes dispuestas: resplandor místico, algo extraordinario, almas, principio y fin.

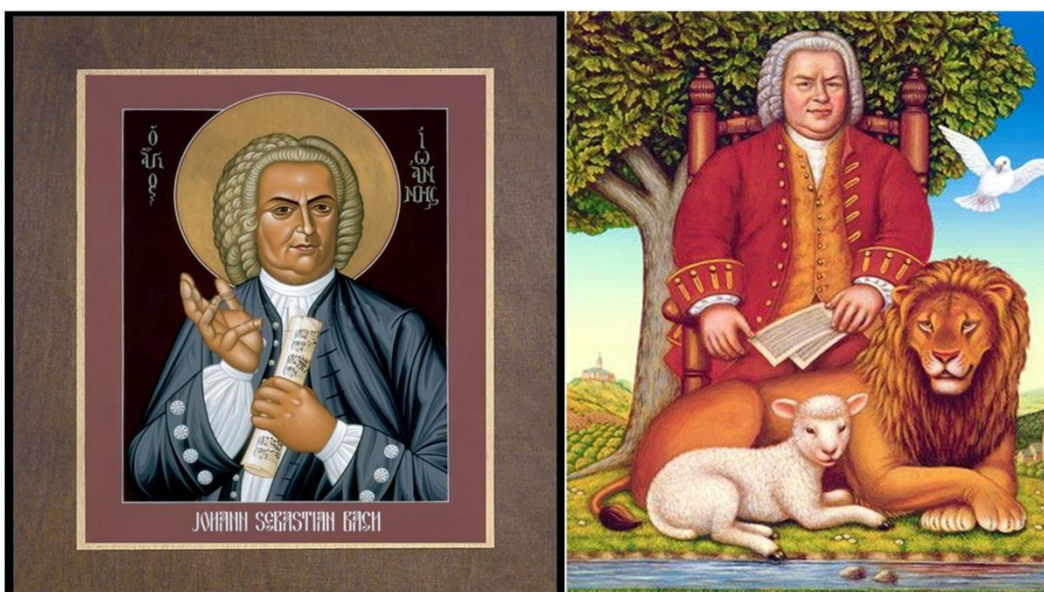


Figura 4. Bach es Dios.

Fuente: Robert Lentz (1946); Frances Broomfield (1951).

Citas como estas no son atípicas, como tampoco es atípico que, en discursos académicos, relatos históricos y el imaginario popular, se asuma que en Bach hay un elemento que se escapa de lo ordinario, se hace sobrenatural (característica 1 en Eliade). La reiteración constante y

sostenida de este mito hace que se naturalice, se convierta en historia sagrada e incontrovertible (característica 2). Se identifica a Bach como el principio de algo: en las palabras de Beethoven, la música de Bach es “Arte sublime y grandioso del verdadero padre de la armonía” (E.L.B. 1970, p. 6), (características 3 y 4). Se habita en el mito (5) porque la narrativa hace que, no solo Bach sea música, sino que la música sea Bach; Hennion ha llamado la atención sobre esto, identificando que “Bach no se integra en un universo musical preconcebido, lo produce, en parte, por medio de la invención de un nuevo gusto musical” (Hennion, 2003, p. 85).

Vivimos el mito bachiano y estamos dominados por esa potencia sagrada. Cortés (2015) analizó diversos datos en torno a la actividad musical de la sala de conciertos del Banco de la República en Bogotá. De la música ahí interpretada, Bach es el compositor con más apariciones (1220), seguido por Mozart (con 785). Para hacernos una idea de las magnitudes, basta señalar que, en la misma lista, el latinoamericano más presente es Villa-Lobos con 243 y el colombiano con más recurrencias es Luis A. Calvo con 204. Por otro lado, aunque también sintomático del mismo mito, en el concurso para ser violinista de la Orquesta Filarmónica de Bogotá del 2018, la primera ronda solicitaba explícitamente que se tocaran dos movimientos contrastantes de alguna de las sonatas o partitas de Bach, porque habitando el mito, los jueces del concurso asumen que tocarlo bien equivale a saber interpretar correctamente un texto sagrado, leer sus partituras hace las veces de exégesis.

En el mito bachiano, sin Bach la música no sería lo que es hoy en día. Todos los músicos posteriores le deben devoción. No se debe hablar mal de Bach, no se debe poner en discusión su condición de fuente primigenia del arte musical ni se debe reducir a ser “simplemente” un buen compositor en un espacio-tiempo-contexto determinado. No se debe, ya que un mito “no puede venir más que de la eternidad” (Barthes, 1999, p. 134), porque su

anclaje “extralimita el orden de lo propiamente racional” (Carretero, 2006, p. 108).



Figura 5. Sin Bach no habría nada más.

Fuente: @Gabriel Mora-Betancur (13 de julio de 2019), Facebook.

Reconectar críticamente los dos mitos

En realidad, lo que permite al lector consumir inocentemente el mito es que no ve en él un sistema semiológico, sino un sistema inductivo. Allí donde solo existe una equivalencia, el lector ve una especie de proceso causal: el significante y el significado tienen, a sus ojos, relaciones de naturaleza. (Barthes, 1999, p. 121)

El análisis de Barthes explica sintéticamente la existencia de ambos mitos. En una línea similar, Joseph Campbell ha sugerido que *contamos historias para tratar de armonizar nuestras vidas con la realidad* (p. 28). Nuestra vida y realidad son las palabras claves de esa frase. La necesidad de

armonizarlas surge de ciertas incompletitudes o ruidos incómodos que emergen de nuestra relación con la música. ¿Qué música trae beneficios o perjuicios a nuestra sociedad? ¿Cómo ha venido esa música a la existencia? Son preguntas profundas de nuestra vida, cosa que se manifiesta en el eco que han encontrado en autores desde Platón hasta nuestros días. La realidad sobre el origen de la música (o de sus características) y sobre el impacto de esta en la sociedad son asuntos sumamente complejos, polifacéticos y reacios a encontrar soluciones definitivas. Por ende, el mito armoniza la vida y la realidad, situando a Bach (y al resto de compositores del canon clásico) como origen de la música y a Bad Bunny (junto a la mayoría de los reggaetoneros) como causante de cierta transgresión a valores morales. Bach y Bad Bunny dejaron de integrar equivalencias y significados para adoptar en el mito la forma de proceso causal, naturalizado.

No se trata de revisar los mitos para suponer una vida sin ellos. Horkheimer y Adorno ya hicieron un diagnóstico acertado al respecto, al establecer que el proyecto de la ilustración sobre la disolución de los mitos y el desencantamiento del mundo fue, al mismo tiempo, un tipo de pensamiento que se hacía violencia a sí mismo (Horkheimer y Adorno, 1998, pp. 59-60). Se hizo violencia porque se usaron mitos para desmontar otros mitos, por lo cual ambos gestos (mitificación y desmitificación) adquirieron forma de doctrina. Lo que sí se reclama en estas líneas es el beneficio potencial de operar críticamente sobre los mitos, por lo que esconden, por lo que veladamente refuerzan o sustituyen.

Fernández Pichel (2010) indica que la creación de mitos contemporáneos se relaciona con la diversidad de figuraciones de la realidad que coexisten en un contexto globalizado. En su análisis, la emergencia masiva de mitos en una sociedad tan anclada en la lógica productiva se explica por medio de la transmisión y reproducción de los mensajes de la cultura audiovisual:

“el mito, desacralizado, mundano, profano, se reinserta en los discursos asociados a la cultura popular, reclamando de nuevo su estatuto en el terreno de lo real” (Fernández, 2010, p.273). Este proceso no ha ocurrido en el vacío, por el contrario, el mito no puede escapar a maniobras de intencionalidad, como lo hacen todas las narrativas históricas. Desde ahí, los mitos contemporáneos como los de Bach y Bad Bunny son portadores también de posturas ideológicas.

No hay mejor evidencia de esto que la ferocidad con que se han instalado posiciones en una u otra dirección. En el caso del reggaetón, es notable que su mitificación negativa le ha impedido recibir el tratamiento que reciben otros géneros musicales: hay muchas personas a las que les gusta el jazz, y hay otras que no. Por lo general, a quienes no les gusta el jazz, les resulta indiferente que a otros sí les guste y viceversa. Por otro lado, es muy fácil encontrar personas a las que, no solo no les gusta el reggaetón, sino que no les gusta que a otros les guste. Tal situación se puso de manifiesto el 17 de julio de 2019, cuando en la cadena de noticias radiales *La W* el tema del día fue #ElReguetónEs. Como era de esperarse por la amplia difusión de la emisora, innumerables mensajes y comentarios llenaron las redes sociales. Lo que resultó más interesante de la plétora incesante de voces que estaban interviniendo, es que se convirtió muy rápido en una discusión con solo dos opciones, en una falsa dicotomía en la que ambos bandos se atacan con violencia. Como si fuera poco, estos bandos, además, se alinearon rápidamente con polos políticos opuestos. Un usuario señaló que el reggaetón es “el Uribe de la música”, cosa que celebraron en ambos equipos porque no era claro si se estaba apoyando o denigrando del género. Para unos fue mitificación positiva (es héroe para unos) y para otros fue mitificación negativa (es villano para otros).

Este fanatismo no descansa únicamente en un gusto musical determinado, requiere de un mito que lo soporte, que legitime y naturalice sus

significados. Dicho entusiasmo dogmático, además de implicar un deterioro del diálogo amistoso, guarda otro peligro:

El fanatismo por un determinado tipo de música genera también actos discriminatorios contra comunidades musicales opuestas, las cuales son vistas y, lo que es aún peor, tratadas como inferiores a la elegida como propia [...] Me refiero a la alarmante violencia verbal con que hoy en día enfurecidos grupos de fans de una música dada arremeten en las redes sociales contra otras comunidades musicales, [...] como si las divergencias musicales fueran un asunto de tanta envergadura que justificasen desatar una cruzada por el gusto adecuado. (Mendívil, 2016, p. 115)



Figura 6. Odiamos al reggaetón.

Fuente: @amino (20 de marzo de 2016), Instagram; @Breve encuentro (10 de marzo de 2021), Facebook.

El vínculo entre posiciones radicales en torno a los gustos musicales y relaciones entre comunidades musicales opuestas que resalta Mendívil no es un tema menor. Como bien ha observado Rojas (2009), la construcción de los mitos es inseparable de los ritos y del territorio (geográfico y

cultural). En ese sentido, mitos que establezcan jerarquías musicales, situando a Bach en un extremo de superioridad artística y a Bad Bunny en el otro, son también mitos que refuerzan dinámicas de exclusión y discriminación. Estas no se ubican al nivel de la voluntad individual de los partícipes: no se es excluyente o discriminatorio automáticamente por tener gustos definidos frente a determinada música. Pero quienes ya participan de una mirada poscolonial de la cultura latina, quienes pretendan defender la universalidad de una música clásica-europea superior a todas las demás, encontrarán en los dos mitos un argumento muy poderoso. Estos ofrecen una tribuna desde la cual la superioridad moral y estética de una música sobre otra es sintomática de la superioridad de una tradición cultural sobre otra, y por ende legitiman relaciones asimétricas de poder. Se reconoce en el reggaetón una expresión de la identidad cultural latinoamericana (Marshall, 2010) y se reconoce también la música clásica como manifestación socialmente construida en Europa central (Shepherd, 2003), pero al mismo tiempo se enmarcan ambas músicas en una mitología que las cualifica, las jerarquiza y las somete a revisiones fanáticas e injustificadas —pero naturalizadas—, y se termina incurriendo en jerarquizar también ambas tradiciones culturales en una balanza que no le hace justicia a ninguna de las dos.

Es un hecho que muchas músicas latinoamericanas no se han alineado con el estándar moral de algunos sectores de la sociedad. En esa disyuntiva, operan asuntos generacionales y de clase social. Generacionales porque en una especie de constante histórica, es bastante usual que personas mayores de cuarenta años vean como una amenaza a los “valores tradicionales” la música de los jóvenes. Ejemplos de esto son visibles en abundancia desde la bula del papa Juan XXII en el año 1322 en la que reniega el deterioro de cierta “nueva música” en términos que, solo cambiando algunas variables, encajan perfectamente en la crítica feroz que

recibe el reggaetón hoy en día: “Ciertos discípulos de una nueva escuela hacen música incorrecta [...], desprecian los principios tradicionales [...], inundan su canto con vulgaridades [...], embriagan los oídos y no se preocupan por el espíritu” (Citado en Fubini, 2005, p. 123). Algunos aspectos de clase social intervienen en la medida en que el reggaetón está enlazado con un origen popular en *El Barrio*; una categoría social de alta influencia en Panamá y Puerto Rico (Samponaro, 2009). Los orígenes del reggaetón guardan como sello distintivo la asociación con la pertenencia a esta categoría. *El Barrio* representa en sus letras, videos, vestuarios y otros signos, un sentido de pertenencia a un grupo cultural que se define por sus carencias socioeconómicas, cuya marca notable es la diferencia frente a otras clases sociales. En ese sentido, es tan provocador como desmitificador el título del disco de Daddy Yankee *El Barrio Fino* (2004), porque combina dos términos aparentemente contradictorios, asunto explicado en una especie de manifiesto que encabeza el disco.

Nací entre calles oscuras

nací en donde vivo.

Nací en donde sin duda

para mucha gente está prohibido.

Lo llamo barrio con orgullo

lo llaman barrio los de afuera.

Y el honor por nacer aquí

me lo atribuyo.

Yo que soy quien soy a mi manera de barrio

pero de Barrio Fino.



Figura 7. No bailo reggaetón.

Fuente: @awwmemes (9 de junio de 2019), Pinterest.

En la figura 7 se ve a Manuela González Velázquez, hija del pintor español Zacarías González, quien le hizo ese retrato en 1820. El meme no es solamente un chiste inocente, por el contrario, acoge y refuerza una serie de mitos. Si bien la imagen anuncia con sarcasmo que bastó con terminar la primaria para notar que el reggaetón no merece ser bailado, el mismo mensaje hubiera podido formularse sin la imagen de Manuela. El aporte al mensaje provisto por la pintura de fondo es peligrosísimo, pues ahí se hace manifiesto el acople eficaz entre música y discriminación de clase social. Manuela reniega del reggaetón sentada en un clavicordio (instrumento simbólico de la tradición clásica europea, que Bach conoció al final de su vida), sentada frente a un libro de partituras (evidencia de una forma particular de práctica musical), con atuendo y tocando; estas imágenes dan

Análisis

ISSN: 0120-8454 | e-ISSN: 2145-9169 | DOI: <https://doi.org/10.15332/21459169>

Vol. 53 N.º 99 | julio-diciembre de 2021

cuenta de la clase a la que pertenece. Cabe pensar que en el meme es la clase alta latinoamericana que, pensando que con ello imita mejor a la cultura europea, vincula su posición y su educación escolar con la música clásica, desdeñando, por ende, lo pretendidamente inculto del perreo. Como los dos mitos se ven ahí enmarcados en una broma, tal condición permite que se le limpie del clasismo agresivo que promueve. Si la crítica al reggaetón se alimenta de visiones tan radicales, es entendible que se cree una brecha entre los músicos que alientan el género y sus detractores, que frecuentemente son defensores de la música clásica como aporte fundamental a la cultura.

Sin ninguna duda, el problema no está en que unas personas tengan unos gustos y otras se inclinen por otros, el problema emerge al considerar la posibilidad de que la cercanía con un género musical se integre en un escenario donde tenga lugar la exclusión social o el esnobismo en la apreciación musical. Como se ha señalado anteriormente, establecer una jerarquía de calidad entre géneros musicales que pueda servir como argumento que sirva para discriminar también grupos sociales responde a una estrategia indefendible e inconsistente. En materia de cualidades artísticas, conviene adoptar cierto relativismo en el que estas sean evaluadas atendiendo a los parámetros particulares de cada género. Así entonces, las bondades que pueda tener la música de Bach no son eficaces en tanto marco para atender a las dinámicas propias de Bad Bunny. Ignorar este hecho no solo guarda el peligro de dotar nuestra apreciación musical de cierto esnobismo, sino de reforzar implícitamente discriminaciones de clase social.

Cabe suponer que, en la estructura de ambos mitos está otro mito ejerciendo alguna presión, uno que establece que la participación en una actividad musical es altamente influyente en la configuración de nuestros comportamientos sociales. Entender las razones que conducen a que un

conjunto de personas se comporte de una manera u otra conduce a una red de influencias que sobrepasan por mucho las intenciones de este texto; no obstante, sí conviene resaltar que el poder ejercido por la música en la sociedad corre el riesgo de mitificarse también, exagerando sus resultados de manera un tanto simplista. Intentos por establecer relaciones de causalidad entre la música escuchada y la configuración de la sociedad pueden rastrearse hasta pensadores como Platón y Aristóteles, sin embargo, tal ejercicio de asociación directa nunca ha podido encontrar una respuesta satisfactoria o definitiva. Por el contrario, si algo caracteriza la musicología de las últimas décadas es el reconocimiento de que en la relación música-cultura, nunca es solo la melodía, la armonía o la letra las que intervienen, sino que las experiencias musicales se alimentan de múltiples entradas, contextos y expectativas. Por cierto, si se indicara que es la adhesión a cierta música la que configura la conducta pacífica o violenta, recatada o impúdica, podría estarse incurriendo en desviar la atención sobre razones más plausibles, pero más complejas que explican el fenómeno.

En ese marco, una desmitificación reflexiva de estos mitos tiene beneficios potenciales. Situar la música de Bach en un entorno más humano, sin la carga del símbolo genial y sobrenatural, puede enriquecer la experiencia suscitada por su música. La ubica en tanto manifestación artística que, sin ser tildada de universal ni imprescindible, responde a la perseverancia y el talento de sujetos diligentes en su oficio, al tiempo que reconoce la importancia de observar cómo un contexto de patrocinio al artista desde la oficialidad gubernamental despierta una producción artística abundante y de calidad. Por otro lado, desmontar el mito del reggaetón promueve la apreciación de sus bondades artísticas, del lugar que ocupa en la formación de una identidad latinoamericana y de la red de relaciones que

está tejiendo con otros géneros musicales, dando paso a nuevos ritmos y géneros musicales que están aún en etapas germinales.

Adicionalmente, desmitificar al reggaetón permite una discusión más honesta y tranquila sobre la conducta moral que se espera de la sociedad. Si quisiera establecerse una conversación sobre la directriz ética de la sociedad, si se considerara necesario abordar un debate sobre lo que significa una sexualidad responsable, y si, al mismo tiempo, se planteara la posibilidad de integrar en la discusión las preferencias musicales de los jóvenes, teniendo en cuenta que estas pueden participar en la construcción de imaginarios sociales sobre lo femenino y lo masculino, no tiene provecho alguno señalar con el dedo a ciertos géneros musicales como causantes únicos de un deterioro moral que, de por sí, es difuso y abstracto.

Referencias

- Allen, W. D. (1962). *Philosophies of music history*. Dover.
- Ardila, H. (2009). *Johann Sebastian Bach y el Disteísmo*. Giordano Bruno Editores y Ediciones Veramar.
- Asimov, I. (1981). *Las palabras y los mitos*. Laia.
- Barthes, R. (1999). *Mitologías* (12.^a ed.). Siglo XXI Editores.
- Becker, J. (1986). Is Western Art Music Superior? *The Musical Quarterly*, 72(3), 341-359
- Boyd, M. (1986). *Bach*. Salvat.
- Bueno, G. (2008). *El mito de la derecha*. Temas de Hoy.
- Campbell, J. (1991). *El poder del mito*. Emecé editores.
- Carlyle, T. (2011). *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*. Barnes y Noble.
- Carretero, A. (2006). La persistencia del mito y de lo imaginario en la cultura contemporánea. *Política y Sociedad*, 43(2), 107-126.

- Clark, S. y Rehding, A. (eds.). (2001). *Music theory and natural order from the Renaissance to the early twentieth century*. Cambridge University Press.
- Cortés, J. (2015). 50 años de programación musical de la Sala de Conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango. En *Si las paredes hablaran: 50 años de música en la Biblioteca Luis Ángel Arango*. (pp. 102-132). Banco de la República.
- Daddy Y. (2004). *El Barrio Fino* (CD audio). El Cartel Records. Universal Music Latino.
- De Toro, X. (2011). Métele con candela pa' que todas las gatas se muevan. Identidades de género, cuerpo y sexualidad en el reggaetón. *Revista Punto Género*, 1, 81-102.
- E.L.B. (1970). *Beethoven on Bach: Excerpts from Letters*. Bach, 6-8.
- Eliade, M. (1968). *Mito y realidad*. Guadarrama.
- Fernández, S. (2010). Mitos e imaginarios colectivos. *FRAME*, 6, 265-284.
- Fubini, E. (2005). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* (2.^a ed.). Alianza.
- Hennion, A. (2003). Music and Mediation: Toward a New sociology of Music. En M. Clayton, T. Herbert y R. Middleton. (Eds). *The Cultural Study of Music*. (pp. 79-90). Routledge.
- Horkheimer, M. y Adorno, T. (1998) *Dialéctica de la Ilustración* (3.^a ed.). Trotta.
- López Cano, R. (2000). *Música y Retórica en el Barroco*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Marshall, W., Rivera, R. y Pacini, D. (2010). Los circuitos socio-sónicos del reggaetón. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (14), 1-9.
- Martínez, D. (2014). Música, imagen y sexualidad: el reggaetón y las asimetrías de género. *El cotidiano*, 186, 63-67.
- Mendivil, J. (2016). *En contra de la música. Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Gourmet Musical.
- Meynell, E. (1994). *La pequeña crónica de Ana Magdalena Bach*. Editorial Juventud.
- Pedrosa, D. (2012) El efecto Bach como estrategia que contribuye al liderazgo y la creatividad. *Dimensión Empresarial*, 10(1), 78-86.
- Penagos, Y. (2012). Lenguajes del poder. la música reggaetón y su influencia en el estilo de vida de los estudiantes. *Plumilla educativa*, 10(2), 290-305.

- Restall, M. (2004). *Los siete mitos de la conquista española*. Paidós.
- Rojas, J. (2009). Mito, rito y territorio: un modelo para entender la regulación en y entre los sistemas culturales. *Análisis*, 74, 53-70.
- Samponaro, P. (2009). “Oye mi canto” (“Listen to My Song”): The History and Politics of Reggaetón. *Popular Music and Society*, 32(4), 489-506.
- Shepherd, J. (2003). Music and Social Categories. En M. Clayton, T. Herbert y R. Middleton. (eds.). *The Cultural Study of Music* (pp. 68-78). Routledge
- Tepper, J. (2020). *El mito del capitalismo: Los monopolios y la muerte de la competencia*. Roca Editorial.
- Wiley, C. (2015). Musical Biography and the Myth of the Muse. En V. Kurkela y M. Mantere. (Eds.). *Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions* (pp. 251-262). Routledge.

La construcción identitaria de los raperos(as) en los temas de la calle y la protesta. El caso de Morelia, Michoacán*

[Artículos]

Alain Ángeles Villanueva**

Recibido: 23 de enero de 2021

Aprobado: 7 de junio de 2021

Citar como:

Ángeles, A. (2021). La construcción identitaria de los raperos(as) en los temas de la calle y la protesta. El caso de Morelia, Michoacán. *Análisis*, 53(99)
<https://doi.org/10.15332/21459169.6408>



Resumen

En el presente artículo se muestra la construcción identitaria en el discurso oral de canciones creadas por un sector representativo de raperos(as) en Morelia, Michoacán, concretamente, en función de dos temas: la calle y la protesta. El propósito de este texto es entender la percepción que tienen de sí mismos ante los demás y en distintos marcos

* Este artículo de investigación resume aspectos de la tercera parte de la siguiente tesis del autor: *La comunidad de raperos(as) en Morelia, Michoacán. Un estudio sobre su trayectoria, batallas y el discurso oral de sus canciones* (2020). Se elaboró para obtener el grado de doctor en Ciencias Humanas con Especialidad en el Estudio de las Tradiciones en El Colegio de Michoacán. Fue posible gracias a una beca del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt) del gobierno federal mexicano.

** Doctor y Maestro en Ciencias Humanas con Especialidad en el Estudio de las Tradiciones por El Colegio de Michoacán. También, licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas por la Facultad de Letras de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Correo electrónico: alainvillanueva@hotmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1429-8632>. Código postal: 58337.

de sus piezas. Todo bajo la hipótesis de que allí ofrecen una identidad multidimensional en constante cambio conforme a su situación comunicativa y temporal.

Palabras clave: rap, identidad, Morelia, *hip hop*, protesta, calle.

The Identity Construction of Rappers in the Themes of Street and Protest. The Case of Morelia, Michoacán

Abstract

This article shows the identity construction in the oral discourse of songs created by a representative sector of rappers in Morelia, Michoacán, specifically, based on two themes: the street and the protest. The purpose of this paper is to understand the perception they have of themselves in front of others and in different frames of their pieces. All under the hypothesis that they offer a multidimensional identity in constant change according to their communicative and temporal situation.

Keywords: rap, identity, Morelia, *hip-hop*, protest, street.

A construção da identidade de rappers nas temáticas da rua e do protesto. O caso de Morelia, Michoacán

Resumo

Este artigo mostra a construção identitária no discurso oral de canções elaboradas por um setor representativo de rappers de Morelia, Michoacán, especificamente, a partir de dois temas: a rua e o protesto. O objetivo deste texto é compreender a percepção que eles têm de si mesmos perante os outros e em diferentes âmbitos dos seus trabalhos. Tudo sob a hipótese de que nesses trabalhos eles oferecem uma

identidade multidimensional em constante mudança de acordo com sua situação comunicativa e temporal.

Palavras-chave: rap, identidade, Morelia, hip hop, protesto, rua.

Introducción

El *hip hop*, corriente cultural surgida en los Estados Unidos a mediados de la década de 1970, llegó a Morelia, Michoacán, en 1984, principalmente por medio del cine, la radio y la televisión. A partir de ese punto se formó una comunidad con diferentes expresiones artísticas y sentidos; para este artículo nos centraremos en los raperos(as), de quienes, a pesar de llevar tres generaciones soltando versos en las plazas y los temples de la ciudad, poco se ha estudiado¹.

Para contrarrestar lo anterior, en el presente artículo proponemos explorar su identidad en calidad de raperos(as), entendida como una “forma de conciencia social, una manera específica de auto concebirse desde la cual surgirán actos volutivos concretos que busquen defenderla [...] [además] cambian y se modifican” (Marcial, 1997, p. 70). Pero en concreto, buscamos conocer cómo expresan esa identidad a través del discurso oral de sus canciones², atendiendo sus tesis, marcos de contenido, roles sociales, valores morales, actitudes y filiaciones ideológicas. Todo esto, bajo la comprensión de que es multidimensional porque renueva y negocia solo algunos de los elementos mencionados en función de su situación comunicativa y temporal³. En ese sentido, conviene revisar tales

¹ Morelia es la capital del estado de Michoacán, ubicada en el occidente de México. Tómese como un antecedente en el estudio de la comunidad de raperos(as) morelianos nuestro trabajo sobre los tipos de ataques en las batallas de rap (Ángeles, 2019).

² El discurso oral —apoyándonos en Herón Pérez (2009)— es un tejido lingüístico con diferentes sentidos según los sujetos de enunciación, su proceso sociohistórico y contextos (p. 98).

³ Ya antes se ha expuesto esta concepción de identidad multidimensional en el discurso, aquí, nos basamos en Pedro Reygadas (2009): “Esa multidimensionalidad virtualmente infinita de la identidad histórica-concreta del sujeto, solo se actualizan y negocian de modo selectivo algunos rasgos en la construcción de la identidad discursiva, dependiendo, entre otras cosas, de la formación discursiva, de la situación comunicativa, del rol (en sentido amplio) de las relaciones entre los participantes en la comunicación y de la intención del argumentador” (pp. 116-117).

construcciones en sus temas más recurrentes, pues ahí se pueden observar mejor sus constantes transformaciones.

Así pues, exponemos la construcción identitaria de 36 raperos(as) analizando 33 piezas enfocadas en dos de sus temas más socorridos: la calle y la protesta⁴. Cabe decir que las canciones las obtuvimos consultando diferentes plataformas digitales o fueron proporcionadas por los propios autores(as). La mayoría de ellas son de los últimos diez años de la comunidad; no es casualidad, pues antes de ese periodo solían publicarlas en formatos físicos, pero las perdieron o hay pocas copias en circulación, lo que dificultó su acceso.

Ahora, el corpus podría sugerir que es poco dentro de un acervo compuesto por cientos de canciones, sin embargo, no se trata de un examen cuantitativo, sino cualitativo, la idea es aproximarnos a la identidad o identidades de, al menos, un sector representativo de la comunidad. Por lo mismo, el proceso de selección no fue al azar, son materiales de autores(as) que son considerados relevantes en la escena local dada su amplia trayectoria, liderazgo y el despunte en un estilo al rapear, hablamos de: Rino Máximo, Bubba, Ache Erre (hoy Héctor Ali), Kalibre Magnum, Bosquejo, Mich Sodiers, Bisorman, Drack, Kazumy, Milicia C-T7, Zcrack, Diacker, Ferap, Zeth Varuna, Sauce 23, Rudy García, Oxlord, Big Zen, Krater, D-Louder, Bigg Smoper, Esduq, Ese Jocker y MC Stoner. También, elegimos a jovencitos(as) que sobresalen en uno de los temas a tratar: Aker, Elocuente, Bate, Hotter, Sáfek, Galán, Charly 3M y Catrina Negra.

⁴ La calle y la competición son los temas más citados en la comunidad rapera de Morelia, mientras la protesta ocupa el tercer lugar, en ese aspecto, coinciden con colegas de España (Jiménez, 2014, pp. 5-9). Por otro lado, ya se ha visto en estudios de cancioneros populares (Magis, 1969) que una clasificación temática resulta más problemática de lo previsto. En consecuencia, un sujeto puede manifestar dos o más tesis en la misma pieza, y cada una puede aludir a temas diferentes, también, esta podría referirse a asuntos distintos, de modo que en esos casos fue necesario separar los puntos de vista para su análisis.

Por último, advertimos lo siguiente: cuando mencionamos al raper(a) con su respectivo seudónimo nos referimos a una abstracción de los autores(as) en el discurso oral en tanto que fuera de él, en lo interpersonal, construyen más dimensiones de su identidad⁵. Por esta razón, contemplamos el testimonio de algunos de ellos(as), su contexto y la trayectoria de la comunidad en cuanto a los marcos temáticos en cuestión; de esa manera, el análisis de sus versos no resulta totalmente inmanente. Empecemos, entonces, por abordar el tema de la calle.

El mundo de la calle

En el repertorio de la comunidad, la calle, junto a la competición, son los temas más recurrentes; este tema consiste en externar actividades, actores y el lugar donde habita el autor(a), generalmente alusivos a un ambiente barrial, aunque en la explicación nos daremos cuenta de que se concibe de maneras diferentes⁶. Este tema se trató desde la primera grabación en la ciudad: *Songs from my Barrio* (1993) de MC Dedos, en gran medida, porque en el momento se encontraban en boga estilos con dicho marco: el *rap gangsta* y el *rap chicano*⁷.

Por otra parte, si bien, los estilos de moda han cambiado con el paso de los años, el tema de la calle persiste en las tres generaciones de raperos(as) en Morelia, y según nuestras observaciones, obedece a que la mayoría reside en entornos barriales y fácilmente se identifican con los escenarios y

⁵ De hecho, como se nos sugirió en una de las revisiones de este artículo, los sujetos se manifiestan en múltiples dimensiones biopsicosociales que sobrepasan su identidad social como raperos(as), ya en su función de padres, hijos(as), adolescentes, estudiantes, adultos(as) o migrantes, pero, ya lo dijimos, también las traen a colación en el discurso oral de acuerdo con su situación comunicativa y temporal.

⁶ Por el momento, al hablar de un ambiente barrial nos referimos a lugares periféricos de la ciudad con ciertas carencias de servicios y de un estrato social medio bajo.

⁷ Ya antes (Ángeles, 2020) declaramos que ambos estilos se distinguen por relatar la vida barrial y las actividades de las pandillas, originalmente de Los Ángeles, California. El *rap chicano*, inicialmente fue producido por migrantes centroamericanos o hijos de ellos en los Estados Unidos. También se distingue porque incluye el tema del amor, así como en hacer pistas musicales con *oldies*, es decir, recortes de canciones en castellano de los años cincuenta, sesenta y setenta del siglo XX.

experiencias descritas; de hecho, ese es el caso de la gran parte de autores(as) que aquí nombramos. Rudy García dice:

El rap sigue predominando entre el barrio, la gente de bajos recursos, las pandillas y todo eso, y a lo mejor puede ser eso. A lo mejor puede ser el hecho de que lo toman como su estilo de vida, como su religión, “y yo soy pandillero, y cómo me vas a faltar al respeto de esa manera si está es mi música”. (Rudy García, comunicación personal, 3 de abril de 2019)

Pero también, vislumbramos a raperos(as) de otros estratos sociales y zonas no marginales que simplemente adoptan la estética callejera por gusto. Esto también es uno de los motivos por los cuales algunos(as) no simpatizan con el tema y optan por proponer otros, o bien, insisten en cuestionarlo tal como lo veremos más adelante.

En cuanto al contraste generacional en dicho asunto, el grupo actual se distingue de sus predecesores porque no presenta demasiado interés en el *rap chicano*. En ese sentido, sus descripciones y el lenguaje barrial se asemejan más al panorama local, aunque sí ostentan indicios de estilos en boga como el *trap*⁸.

La calle no solo es el hogar en su discurso, también es el espacio público donde proponen actividades de diversa índole, sobre todo, en vías, canchas y plazas. Los autores(as) elegidos realizan presentaciones a manera de fiesta, mientras que otros llevan a cabo batallas de rap, e incluso, en los últimos diez años han emprendido talleres para el aprendizaje de elementos técnicos y creativos de escritura. A continuación, exponemos la

⁸ El *trap* es definido por contenidos sobre la vida de un distribuidor de drogas y la violencia en las calles. La pista musical, por su parte, tiene: “ritmos desiguales, con constante uso del doble o triple tiempo, hi-hats en los cuales tienen un ataque de staccato pero largo, algunas veces con una reverberación retrasada, [...] usualmente combinado en un tiempo de 140 bmp” (Dawn y Fonseca, 2018, p. 701).

construcción identitaria en trece piezas de diecisiete raperos alrededor de este tema, que pertenecen a las tres generaciones de la ciudad.

Raperos(as) barriales conservadores en la calle

Primero encontramos a quienes se construyen ante el subtema: orgullo por una vida barrial. Esa tesis la comparten Big Zen en *Así es la vida* (2018), también Esduq, Ese Jocker y Bigg Smoper con *Pandillero desde morro* (2016); así como Kalibre Magnum (Dhoser, Jap One) en *El hijo del pueblo* (2009), *This is my life* (2012) e *Historia de mi vida* (2014). Por su lado, se halla Ache Erre con *Epitafios del hood* (2015), compuesta en estilo de narrador omnisciente que califica el espacio barrial de ilícito y peligroso⁹.

Estos sujetos suelen dibujar la calle como un sitio de crecimiento y aprendizaje con compañeros: “En el *hood* he crecido, muero, sobrevivo, / las reglas son claras para el que aquí ha nacido” (Ese Jocker, Esduq y Bigg Smoper, 2016, 1m, 2m35s). No obstante, como decíamos antes, se inclinan más por trazar lo peligroso e impredecible en vista de hablar sobre actividades vinculadas con el consumo de drogas, la prostitución, la delincuencia y enfrentamientos con policías:

Dicen que la calle es peligrosa como bala,
que caminamos ciegos por el filo de la espada.

Cuídate tu espalda, alguien te vigila,
son chacales por la noche buscando comida

(Ache Erre, 2015, 22s).

⁹ Narrador omnisciente: “no participa en los hechos relatados [...] narrador *omnisciente* y *omnipresente*, ubicado detrás de la *escena* y dueño de un conocimiento de los hechos mayor que cualquier personaje” (Beristáin, 2013, pp. 357- 258; las cursivas y signos son de la autora).

En su comprensión, experimentar tales calamidades no los demerita, al contrario, los legitima, porque, desde su perspectiva, reflejan la auténtica vida barrial. Por ello, toda persona que reúne esta característica es calificada de *real* o *underground*¹⁰. Tal concepción se ha convertido en un tema recurrente de la comunidad, incluso se usa como garantía de diversos argumentos en la competición, aunque, ya veremos que existen críticas al respecto; por ahora, basta con tenerla en cuenta.

En consecuencia, toman el rol de miembros barriales y subrayan su orgullo por pertenecer a este tipo de lugar: “Es un orgullo haber nacido en el barrio más humilde, / indescriptible, la pobreza cargada en los hombros” (Kalibre Magnum, 2009, 33s). Por lo mismo, se desplazan por las dimensiones de pandillero y pequeño delincuente: “Pandillero desde morro, un pandillero real, / cárcel, muerte, ¿dónde voy a parar?” (Ese Jocker, Esduq y Bigg Smoper, 2016, 1m30s). A la vez, se dicen consumidores de drogas y enemigos de la policía: “Barrios y callejones y mis primeras toxinas, / los grandes me enseñaron a odiar a los policías” (Kalibre Magnum, 2014, 57s). También, se presentan como víctimas de la violencia e incrédulos de la justicia: “Ya no creemos en la justicia, / la raza está llena de malicia, [...] Entre perros y hienas apenas puedo, / y entreno porque morir baleado está de estreno” (Kalibre Magnum, 2009, 44s).

En cuanto a los valores morales, la congruencia entre lo vivido y lo escrito es relevante, pero, como hemos dicho, este sector tiende a declarar que las únicas experiencias válidas son aquellas generadas en la calle: “Amigos que se van, pero la familia crece, / esto me mantiene, las vivencias [callejeras] valen más que los billetes” (Kalibre Magnum, 2012, 53s). Por otro lado, sobresale la amistad y el compañerismo mediante el reconocimiento y la promoción de quienes comparten los mismos espacios

¹⁰ La palabra *underground* también la usan para identificar a quienes producen su música sin ayuda de la industria discográfica.

y actividades. Pero, no son simples vecinos y amigos, se postulan como un grupo barrial bajo categorizaciones del tipo: “carnales”, “pandilla”, “compas de la esquina” y “familia”: “Mis compas en la esquina y mi familia respaldando, / un trago para el piso por los que ya murieron prendo balsa” (Kalibre Magnum, 2012, 1m20s). En el caso de Esquid, Ese Jocker y Bigg Smoper, también se refieren a sí mismos como “raza” o “soldados” en zona o barrio de guerra; lo cual no solo nos indica un lenguaje influenciado por las pandillas angelinas y el *rap chicano*, sino su experiencia migratoria a Estados Unidos, cuyo elemento los distingue del resto de sus colegas.

Asimismo, manifiestan su amor por su familia sanguínea, generalmente se atribuyen el título de protectores: “Así me vale, un día de estos al agujero, / que mi nena esté tranquila cuando camino en el *ghetto*” (Big Zen, 2018, 1m42s). Sin embargo, ante sus madres muestran una posición inferior, las dibujan como guías y autoridades morales que aconsejan no entrometerse en actividades peligrosas. A pesar de ello, no acostumbran escucharlas y se limitan, luego de entrar en el mundo de la calle, a externar arrepentimiento: “Madre ya no llores de lo malo yo he aprendido, / tal vez no sea el morro que tú siempre habías querido, / tú siempre me dijiste que en la calle había peligro, / que me portara bien si no acabaría tendido” (Kalibre Magnum, 2014, 1m3s). Paralelamente, defienden a sus hijos desde el ámbito divino, pues constantemente rezan para conseguirles la gracia y el cuidado de Dios, solo que, al parecer, no es suficiente y en varios de los casos emergen maleantes del barrio que caen abatidos en manos de la delincuencia: “Por la feria muere gente, locos por la pasta, / una madre reza, su hijo no regresa a casa” (Ache Erre, 2015, 1m1s). Como vemos, con todo y que las progenitoras sufren, se preocupan y sus consejos son ignorados, renuncian a sus propias convicciones y moral en apoyo a sus vástagos, eso termina reduciendo su imagen a una maternidad abnegada.

Ahora bien, dicha amistad, compañerismo y amor se limita a quienes pertenecen a su territorio, así que frente a todo lo exterior muestran una actitud desafiante: “La raza se la sabe ya conoce mi historial, / soy manchado, soy bien loco y ataco como animal [...] solo con la pandilla, un tiro sí me sé dar” (Ese Jocker, Esduq y Bigg Smoper, 2016, 3m57s). También acuden a la fuerza: “Esto no es juego, así que ve midiendo tu terreno / o te quiebro todos tus sueños con veneno” (Kalibre Magnum, 2014, 2m15s). De este modo, representan una visión etnocentrista, pues en su discurso no cabe una mirada distinta a la calle marginal, amén de que solo se identifican con los suyos para competir y superar al resto de barrios.

Finalmente, estos sujetos se distinguen por su perspectiva determinista respecto al ambiente barrial: “En medio del mugrero esquivando el agujero [...]. / Así es la vida por eso es que yo prefiero, / cantar de lo que vivo mientras derrito el tintero” (Big Zen, 2018, 1m26s). Es decir, aceptan el barrio como una forma de vida y ello implica asumir que la violencia, la pobreza y la delincuencia, son condiciones predeterminadas con las cuales nacen, crecen y mueren. Por tanto, no se construyen con el poder y el deseo de cambiar su situación, más bien, con ese argumento justifican y romantizan su tragedia. En contraste, algunos opinan lo siguiente acerca de dicha posición:

El *MC* [rapero] se vuelve víctima, yo así le llamo. Porque ellos son las víctimas en su historia y si están así es porque sus padres se divorciaron, porque les pegaron, porque desde niño se tuvieron que drogar, porque su papá se murió o lo mataron. Entonces crece un discurso en torno a la figura del rapero como víctima y a partir de ahí justifican todo lo que vayan a decir en su discurso. (Sr. Ríos, comunicación personal, 12 de mayo de 2015)

En efecto, no entrevemos una crítica de tales circunstancias y sus daños físicos, emocionales y mentales, además, ya lo dijimos, omiten otras interpretaciones de la calle. Por todo lo anterior, decidimos llamar a esta dimensión de identidad: raperos(as) barriales conservadores, en tanto que su misión es perpetuar una calle marginal con personajes y actividades peligrosas. De cualquier modo, solo es una de las maneras de construirse en el marco de la calle.

Reformadores de la calle

Sumado a lo anterior, otros(as) se configuran con el subtema: protestar contra circunstancias adversas del barrio, en su mayoría, aquellas ocasionadas por el crimen organizado y el abuso de autoridad del Estado. Aquí entra Zcrack, quien denuncia la delincuencia en *Salgo a la calle* (2014). Después, Krater rompe el silencio sobre algunos atropellos de bandidos y servidores públicos con *De donde no se ve, no se oye y no se escucha* (2015). Asimismo, en *Somos originales* (2013), Kazumy cavila acerca de su existencia y rechaza el robo en las calles.

Enseguida, Sáfek y Galán reniegan de la normalización de la violencia en su barrio con *El pan de cada día* (2016). También, Milicia CT-7 lamenta la infortunada situación de su vecindario por medio de la canción *En el barrio escribo* (2010). A la par, MC Stoner en *Mi nombre es calle* (2014), denuncia que tal sitio es sinónimo de pobreza, violencia y adiestramiento para delincuentes. Por último, Charly 3M con *Mi Barrio real* (2017), declara pertenecer y crecer en un entorno con gente valiente, aguerrida y trabajadora. Desde luego, su tesis pertenece al subtema: orgullo barrial, pero como lo expondremos, se construye de una forma distinta a los sujetos ya mencionados.

De entrada, estos raperos(as) barriales no están conformes con ciertos sujetos y actividades de la calle, y a su vez, declaran su desventaja en vista

de no tener acceso al poder gubernamental, ser ignorados por las autoridades y no controlar las adversidades de su barrio. Entonces, su actitud es de lamento: “La mancha sigue y una mancha aquí se queda, / cuantos van y no regresan” (Milicia CT-7, 2010, 2m23s). También de indignación y molestia: “Discurso amarillista maquillado por la TV., / ahora los criminales en la calle nada temen” (Zrack, 2014, 49s). A su vez, mantienen la amistad y el compañerismo: “La hermandad está primero sin ponerle ningún ‘pero’, / ahora niños con filero [navaja] van en busca de dinero” (Sáfek y Galán, 2016, 53s). Sin embargo, mientras los raperos(as) barriales conservadores se separan de otros barrios, aquí se reconocen con lo que se encuentra más allá de su terreno para integrarse en un solo grupo. Por ello, algunos exhiben una actitud abierta al diálogo e incluso invitan al otro: “Y si vienes a mi barrio de visita, / date una vuelta aquí estamos en La Playita” (Charly 3M, 2017, 2m21s).

Además, en dichos personajes pervive la autenticidad barrial, pero su construcción de la calle no solo refiere a sujetos con actividades peligrosas e ilícitas, ahora, enfatizan que hay habitantes críticos, presos del sistema de gobierno y la violencia: “Piso el pavimento loco bienvenido al barrio, / es la selva de concreto el lugar donde yo vago, / [...] Atados de manos soy preso de humanos / que me quieren tener callado” (Zrack, 2014, 32s). Paralelamente, se asumen poetas y luchadores sociales: “Mi doctrina ha quedado clara, / soy una poeta guerrillera que no para, / que da siempre la cara por su pueblo y por su gente” (Kazumy, 2013, 1m20s). También, se proclaman estudiantes: “Busco el pan de cada día me encontré con una hoja, / saliendo para mi esquina, luces azules y rojas, / [...] vivo entre libros, poesía y en la calle llueven balas” (Sáfek y Galán, 2016, 22s). O bien, personas honestas y trabajadoras: “Gente que chamea nos vale verga el presidente, / no importa si es uno de mil o es uno de veinte. El pan debe de estar en frente [...]” (Charly 3M, 2017, 59s). Por supuesto, aquí reconocen

que la violencia merma la cohesión del barrio: “Recuerda que lo que importa es ser consciente, / por eso aquí en mi cora [sic] tengo a mi gente presente” (Charly 3M, 2017, 1m10s). De este modo, descubren un sitio con moradores de distintas situaciones económicas, laborales, educativas y afectivas e insisten en que la calle no solo es marginal e insegura.

En cuanto a la óptica determinista del barrio, estos raperos(as) se declaran en contra; para ellos(as), la calle no los hace corruptos: “Aunque me llamen delincuente, / prefiero hacer lo que hago que estar como están ustedes, / robando a mi gente, haciendo billete” (Kazumy, 2013, 1m27s). Asimismo, la violencia y la pobreza no son producto del ambiente, sino de estrategias fallidas del Estado: “Yo vi, a esa madre de luto buscar justicia, / por una lucha sin sentido del expresidente [...]” (MC Stoner, 2014, 32s). Su pertenencia a un lugar marginal tampoco significa que cometerán actos ilícitos, por lo que cuestionan a quienes vanaglorian las pandillas y la delincuencia: “Pongan cuidao [sic] porque le voy a dar por el culo, / al que se sienta *gangsta* y se siente bien chulo” (Krater, 2015, 1m2s). Por consiguiente, ya no son víctimas de sus circunstancias, sancionan a colegas y a una clase gobernante inepta, regularmente mediante actividades lícitas y conductas socialmente aceptadas como el trabajo y la justicia; pero, sobre todo, se confiesan capaces de transformar su entorno y su destino, de ahí que los nombremos: reformadores de la calle.

A propósito de lo manifestado, es importante subrayar que los reformadores cuestionan la caracterización de los sujetos barriales conservadores, pero no su pertenencia a la calle. Esto es, en ambas dimensiones acogen códigos de la cultura dominante, aunque defienden su forma de vida, estética y metas; esto se observa con el orgullo que manifiestan por vivir en zonas periféricas, su vestimenta holgada, o al rechazar el éxito por medio del dinero y, más bien, buscarlo en el compañerismo.

De modo similar, existen casos donde se pasa de una dimensión a otra, generalmente se trata de raperos(as) que empiezan como barriales conservadores, pero al crecer y cuestionarse algunos de los tópicos ya señalados, se convierten en reformadores del barrio. Asimismo, muchos mezclan elementos de las dos. Por ejemplo, Rudy García en *Saque la feria* (2017), exige a manera de tesis el pago de un adeudo y entre sus recursos emplea la amenaza: “No andaré detrás de ti, ni oliéndote el dedo, / no quiero discutir, ni siguiéndote el juego, / sea hombrecito y agárrese un huevo [tenga valor]” (Rudy García e Hispana, 2017, 1m9s). A pesar de ello, se construye trabajador y perseverante, cuyas conductas y valores son bien vistos por su sociedad; dicha construcción también la presenta su acompañante con la siguiente declaración: “Mi abuelo tiene callos en las manos, / de picar piedra y de arar el campo” (Rudy García e Hispana, 2017, 2m43s). Evidentemente se apegan al modelo de raper(a) barrial reformador, sin embargo, en el discurso visual (videoclip) se propone una calle marginal y peligrosa, donde los protagonistas solucionan el conflicto a través del secuestro y la fuerza física, entonces, de nuevo, se recurre a la figura del raper(a) barrial conservador.

Así pues, aun cuando unos(as) se inclinan por una u otra de las dimensiones descritas, suelen presentar coincidencias, combinar ideologías o cambiar de postura. Desde luego, semejantes variantes nacen porque los autores(as) viven trayectorias, roles y contextos que los hacen susceptibles a transformarse. No por nada, la teoría del discurso (Reygadas, 2009) habla de que en este espacio (el discurso de la canción) únicamente se actualizan algunos rasgos del sujeto propios de un tiempo y campo específicos.

No obstante, es una realidad que en la comunidad de Morelia domina la construcción identitaria del raper(a) barrial conservador. Eso, como ya lo explicamos, obedece a la relación de los autores(as) con barrios marginales

y peligrosos, pero también al hecho de que el rap es una herramienta de empoderamiento callejero al ser accesible, permitirles expresarse en sus términos y legitimarse por vivir situaciones precarias; además, representa un conducto para triunfar fuera de ciertos cánones (educación, trabajo lícito, perseverancia) de la cultura dominante¹¹. Empero, aquí no hay reivindicación de su entorno, con sus conductas solo tienden a reforzar actos ilícitos y vicios del poder como el machismo, el individualismo, el sexismo, la ley del más fuerte y una clase gubernamental ineficiente. En otras palabras, aunque se comporten de manera divergente, son inofensivos si no cuestionan las desventajas generadas por el Estado, y aquellas que generan por sí mismos(as).

En definitiva, tal tensión en función de la calle, ya indica una identidad multidimensional entre los miembros de esta comunidad. Y en ello, destaca que un sector apueste por dialogar sobre una posición basada en la autenticidad, el etnocentrismo y el determinismo barrial. Desde nuestra comprensión, no buscan nulificar la voz de quienes promueven esta visión, más bien, pretenden dejar en claro que cualquier rapero(a) puede ser legítimo sin importar la zona en la cual vive, sus propósitos o su estrato social.

Raperos(as) de Morelia en la protesta

El tema más común entre los raperos(as) de Morelia, luego de la competición y la calle, como ya lo enunciamos, es la protesta; sus contenidos refieren a cuestionamientos y demandas acerca de diversos elementos de su entorno social. El primer ejemplo de ello se vio en *Guerra maldita* (2002), una pieza de la EM Familia emitida durante una denuncia

¹¹ Dicho triunfalismo se asemeja al que presentan los protagonistas de los narcocorridos, pues como ya ha discutido César Güemes (2009), estos desafían al Estado y se convierten en antihéroes.

conjunta contra la guerra que se avecinaba entre los Estados Unidos e Irak después del ataque a las Torres Gemelas en Nueva York.

Este tema es propio del estilo *rap conciencia*, aunque la lucha social consigue aparecer en otros de los ya mencionados. En México fue tendencia a lo largo de la primera década del siglo XXI, y por lo mismo, influyó a los raperos(as) de primera y segunda generación en Morelia. Con esa postura, tuvieron el dilema de obtener o no dinero por sus creaciones, pues podría tomarse como una forma de adherirse al mercado del sistema. Sin embargo, en la actualidad no se estigmatiza a quienes comercializan sus productos, puntualmente porque la gran mayoría los produce, distribuye y vende en sus propios espacios (Ángeles, 2020). En términos de Juan Olvera (2016), promueven una *economía de resistencia* en el rap (p. 95).

Ahora, para los entrevistados, la protesta debe ir más allá de su discurso oral: “La revolución para mí es el cambio, sí existe un cambio, y sí puede haber un cambio, pero es con acciones, no con canciones, las canciones nada más te alientan” (Héctor Ali, comunicación personal, 10 de abril de 2016). Por esta razón, no solo plantean eventos de fiesta, también quieren transformar sus entornos mediante talleres de escritura, baile, pintura y mesas de diálogo; incluso, observamos que algunos muestran más compromiso social con tales actividades que con su discurso oral. Sin duda, todo lo anterior abona al sentido original del *hip hop*: la convivencia y la paz, pero lo hacen dentro de sus posibilidades, como mujeres y hombres de carne y hueso, con aciertos y contradicciones (Ángeles, 2020).

En las siguientes páginas presentamos veinte piezas de diecinueve raperos(as) centrados en la protesta. Principalmente se trata de representantes de la primera y segunda generación, mas no por eso dejaremos de mencionar que los más jóvenes, aun cuando se interesan

poco en el tema, plantean demandas que previamente no se tomaban en cuenta.

Ciudadanos(as) críticos, antropocentristas y honrados

Lo más común es que se construyan en función del subtema: la protesta contra el Estado. A su vez se divide en temas inferiores, de los cuales prevalece enfocarse en la denuncia de una clase gobernante déspota. Por eso, los integrantes de Convergencia Lírika [sic] (Rino Máximo y Bubba), en *Rebeldía* (2006), se proclaman insurrectos. También, Ache Erre y Jap One con el *Circo de las esperanzas* (2010), declaran que dicho sector hace de la sociedad un espectáculo.

Por otro lado, los Mich Soldiers alzan la voz en *Nuestra era* (2010) para enfrentar la degradación social ocasionada por mandatarios. A lo anterior se suma Aker en *Libertad* (2013), pues incita a liberarse de esta clase gobernante¹². Entre tanto, Bisorman con *Suavidad* (2014) invita a luchar contra un gobierno simulador, aunque también presenta la tesis: amor a la vida.

Asimismo, Zcrak, Bate y Hontter en *Rebeldía y resistencia* (2014), ven necesaria la lucha armada contra el sistema de gobierno neoliberal y fascista. Por su parte, Ferap en *Crisis* (2016), pide unirse contra la adversidad social gestada por semejantes gobernadores. De modo análogo, en *¿Cuál es la forma?* (2017), Elocuente sugiere acabar con el sistema de gobierno para restaurar nuestra sociedad. En un tema aparte, Zeth Varuna con *No hice na'* [sic] (2018), ironiza el abuso de la autoridad policiaca.

Como vemos, adoptan el rol de ciudadanos críticos con una actitud desafiante y cerrada al diálogo: “Ante los ataques de un sistema que sofoca y provoca, la ira de esta lengua que no tiene freno, / seguiré bebiendo de la

¹² Lo acompaña Kore, pero su tesis se centra en otro tema: el amor fraternal.

miel de ese veneno” (Convergencia Lírika, 2006, 1m8s). En dicha postura, Zeth Varuna se distingue de los demás porque, por un lado, hace de narrador autodiegético¹³, y por el otro, muestra un talante irónico, no solo contra la policía que lo toma preso, sino contra sí mismo, con el fin de ridicularse. Esto es atípico en toda comunidad en vista de que rompe con el paradigma del rapero presuntuoso y competitivo:

Implorando exijo mis derechos.

“¿Ah sí, muy verguita niño? Ahí están tus derechos” [le dicen los policías].

Me llevaron a una suite de lujo,

Te daremos tres comidas en absoluto.

(Zeth Varuna, 2018, 2m1s)

Ahora, evidentemente construyen a los gobernantes como enemigos en una posición ventajosa y con las herramientas suficientes para emprender cambios en beneficio de todos(as), sin embargo, no lo hacen, por ello los califican de hombres manipuladores y corruptos: “Y al momento te lo cuento, pobres luchan contra pobres, / por el pan que tira el rico para que este no se moje” (Mich Soldiers y Jahngo Style, 2010, 21s). O bien, gente que se asocia con una clase empresarial abusiva, porque busca enriquecerse a costa de la explotación de sus trabajadores:

Jornadas laborales brutales,

sueldos miserables, estrés que se apodera de ciudades. [...]

¹³ De acuerdo con Gerard Genette, el narrador autodiegético es: “el *héroe** [protagonista] y narra su propia historia” (Beristáin, 2013: 357; el énfasis y el símbolo son de la autora).

Ladrones de saco y corbata pactan estrategias de enajenación,
no hay peores represores que los que truncan la educación.

(Convergenzia Lírika, 2006, 2m1s).

En contraste, estos sujetos son los sometidos, así que se muestran con conciencia de clase bajo categorías del tipo: “oprimidos”, “cansados”, “antifascistas”, “barricada”, “pueblo unido”, “proletariado”, “derrotados” e “idealistas”. Al respecto, Bisorman dice: “Yo le canto a mi gremio, a la misma sintonía, aunque conoce solo en cuentos la victoria, / seamos el estorbo de la escoria potentada” (Bisorman, 2014, 1m23s). También, se puede apreciar en Aker: “No hacer nada por el pueblo, dijo sabiamente un líder de nuestro suelo [Emiliano Zapata]: / la tierra es de quien la trabaja no de insectos” (Aker y Kore, 2013, 48s). Es obvio que tratan de dismantelar una explotación del hombre por el hombre de manera equiparable a la propuesta del marxismo; aunque no pretenden alcanzar una etapa definitoria de la historia bajo un modelo comunista, simplemente buscan instaurar una convivencia más justa que ya iremos aclarando¹⁴.

Por otro lado, también sostienen un vínculo con el marxismo al configurarse como antropocentristas ante sus opresores y su historia, es decir, generalmente se construyen sin afiliación religiosa y con ciertas facultades en tanto seres de acción, capaces de transformar su entorno y mantener el control de su destino¹⁵. En principio, manifiestan actuar,

¹⁴ El marxismo —lo dice Ramón Xirau (2017)— concibe la historia de la humanidad como una lucha de clases donde la burguesía explota al proletariado, todo ello determinado por los modos de producción. Ante eso, entre otras cosas, se propone la desajenación económica y religiosa, hasta alcanzar, luego de una dictadura del proletariado, un sistema comunista. Por otra parte, es pertinente señalar que el acercamiento al marxismo de estos raperos se da de manera intuitiva; en realidad, pocos han derivado de dicha corriente, uno de ellos es Bisorman (Bisorman, comunicación personal, 4 de octubre de 2018).

¹⁵ Ampararse en una fuerza divina aparece más en los temas de la calle y la introspección. Pero no queremos decir que nunca son creyentes, más bien, que en el tema de la protesta no es común verlos manifestar su afinidad religiosa. De cualquier forma, se distinguen de autores

pensar y sentir con consciencia de su situación social, por tanto, no debe sorprendernos que llamen *rap conciencia* al estilo representativo de las denuncias. Enseguida, por ejemplo, los Mich Soldiers advierten sobre la pendiente deslizante en la que se encuentra su entorno:

A diario escucho cómo niños mueren de hambruna,

enfermedades permanecen sin cura.

De que la humanidad poco a poco está perdiendo cordura. [...]

La ley del más fuerte por sobre la mente,

expandiendo muerte, ojo por ojo diente por diente.

(Mich Soldiers y Jahngo Style, 2010, 1m48s)

Asimismo, se configuran como sujetos optimistas y perseverantes pese a la posición precaria que tienen frente a los adversarios:

Tengo la cabeza dentro de la boca del león,

carne de cañón, escapista de prisión.

Entre calles inundadas de penumbras lucho con el corazón,

y aunque nada alumbra yo le prendo fuego,

con las rimas del régimen de mi nación.

(Ache Erre y Jap One, 2010, 47s).

Pero lo más habitual, según observamos, es presentarse en calidad de un hombre honrado: “Prefiero ser libre con “L” de lampiño que con barba de

estadounidenses y franceses, ya lo ha señalado Isabelle Marc (2007), allá de manera frecuente se integran al islamismo o al cristianismo.

candado” (Ferap, 2013, 2m49s). También, Elocuente declara: “Realidad de los papeles para el puto presidente, / al cual no respeto, yo represento al indigente, / que sabe ganarse el pan y sin robarse ni uno de veinte” (Elocuente, 2017, 54s). Entonces, ser pobres y honrados, en lugar de ricos y corruptos, privilegia la rectitud ética de las personas sobre su rango social; así, la ventaja del poderoso pierde relevancia. En sus términos, la necesidad de transformar al sistema ocurre porque sus representantes no sirven al bien común, ni acatan las normas éticas y morales; de esta forma, al sancionarlos, lo hacen desde el ámbito de lo socialmente aceptado. No obstante, encontramos que algunos –Mich Soldiers, Zcrack, Bate, Hotter– proponen enfrentar a sus opresores por medio de acciones no lícitas ante el Estado, así como no bien vistas por la sociedad, hablamos del uso de la fuerza física:

Más quisiera el poder callarme,
pero ahora es demasiado tarde.
Es hora de tomar mis armas y dispararle, [...]
Es hora de ser los terroristas, tal y como nos llaman.
Seremos la barricada, seremos el pueblo unido,
su única esperanza la pone la lucha armada.
(Zcrack, Bate y Hontter, 2014, 40s).

Por lo general, el uso de la violencia resulta polémico, pero se recurre a ella porque son excluidos de una clase gobernante que goza del uso del aparato de poder para realizar y difundir sus proyectos; incluso dispone del castigo físico para preservarse argumentando que las acciones de protesta perturban la paz; ya lo vimos con Zeth Varuna en *No hice na'*, donde la

policía se aprovecha de un joven. Es por esto por lo que, desde su óptica, resulta justificado emplear la fuerza como último recurso.

Ciudadanos(as) críticos frente a una vida complaciente

Estos sujetos también se construyen conforme a un segundo subtema: la protesta contra sectores de la sociedad, cierta industria del entretenimiento y una estructura gubernamental que perpetúa conductas complacientes en función de sus intereses. En este rubro se localiza Drack con *Seres de metal* (2015), pues dicta que los ciudadanos(as) son seres predeterminados (robots) por tales poderes. También, Diacker en *¿Qué vale más?* (2014) defiende vestir libremente en lugar de aparentar conforme a las modas estéticas. Asimismo, Sauce 23 con *TV sin nombre* (2015), asegura que los contenidos televisivos (entretenimiento, comerciales) son deplorables. Por su lado, Oxlord en *Don Dinero* (2016), manifiesta un sometimiento de los ciudadanos ante el dinero. Mientras tanto, D-Louder en *La Tenebrarium* (2015), escenifica un artista extraterrenal y procura separarse de los hábitos mundanos. Aquí, cabe recordar, entran las tesis de los Mich Soldiers con *Nuestra Era* y Ferap en *Crisis*.

De nuevo, se configuran como ciudadanos críticos y en este caso, ya lo sugerimos, su enemigo es el régimen capitalista y la industria del entretenimiento que promueven una enajenación en las maneras de consumir y pensar. Al no incorporarse a dichos cánones, se les califica de “inadaptados”, “locos”, “pordioseros” y “vagos”: “Si uso ropa guanga soy un vago delincuente, / y de eso no me bajan por ir contra la corriente” (Diacker, 2013, 51s). A todas luces, ostentan una posición de desventaja, la cual los motiva a la confrontación —generalmente— mediante una actitud desafiante y de lamento.

Es palpable su intento por romper con los esquemas señalados, y de modo similar a los individuos ya mencionados, son antropocentristas y combaten su situación a través de conductas y códigos socialmente aceptados. Drack propone el amor propio ante predisposición por los bienes materiales: “[...] porque el oro estaba en él; / encerrado en su alma o en la tinta de un pincel, / en el agua de aquel río que le corre por la piel” (Drack, 2015, 2m3s). También, Oxylord, en calidad de narrador omnisciente extradiegético, privilegia la familia y el amor a través de la historia de un niño deseoso de ser narcotraficante y rico: “¿Por qué tanta discriminación si el amor es primero? / Todo esto es ficticio no llevarás nada después del entierro” (Oxylord, 2015, 53s). Asimismo, Sauce 23 hace de narrador autodiegético y manifiesta su predilección por la educación y el cultivo del intelecto frente a la banalidad de la cosmética y los artistas de la televisión: “rápido y ágil pasé de un canal al otro, [...] / Pero vacío, realmente sin importancia, / comida chatarra para la mente y la ignorancia” (Sauce 23, 2015, 54s).

Por el contrario, hay quienes combaten a través de conductas y códigos no aceptados por la cultura dominante. D-Louder al escenificar a un ser extraterrenal, primero, se ampara en el arte para combatir el dinero y el conformismo: “Soy el arlequín más elegante de mi cuadra, / pase al *show* de palabras bastardas. [...] Me presento, como el domador de circo, malabarista de la rima en sentido acrobático” (D-Louder, 2015, 44s); pero después, se configura sin trabajo, vago y despreocupado: “Ando con la misma elegancia de un pordiosero, / con la cara de felicidad y bolsillos sin dinero” (D-Louder, 2015, 1m1s). Esto, sin duda, es una alegoría del artista callejero, ahí subyace una ruptura con el sistema social que, entre otras cosas, presupone integrarse a la vida laboral institucionalizada con un horario y salario fijo, así como una serie de responsabilidades predeterminadas afines a ello, como comprar una casa y un auto. También

expresa un empoderamiento antropocentrista porque, sin la ayuda de una deidad o naturaleza exterior, se asume capaz de cumplir sus metas y controlar su destino.

De manera similar, como ya lo mencionamos, Diacker acude a la sinceridad y la autenticidad barrial para contrarrestar la moda en la ropa en *¿Qué vale más?:* “Es valor real que solo se aprecia en el barrio [...] La televisión estereotipa al mundo entero, / y si no vistes como ellos todos te miran feo” (Diacker, 2013, 41s). Si bien la indumentaria holgada llega a comercializarse en los términos de la industria del vestido, no es la dominante en un lugar como Morelia; ya lo vimos en el tema de la calle, aquí tiene connotaciones asociadas a un comportamiento marginal y a sectores periféricos, por tanto, es válido considerarla una conducta alternativa.

Subversivos ante códigos, obligaciones y conductas imperantes

Un tema que subyace al subtema que se trató anteriormente, alude a enfrentar códigos de comportamiento impulsados principalmente por una sociedad mojígata. Para este caso, solo tenemos a dos raperos: el primero, es Bosquejo con *Caballero a medias* (2008), cuya postura es la de un hombre que critica las normas de cortesía y, en consecuencia, se mueve por el rol de un nuevo caballero de sociedad. Desde luego, su condición es desfavorable, así que, por un lado, emplea una actitud desafiante y, por el otro, hace alegorías de tales reglas con el fin de ironizarlas; por ejemplo, las representa a manera de un chofer de autobús: “Y todo es culpa del chofer, disculpa, mejor camino, / para llegar feliz y más seguro a mi destino” (Bosquejo, 2009, 1m37s).

Con respecto a sus conductas de sublevación, se dirige con honestidad a un interlocutor implícito y explícito. De este modo, en lugar de un caballero impoluto, se reconoce un hombre con pasiones, deseos sexuales y

propenso a equivocarse. Obviamente, no pretende acomodar las normas a su favor, sino mostrar que el lado mundano del ser humano es inherente a su desempeño en la sociedad:

Soy caballero, pero no de tiempo completo, [...]

Seguro señorita, soy educado,

pero no implica que mis manos no se vuelvan un tornado.

Desde luego que su cuerpo para mí se convierte en un concepto complicado.

(Bosquejo, 2009, 32s).

Bosquejo no niega totalmente los códigos de cortesía, pero pide reconsiderar su funcionamiento en las diversas esferas del ámbito social. De no cuestionarse lo anterior, implicaría aceptar la visión de un sector hipócrita que se escandaliza fácilmente con comportamientos divergentes cuando en lo privado ellos también participan de esos comportamientos. A su vez, se corre el peligro de nunca abrirse la posibilidad de señalarlos, adaptarlos o, inclusive, quienes los vigilan podrían generar sanciones desmedidas. En ese sentido, anhelan dejar de idealizar “las buenas conductas”.

Por otra parte, se sitúa Zeth Varuna, quien como el título de su pieza lo indica, se autoproclama un *Majadero* (2018), aunque en menor medida subyace el tema de la competición. Así pues, se jacta de ser osado, descortés, violento, mal hablado y blasfemo. A primera vista, pareciera que busca provocar al oyente mediante una serie de descalificaciones, no obstante, plantea sus declaraciones a manera de catarsis y crítica:

No tengo tiempo con nadie, no tengo tiempo,
estoy en guerra con todo el universo, no quiero saber del mundo.

No quiero amigos, ni putas, no quiero pistos,
ni padrotes con sotana que profanen lo que no era cristo.

No quiero culos, ni tetas, ni tus profetas,
no quiero conspiraciones que embelesen tus letras de mierda.

(Zeth Varuna, 2018, 27s).

Observemos, él reniega tanto de conductas e instituciones que son rechazadas y aprobadas por la sociedad y el sistema gubernamental. Asimismo, no comparte —ni lo pretende— un modelo de convivencia alternativo al *status quo*; en realidad, va más allá de lo que hasta ahora hemos visto, esto es, la anarquía como procedimiento de liberación y forma de vida. Sin embargo, dicha postura es excepcional entre los raperos(as) de Morelia.

El rechazo de la violencia

El tercer subtema sobre el cual se construyen es la queja acerca de distintos tipos de violencia, algunos vinculados con las adversidades de la calle. Aquí tenemos tres raperos(as), cada uno expone con su tesis un tema subyacente. El primero es Ferap en *Vamos a caminar* (2015), allí cuenta la historia de Omar, un caso donde las agresiones en casa merman el desarrollo positivo de un niño y crean daños colaterales. Se construye como un narrador extradiegético omnisciente, aunque, en los coros y cierres, se convierte en un consejero que intenta evitar que estos actos se repliquen en los oyentes.

En este escenario, Omar inicia en una posición de víctima, pero al crecer se vuelve el victimario con su novia: “inconsciente va a comprar alcohol para papá, / no hay centavos ni siquiera para comprar un pan [...] Enamorada está de un desgraciado patán, / que lo único que sabe es el viernes esperar” (Ferap, 2015, 45s). Para confrontar dicha violencia, Ferap propone el cultivo del amor, la lealtad, el optimismo y la congruencia: “Conserva el corazón en un frasco de lealtad, / y no te dejes vencer que no siempre será igual [...] si buscas alguien fiel sete fiel a ti mismo” (Ferap, 2015, 1m18s). Con ello, otra vez, insisten en la capacidad de transformar sus situaciones conforme a valores y gestos aceptados socialmente; pero a su vez, sancionan vicios como el machismo, sexismo alcoholismo y el maltrato infantil.

El segundo rapero en este subtema es Rudy García con *Día del grito* (2014), cuyo tema subyacente alude a la violencia provocada por la delincuencia organizada y la protesta contra noticieros de televisión auspiciados por el gobierno. También es un ciudadano crítico que hace uso del recurso del narrador autodiegético, pues él protagoniza su propia historia. En esta, representa a un padre de familia, víctima de granadas de fragmentación en una plaza pública durante la conmemoración del Grito de Independencia¹⁶. A todas luces, su posición es de desventaja, por ello construye una cara temerosa y confundida:

No sé qué pasa, me siento confundido,

mientras los demás festejan aquí hay gritos y alaridos. [...]

Pienso: “¿Por qué yo? ¿Cuáles fueron las fallas?,

¹⁶ El autor se refiere a un atentado ocurrido en Morelia la noche del 15 de septiembre de 2008. Se lanzaron granadas de fragmentación a los civiles en la conmemoración del Grito de Dolores o el inicio de la lucha por la Independencia de México en 1810.

aunque claro, primero mi cuerpo antes que las toquen a ellas [esposa e hija]. [...]

Cuentan las noticias que ha temblado el centro,
pero de felicidad y aquí no veo a nadie contento. [...]

Señor, si es el momento de irme con usted,
Le pido que a los míos no les falte de comer;
y si alguien reemplaza este cuerpo que se rompe,
a mis mujeres un buen hombre pa' que nadie me las toque.

(Rudy García, 2014, 58s).

Este personaje representa a un ciudadano común que, al asistir a esta conmemoración, da continuidad a la historia oficialista del Estado. Se ostenta creyente, amoroso y protector de su familia, además de mostrar una actitud abnegada; pero reproduce —quizá sin pretenderlo— un esquema patriarcal al insinuar que solo un hombre tiene la fuerza y la autoridad moral de cuidar a su esposa e hija. Empero, lo relevante radica en visibilizar la situación de los afectados de tal atentado por medio del padecimiento ajeno, y en señalar la minimización de los hechos por los medios de comunicación y el gobierno en turno; hablamos de la omisión del número de perjudicados, los culpables y de aprovechar el miedo para controlar a la población. En esa línea, la voz del sujeto y el rap, como ya lo ha dicho Marc Martínez (2007), se vuelven herramientas de denuncia al ofrecer una versión alterna a la información de los noticieros convencionales.

Por último, tenemos a Catrina Negra con *Relato* (2019), su objetivo es romper el silencio acerca de los ataques de diversa índole hacia la mujer. Ella es una rapera de la tercera generación y nos atrevemos a decir que sus

demandas son fruto del contexto actual, donde la lucha de género ha cobrado mayor relevancia. Por eso, subraya su posición femenina y se dirige a dicho sector con el ánimo de crear un frente común; aunque, en un primer momento también actúa como narradora extradiegética omnisciente. Aquí el enemigo es un machismo representado en novios que agreden física y emocionalmente a su pareja. Y ya que se habla desde un entorno primordialmente patriarcal, su posición es de desventaja, por lo cual recurre a una actitud desafiante y al uso de descalificativos:

Cómo permites que te grite un patán, que te pegue un cabrón,
te gritan en la calle, y lo miras normal, te dicen perdón mi amor. [...]
Valora tu vida sin los demás,
lucha con cabeza fría, protege tu integridad.

(Catrina Negra, 2020, 47s).

De esta manera, se configura desde la valentía, la cooperación, el respeto y la libertad de su cuerpo. Sin embargo, no se trata de una visión basada en las conductas aprobadas por la norma dominante, pues bien, insiste en “valorar la vida sin los demás”; es decir, apela a un amor propio y rompe con la idea de que se necesita la unión de dos personas para su consumación; en concreto, invita o no depender de un hombre. Por tanto, se trata de un feminismo desde la diferencia porque es una propuesta de sí y para sí mismas con el fin de distinguirse de los agresores y la ley del más fuerte; pero no clarifica si hay entendimiento con el resto de varones o es total su separación. De cualquier modo, favorece la capacidad de amarse y amar con franqueza, así como la necesidad de cuestionar los daños

explícitos e implícitos de las relaciones afectivas validadas por una sociedad conservadora¹⁷.

Con la anterior exposición damos por terminado las construcciones de raperos(as) morelianos en el marco de la protesta; donde, según lo expuesto, se inclinan por denunciar a determinada clase de gobernantes, civiles, empresarios e industrias de entretenimiento que, de fondo, preservan cierto machismo, clasismo, consumismo, moralismo, autoritarismo, codependencia afectiva y una estructura económica y laboral esclavizante.

Aquí sus dimensiones de identidad comprenden más variantes que en el tema de la calle, pero en términos generales resaltan sus intenciones por desajenarse del capitalismo, lograr la igualdad de clases sociales y la distribución de poder. Para esa empresa, suelen articularse antropocentristas y a través de valores socialmente aceptados. También, expresan una relación con el marxismo, mas no proponen proyectos radicales como la supresión de la propiedad privada o tomar el control de los medios de producción. Asimismo, pocos proceden desde comportamientos sancionados o prohibidos por la sociedad y el Estado, nos referimos al uso de la fuerza física, el feminismo de diferencia y la negación de todo orden establecido. En un sentido estricto, entonces, en este corpus los sujetos no son totalmente antisistémicos, sino que combinan propiedades de ambos polos¹⁸.

¹⁷ Catrina Negra se acerca a la propuesta de Andrea Corral, el empoderamiento femenino exógeno: "dado por circunstancias externas al individuo, socioculturales, políticas y estructurales, que obligan a las mujeres a tomar partido frente a aquellas consideraciones que las sitúan como objeto de deseo y temor" (Corral, 2015, pp. 74- 76). Por supuesto, su énfasis se encuentra en las relaciones afectivas donde se somete a la mujer y no tanto en su cosificación como objeto de deseo.

¹⁸ En otros sitios también se ha llegado a la conclusión de que los raperos(as) no son totalmente antisistema; en Francia (Marc, 2007), por ejemplo, así se considera porque se adhieren a la industria discográfica y presentan estructuras conservadoras como el machismo.

Conclusiones

Como procuramos mostrar, los raperos(as) manifiestan en el discurso oral una identidad multidimensional: ante sí mismos y los demás se inclinan por ciertas construcciones y reconstrucciones con variantes según el marco temático. En la calle tienden a configurarse como individuos barriales conservadores, con un fuerte etnocentrismo, determinismo y autenticidad barrial; a esto le siguen raperos(as) reformadores de su entorno y otros más que mezclan ambas posturas. Mientras que en el marco de la protesta prefieren ser ciudadanos críticos, antropocentristas y honrados, primordialmente para desajenarse del sistema capitalista y obtener igualdad entre las clases sociales. Con ello, ya tenemos una aproximación concreta a las identidades en canciones de un sector representativo de la comunidad.

Los resultados anteriores también son, evidentemente, una mirada a la construcción identitaria en discursos de raperos(as) pertenecientes a un contexto delimitado, porque, como señalamos, exhiben características que no concuerdan con la expresado en otros países, por ejemplo, su desinterés por afiliarse a una religión. Tampoco coinciden con lo que sucede en el resto de México, donde podemos encontrar diferentes perspectivas respecto a la lucha de etnia y género¹⁹. En esa óptica, el presente artículo es una invitación a continuar analizando las producciones de raperos(as) en lugares poco estudiados por la academia.

Finalmente, al menos en México, la percepción colectiva asocia a los raperos(as) con violencia, misoginia y delincuencia. No negamos tales atributos en el sujeto barrial conservador, pero ya lo recalcamos, no se reducen a ello, su identidad es multidimensional. Por lo mismo, esperamos que los resultados de este breve análisis contribuyan a superar dichas

¹⁹ Al respecto de lo que decimos puede verse a Nicolás Hernández (2017).

interpretaciones y, en conjunto, logremos una visión más profunda de su paso por los diferentes países donde han irrumpido.

Referencias

- Ángeles Villanueva, A. (2019). Rap beligerante. Tipos de ataques y *punchline* en contiendas de raperos morelianos. *Revista de Literaturas Populares*, 2, 379-422.
<http://rlp.culturaspopulares.org/textcit.php?textdisplay=929>
- Ángeles Villanueva, A. (2020). *La comunidad de raperos(as) en Morelia, Michoacán. Un estudio sobre su trayectoria, batallas y el discurso oral de sus canciones* [Tesis doctoral, El Colegio de Michoacán].
- Beristáin, H. (2013). *Diccionario de Retórica y Poética*. Editorial Porrúa.
- Bisorman. (2014). Suavidad [canción]. *Pasamanos. Nosotros, Los Otros*.
- Bosquejo. (2009). Caballero a Medias [canción]. *Ke no estoy loco. Kujos Melody*.
- Charly 3M. (noviembre 8, 2017). *Mi Barrio Real | Audio Oficial* [video]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=rVVJ8e-cuJA>
- Convergenzia Lirica. (2006). Rebeldía [canción]. *Demo. Hip Hop Nacional*.
- Corral Rodríguez, A. (2015). *Empoderamiento en el hip-hop femenino español: una aproximación desde los Estudios de Género y la Semiótica al rap mainstream* [Trabajo de posgrado del Departamento de Comunicación, Universidad Pompeu Fabra] <https://repositori.upf.edu/handle/10230/25251>.
- Dawn G., M. U. y Fonseca A. J. (2018). *Hip Hop around the World: An Encyclopedia [2 volumes]*. Santa Barbara, California/ Denver, Colorado: Greenwood/ ABC-CLIO.
- Diacker. (2013). *Qué vale más* [canción]. <https://soundcloud.com/diacker/que-vale-mas>
- Drack. (2015). Seres de metal [canción]. *Fe en mí*. Independiente.
- Elocuente. (2017). ¿Cuál es la forma? [canción]. *Después de lo abstracto*. The Legacy.
- Erre, A. (2010). El circo de la esperanza [canción]. *La Misiva. Happy House*.
- Erre, A. (2015). Epitafios del Hood [canción]. *Sin Descanso. Nosotros, Los Otros*.
- Ferap. (2015). Vamos a caminar [canción]. *El aprendiz*. Independiente.

- Ferap. (2016). Crisis [canción]. *FE23*. Independiente.
- García, R. (2014). Día del grito [canción]. *De la teoría a la práctica*. Miramamásinmanos [sic].
- García R., Hispana. (mayo 4, 2017). *Saque la feria (Dj Soncker) (Video Oficial)* [video]. YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=3hR1Fw_Q8so
- Güemes, C. (2009). Formas narrativas de la literatura de tradición oral de México: romance, corrido, décima, leyenda y cuento. En Mercedes Zavala Gómez del Campo (ed.), *Características centrales del mundo poético construidos por Chalino Sánchez* (pp. 165-180). El Colegio de San Luis.
- Hernández Mejía, N. (2017). *Rap Originario. Experiencias de vida y prácticas estéticas de jóvenes indígenas en las Ciudad de México* [Tesis de maestría, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores de Antropología].
- Jiménez Calderón, J. (2014). Entre oralidad y escritura: situación comunicativa, estructura formal y registros en la manifestación discursiva del rap español. *ORALIA: Análisis de discurso oral*, 17, 239-266.
- Jocker, E., Esduq y Smoper B. (abril 9, 2016). *Pandillero desde morro* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=YDq5xy85aks>
- Kalibre Magnum. (2009). El hijo del pueblo [canción]. *Peligroso*. Hip Hop Nacional, Happy House.
- Kalibre Magnum. (marzo 3, 2012). *This is my Life* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ohrSgVp9vak>
- Kalibre Magnum. (2013). Historia De Mi Vida [canción]. *Magnum tapes*. La violencia records, Mexamafia.
- Kazumy. (febrero 18, 2013). *K.A.Z - Somos Originales. Buenos Inquilinos Pro*. [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=3itjffMgSao>
- Krater. (2015). De donde no se ve... [canción]. *De dónde no se ve, no se habla y no se escucha*. Auténtica Escuela, Shantis Crew, El Acento, ML Clan.
- Louder, D. (2015). El tenebrarium [canción]. *El tenebrarium. Nosotros, Los Otros*.
- Magis, C. H. (1969). *La lírica popular contemporánea*. El Colegio de México.

- Martínez, I. M. (2007). La estética del rap francés. *Enlaces: revista del CES Felipe II*, (7), 5.
- Marcial, R. (1997). *La banda rifa. Vida cotidiana de grupos juveniles de esquina en Zamora, Michoacán*. El Colegio de Michoacán.
- Mc A. y Mc K. (2013). Libertad [video]. *Habituales Pensamientos*. Rapfónica Crew, Vanz Prod.
- Milicia CT-7. (2010). En el barrio ezcribo [canción]. *Herencia de la Calle*. Independiente.
- Negra, C. (abril 17, 2020). *Relato* [video]. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=nnoAaajjr_o
- Olvera, J. J. (2016). El rap como economía en la frontera noreste de México. *Frontera Norte*, 56 (28).
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So187-73722016000200085
- Oxylord. (mayo 3, 2015). *Don Dinero [VIDEO OFICIAL]* [video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=3qMfogsER9I>
- Pérez Martínez, H. (2009). *El Texto*. Universidad Autónoma de Nuevo León / Facultad de Filosofía y Letras.
- Reygadas, P. (2009). *Argumentación y Discurso*. El Colegio de San Luis.
- Safek y Galán. (marzo 2, 2016). *El pan de cada día* [video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=a3isND9Pbbs>
- Sauce 23. (2015). TV sin nombre [canción]. *De revolución, de protesta o de guerra*. Auténtica Escuela, Shantis Crew.
- Soldiers M. y Style J. (2010). Nuestra Era [canción]. *Maketa. Independiente*.
- Stoner, M. (marzo 3, 2014). *Mi Nombre es Calle* [video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=gAjJ5oiLtU>
- Varuna, Z. (2018). No hice na' [canción]. *Kosher*. Jazzmaticos Estudios.
- Varuna, Z. (2018). No hice na [canción]. *Kosher*. Jazzmaticos Estudios.
- Xirau, R. (2017). *Introducción a la historia de la filosofía*. UNAM.

Zcrack, Bate y Hontter (2014). *Rebeldía y resistencia* [canción]. *Odio y Rebeldía. Real Verso*.

Zcrack. (2014). *Salgo a la calle* [canción]. *Odio y Rebeldía. Real Verso*.

Zen, B. (5 de junio 5, 2018). *Big Zen - Así es la vida d* [video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=tWctiDOVylg>

Memoria y *hip hop*, Una metáfora de origen*

[Artículos]

José Luis Pérez Romero**

Recibido: 08 de abril de 2021

Aprobado: 20 de junio de 2021

Citar como:

Pérez, J. (2021). Memoria y Hip hop, una metáfora de origen. *Análisis*, 53(99).

<https://doi.org/10.15332/21459169.6510>



Resumen

El presente artículo desarrolla una reflexión sobre el *hip hop* colombiano, latinoamericano e iberoamericano, tomando como referente inicial de análisis la propuesta de Historia Cultural de Peter Burke, en el marco del proceso de formación del investigador en el Doctorado en Estudios Sociales de la Universidad Distrital en la Línea de Memoria, Experiencia y Creencia. Aquí se propone un recorrido por los acontecimientos iniciales en el surgimiento del *hip hop* y su posterior viaje de Estados Unidos a otras latitudes; desde allí, plantea unas metáforas de origen que parten de conceptos como el viaje, los viajeros, la violencia, el pandillismo, la industria musical, entre otros. Al final, plantea algunas posibilidades de análisis que aportan a la discusión académica del

* El presente artículo de reflexión hace parte del proceso formativo del autor en la Línea de Investigación Memoria, Experiencia y Creencia del Doctorado en Estudios Sociales de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

** Estudiante de primer año del Doctorado en Estudios Sociales de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Docente de la Secretaría de Educación de Bogotá y de la Corporación Universitaria Minuto de Dios (Uniminuto). Correo electrónico: cerberonativo@gmail.com, jose.perez.r@uniminuto.edu; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5819-2397>

hip hop, en cuanto a la importancia de la memoria en los estudios sobre música.

Palabras clave: *hip hop*, Memoria, Historia Cultural, Metáfora, Rap.

Memory and *Hip-Hop*, a Metaphor of Origin

Abstract

This article develops a reflection about Colombian, Latin American, and Ibero-American *hip-hop*, taking Peter Burke's proposal of Cultural History as initial referent of analysis, in the framework of the researcher's training in the Doctorate in Social Studies of the Universidad Distrital Francisco José de Caldas in the Memory, Experience, and Belief Line. A journey is proposed through the founding events of the appearance of *hip-hop* and its subsequent journey from the United States to other latitudes. From there, it proposes some metaphors of origin based on concepts such as trips, travelers, violence, gangsterism, music industry, among others. At the end, it raises some possibilities of analysis that contribute to the academic discussion about *hip-hop*, regarding the importance of memory in music studies.

Keywords: *hip-hop*, Memory, Cultural History, Metaphor, Rap.

Memória e hip hop, uma metáfora da origem

Resumo

Este artigo desenvolve uma reflexão sobre o hip hop colombiano, latino-americano e ibero-americano, tomando como referência inicial de análise a proposta de História Cultural de Peter Burke, no âmbito do processo de formação do pesquisador no Doutorado em Estudos Sociais da Universidade Distrital, na Linha de Memória, Experiência e Crença. Propomos uma viagem pelos eventos iniciais do surgimento do hip hop e sua subsequente viagem dos Estados Unidos para outras latitudes. A partir disso, algumas metáforas de origem que partem de conceitos como

viagens, viajantes, violência, pertença a gangues, indústria da música, entre outros são propostas. Ao final, identificamos algumas possibilidades de análise que contribuem para a discussão acadêmica do hip hop, a respeito da importância da memória nos estudos musicais.

Palavras-chave: hip hop, memória, história cultural, metáfora, rap.

Entre la violencia y las cenizas

El 11 de agosto de 1973 en el 1520 Sedgwick Avenue en el West Bronx, Nueva York, la joven Cindy Campbell debe reunir el dinero para el “estrene” de inicio de la vida escolar. Se gana una especie de sueldo que le da el Estado y con eso no le alcanza para lo que desea comprar. Entonces, toma la decisión de organizar una fiesta de las que se conocen como *house parties*¹ en el salón del edificio de apartamentos en el que vive. Su hermano Clive, conocido ya para entonces como “Kool Herc”, oficiará como *DJ*. Él ha venido construyendo una reputación tocando música en diferentes *Sound Systems*² de Nueva York. Organizan lo que requieren y hacen unos volantes en los que consignan la dirección, el valor de la entrada y otros datos más. Esa fiesta se conoce para la historia como el acto fundacional; una especie de mito de origen que da cuenta del nacimiento del *hip hop*, el comienzo.

Se vivía una época de profunda exclusión. Se podría plantear un posible paralelismo en lo que plantea Burke (2000) en su análisis del carnaval, al proponer que hay un discurso de civilización frente a la barbarie. Solo algunos podían entrar a los clubes y los que no, buscaban celebrar en esas fiestas de barrio como la de los hermanos Campbell. Mientras unos vivían en esa especie de “carnaval cerrado” los demás celebraban y prolongaban

¹ Tradición inaugurada en Harlem, NY, en la década de 1920. Fiestas particulares en casas o salones con el fin de recoger algo de dinero.

² Sistema de sonido o sistema sonoro. Incluye no solo la parte técnica de los equipos, sino también el equipo humano que lo organiza y habilita. En Colombia son conocidos como los “Pico” sobre todo en la costa norte con la promoción de la Champeta.

una escena que bebía directamente de tradiciones musicales provenientes de diferentes países entre ellos Jamaica, o de mezclar en sus festejos ritmos como el Funk o la música Disco, géneros que estaban de moda tanto en los clubes y discotecas que se reservaban el derecho de admisión, como en las calles en las que se vivía la efervescencia del baile y la música. En esas mismas calles se venía experimentando una serie de situaciones que alimentaban la hostilidad, la violencia y la exclusión. Benjy “Yellow” Meléndez, miembro fundador de los “Ghetto Brothers” —la pandilla más influyente de esa generación de jóvenes— recuerda cómo en el Bronx, a mediados de los sesenta, convivían en el mismo lugar descendientes de irlandeses, italianos y judíos, mientras a esas mismas calles llegaban latinos y afroamericanos, todos en busca del sueño americano. Por otro lado, de la mano de los proyectos de renovación urbana liderados por Robert Moses, el Bronx vivía un proceso en el que el progreso se medía en cemento, calles y autopistas. Moses, reconocido en la ciudad por hacer cuanto le parecía bien en sus proyectos urbanísticos, venía trabajando en la máxima expresión de su eficiencia y eficacia como urbanista moderno: La Cross-Bronx Expressway; un proyecto que “En términos de ingeniería era la autopista más complicada que se hubiera construido hasta el momento” (Chang, 2005, p. 22) y que en su trayecto pasaba por encima de los habitantes del barrio. Más o menos unas sesenta mil personas *se encontraban en la mira de la autopista*; para Moses la afirmación lo dice todo: “Hay más gente en medio, nada más” (Chang, 2005, p. 23). En suma, el proyecto implicó la demolición de gran parte del Bronx y el desplazamiento interno de quienes allí habitaban, irlandeses, judíos e italianos, en su mayoría, tenían la facilidad de irse a otro lugar de la ciudad en busca de mejores condiciones. Los migrantes latinos y afro no tendrían la misma suerte y verían cómo a su alrededor se erigían enormes moles de escombros mientras un día tras otro la desolación crecía. La alternativa a

esta desolación fueron los reconocidos “Projects”, una serie de edificios gigantescos, suerte de viviendas de interés social con alguno que otro parque en medio, que a futuro serían lugares de mucha inseguridad (Chang, 2005, p. 23).

Entonces, para inicios de los años setenta la violencia tenía tantas caras como la fiesta en las calles de los cinco barrios de Nueva York. Por un lado, la violencia de los jóvenes pandilleros blancos que recibieron en su momento a los latinos y afroamericanos generó la creación de las primeras pandillas con miembros de los grupos excluidos; primero, como respuesta a los ataques recibidos, luego, en respuesta a las mismas dinámicas de delincuencia, poder y diversión. Por otro lado, estaba la violencia que nacía de los proyectos urbanísticos que pasaban por encima de las personas y generaban marginalidad, pobreza y exclusión. Para cerrar, se encontraba la violencia del estado, que no fue indiferente al proyecto de la gran autopista y, en cambio, se sumó al hecho de dejar a la suerte estos territorios y a sus habitantes; para finales de los setenta se referencia en South Bronx una tasa de desempleo de entre 60-80 % y, en palabras de Amalia Batanzos, citada por Chang (2005): “En el South Bronx, la tasa de desempleo entre los jóvenes puertorriqueños es del 80 %. Ellos son conscientes de que así no existe salida posible, y cuando no hay salida, no importa si uno es violento” (p. 25); con lo anterior, en medio de los escombros, se volvió tendencia la destrucción de viejas edificaciones que aún se mantenían en pie por parte de sus propietarios para cobrar el seguro, la forma más efectiva eran los incendios provocados. A veces eran provocados por los mismos dueños, a veces por alguien más; los incendios llegaron a un punto increíble. Se dice que un día de 1975 se pudieron registrar cuarenta en un periodo de tres horas (Chang, 2005, p. 27). Con toda esta violencia el espíritu de una época se enterraba junto con las ilusiones de toda una generación.

El documental *Rubble Kings* (2015) retrata de forma detallada la época; en palabras de uno de sus protagonistas, la transición de los “problemáticos sesentas a los violentos setentas” (Nicholson, 2015). La generación que vio la efervescencia del movimiento de los derechos civiles, con personajes como Malcolm X, Martin Luther King o el mismo Kennedy en los sesenta, veía como la violencia se tomaba las calles en los proyectos de vivienda subsidiada del gobierno y por el simple hecho de ser latino o afroamericano las oportunidades se reducían de forma sustancial.

Así las cosas, para 1971 el ambiente entre pandillas estaba más tenso que nunca y la violencia como forma de marcar territorio era el pan de cada día en el Bronx. Los ya mencionados “Ghetto Brothers” se esforzaban por hacer de las pandillas algo más que grupos de gente violenta contra otros grupos de gente violenta, sin obtener resultados contundentes por sus esfuerzos. En esa dinámica, la misma violencia se encargó de detonar el proceso de pacificación: el 2 de diciembre, miembros de tres pandillas diferentes asesinarían a Cornell Benjamin “Black Benjy”, uno de los líderes de los “Ghetto Brothers” que más insistían en hacer la paz entre pandillas. Lo que todo el mundo calculaba como el baño de sangre más siniestro de toda la historia de las pandillas de la ciudad de Nueva York, fue el comienzo de un proceso de diálogos de paz entre todos. Así, el 8 de diciembre de 1971 –seis días después de la recordada muerte de Black Benjy– miembros de las pandillas más notables de la ciudad se reunieron en el Bronx Boys Club, una especie de salón comunal que servía como centro deportivo, y discutieron lo que los llevaría a firmar un acuerdo de paz. En las palabras de Marvin “Hollywood” Harper –veterano de Vietnam y miembro de los Savage Skulls– podemos dimensionar la importancia del resultado de la reunión:

Los blancos no vienen aquí a vivir en las casas destruidas, hermano. Los blancos no vienen aquí, hermanos, ni tienen que soportar toda, toda esta

mierda, como morir de frío por no tener calefacción en invierno.
¿Entienden? Nosotros sí, así que estamos obligados en convertirlos en un lugar mejor para vivir... Si no logramos un acuerdo de paz ahora, los blancos van a venir y nos van a pasar por encima. (Chang, 2005, p. 86)

Al final de la reunión se sintió un estruendoso grito de paz, los medios de comunicación sorprendidos por el resultado y algo en el ambiente que decía que algo más iba a pasar. La respuesta estatal no pudo ser la más indicada: un contraataque de violencia policial que incluyó la persecución de muchos de los pandilleros que firmaron el acuerdo. En suma, algunos de los “Ghetto Brothers” que siempre estuvieron cerca de la música — siempre tuvieron una banda de *Funk Latino*— tuvieron la certeza de poder retomar su proyecto musical. De ser la pandilla más influyente pasaron a ser un grupo de músicos que experimentaba con diferentes sonidos de la época. La esquina que antes era su límite invisible ahora era el punto de encuentro de los viernes y sábados en la noche para todo el gremio expandillero. Ahí, en esa efervescencia musical que celebraba la paz entre antiguos enemigos, se empezaba a gestar lo que hoy conocemos como *hip hop*. De vuelta al 11 de agosto de 1973 se entiende que las fiestas barriales se daban en gran parte por el hecho de que la mayoría de sus promotores y asistentes —muchos de ellos expandilleros— no eran aceptados en los grandes clubes y discotecas, y personajes como el joven “Kool Herc” solo era uno de pocos que se habían alcanzado a escapar de este fenómeno y que veían en la fiesta una alternativa a la hostilidad en la que se crecía si vivías en el Bronx y eras negro o latino. Una celebración en medio de la hostilidad. Para el caso Chang (2005) menciona como la madre de “Kool Herc” vivía preocupada porque su hijo no tomara el camino de las drogas, pues era lo que tenía más cerca en cada una de las calles del Nueva York de la época; también se debe mencionar el protagonismo de Keith Donovan, mejor conocido como “Afrika Bambaataa”, joven expandillero que a sus

catorce años estuvo en la noche de la firma del acuerdo y emergió después como el líder de los Black Spades en tiempos de paz. Este personaje sería, al lado de Herc, uno de los encargados de dar vida en medio del ambiente fiestero al *hip hop*. La creatividad de la mano de una mirada mucho más compleja e interesante de la vida es lo que puso en el mapa a estos muchachos en tiempos en los que no todo parecía estar bien. La conexión entre el proceso de pacificación de las pandillas y la emergencia de una escena musical independiente de fiestas barriales, son la respuesta a las profundas exclusiones llevadas a cabo por el Estado, su violencia estructural y el afán urbanista del modelo neoliberal. La pregunta es ¿cómo rastrear el comienzo en Latinoamérica?, ¿Cómo rastrearlo en Colombia?

“Somos expresión, no subversión”

Unas cuantas palabras, unos lugares, frases inconexas, relaciones entre personas que se juntan, que sienten y piensan. El rap como género musical y el *hip hop* como movimiento de carácter social y político, tienen eso, palabras, lugares, frases, personas. El título de esta parte del documento lo da una frase consignada por Perea (2008) en el libro *¿Qué nos une? Jóvenes, cultura y ciudadanía*, un testimonio de un rapero/MC del grupo “Peligro Social”, una de las bandas de rap de principios de los años noventa que emergía en la escena del movimiento en la ciudad de Bogotá. En clave de construcción de identidad, Perea acude al rap y a una referencia que puede ubicarlo en términos de hablar de su origen. El camino que he venido allanando me lleva al cuestionamiento sobre la memoria del rap/*hip hop* y el lugar que ocupa en los diferentes lugares de enunciación. Así, se plantea un ejercicio preliminar y tiene que ver con cómo se ha registrado la memoria del rap/*hip hop* en Latinoamérica y Colombia. Este acercamiento tiene que ver con elementos evidenciados en

textos de carácter académico e investigativo de propuestas como la de Perea y otros investigadores, que han dado a conocer su perspectiva del asunto desde diferentes ejercicios interpretativos.

El texto original de 1998 titulado *Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades* del Departamento de Investigaciones de la Universidad Central, lanza una serie de afirmaciones que no se sustentan en elaboradas teorías, tampoco citas textuales de académicos de moda. Su argumento se encuentra en una encuesta aplicada a 422 jóvenes habitantes del suroriente bogotano entre los catorce y los veinticinco años, integrantes de movimientos comunitarios, pandilleros, raperos y “sanos” o jóvenes que no están vinculados a ningún tipo de movimiento. En la compilación hecha en 2008 por Carlos Mario Perea Restrepo se logran registrar varios ejercicios de su autoría, entre los que se encuentra el texto antes mencionado.

En otro apartado, las palabras de un rapero son tomadas como evidencia de origen, “El rap nació de las plantaciones de África, básicamente de los negros”; la interpretación, en voz del que analiza, da cuenta de un rastreo sobre el origen, sobre la memoria: “dirá un rapero al comienzo de la exposición sobre el origen de su arte” (Perea, 1998, p. 109). Luego, la afirmación que sigue dará cuenta de una cierta superficialidad en la observación que se hace sobre el porqué del rap en su momento:

El nexo entre la práctica musical de los grupos del suroriente, por un lado, y África, los negros y el Bronx por el otro, se ve reeditado a diario en la obsesión con que los jóvenes de la zona miran vídeos de rap norteamericano en el intento de rastrear vestimentas e innovaciones musicales. «Se ven los videos para coger las pintas y la música de los gringos porque esos manes son unos maestros para nosotros», dirá otro. (Perea, 1998, p. 109)

En este caso, una posible alusión al origen del rap en Bogotá sería con una relación desde lo marginal, por un lado, lo identitario-colectivo por otro, y el elemento del consumo cultural. Sumado a esto, la difuminación de las fronteras en un ejercicio de apropiación cultural que no da cuenta de identidades nacionales.

Posteriormente, afirma Perea (1998) que “El rap, un arte nacido en los Estados Unidos, se sigue y se imita en el suroriente bogotano [...]” (p.110), pero ¿es realmente una imitación? ¿una copia exacta de lo que aconteció en los orígenes del rap en Estados Unidos? Sin perder de vista el objetivo del texto referenciado, se debe examinar con exactitud si es que realmente hay una imitación. Claro, el análisis por parte del investigador pone en función de la identidad los diferentes testimonios recogidos para afirmar que en el rap “Sus letras se unen en un solo coro con el dolor de los oprimidos y sojuzgados de todo el planeta, transformando su lucha en una queja universal” (Perea, 1998, p. 113). Una especie de lucha planetaria por la igualdad, por llevar voces de inconformidad, así se percibe en este documento las bases del rap en un país como Colombia.

En el caso de Latinoamérica hay que tener presente una serie de circunstancias bastante particulares. Inicialmente, todo se va dando con la aparición en el mercado discográfico de la canción *Rappers delight* de Sugar Hill Gang en septiembre de 1979. La puerta de entrada de esa incipiente música (en ese momento no se sabía aún como llamar a ese género) fue el éxito de un trio de jóvenes de Nueva York que, curiosamente, no eran protagonistas del movimiento *hip hop* en sus inicios en las calles de la llamada capital del mundo. Su propuesta, con la mentoría de Silvy Robinson –mujer empresaria independiente de la música venida a menos– se consolidó robando una serie de rimas de los *MC's* más reconocidos en las calles de Nueva York y poniendo como base musical la canción *Good times* de Chic (1979). Al final, una escena musical

que propugnaba por la creación, por el hecho de ser originales y genuinos en sus rimas, terminó teniendo como éxito comercial una canción que era todo lo opuesto a eso.

Después de ese éxito, una especie de bola de nieve se regó en Estados Unidos inicialmente, después en Europa y, posteriormente, en el resto del mundo. Ya para 1980, diferentes personajes del entretenimiento en el país del norte hicieron sus propias versiones de la canción a manera de parodias, quitándole el impacto que tenía en las comunidades de las que provenía y dando un mensaje errado sobre el hecho de que cualquiera podía hacer ese tipo de música. En el caso de Latinoamérica, la llegada de este éxito a países como Chile, México, República Dominicana, Venezuela o Colombia sería unos meses después y con un poco menos de trascendencia, pero con las mismas intenciones desde las disqueras del momento de generar un fenómeno masivo de consumo.

Se registran para este caso las versiones en México de “MC Aplausos” mejor conocido como Memo Ríos, mediante de televisión que por encargo de Raúl Velasco hizo su propia versión de la canción titulándola “El Cotorreo” y publicándola en 1980. En Venezuela, y para el mismo año, otro cómico de televisión, Perucho Conde, haría “La Cotorra Criolla” versión que tenía algo de contenido de protesta social con un estilo cómico de impacto comercial. En Colombia serían tres reconocidos *Disc Jockeys* de la naciente radio juvenil (Oscar “Tito” López, Donald “Donie” Miranda y Henry Balaban) quienes, por encargo de Sonolux, grabarían el 25 y 26 de marzo de 1980 una versión titulada “Rappers at night”, esto debido a que a pesar de que la canción era un éxito comercial el disco en físico no se conseguía fácilmente en el país; así mismo, en 1981 el famoso “Cuarteto Imperial” grabaría una adaptación de “La Cotorra Criolla” de Perucho Conde. Todas las grabaciones mencionadas se enmarcaban en el intento por generar una moda como sucedió con la canción de Sugar Hill Gang,

con un éxito apenas notable y sin mucha trascendencia en lo que hoy puede comprenderse como *hip hop*.

Posterior a ello, se viene toda una movida de películas hechas en Hollywood con el fin de aprovechar la moda marcada del naciente *hip hop*. La que abriría el camino sería *Wild Style* (1983), sin mucho éxito comercial, y a ella le seguirían *Breakin* y *Beat Street* (ambas de 1984 con unos meses de diferencia) que serían las que protagonizarían el auge cinematográfico que llegaría con creces a otras latitudes. Es en ese año que se registran los primeros acercamientos de la llamada primera generación con respecto a lo que serían los inicios del *Break Dance* en Latinoamérica. Por ejemplo, Moraga y Solorzano (2005) referencian entre 1984 y 1989 los inicios del *hip hop* en Chile con la entrada del *Break Dance*:

En 1984, llegan a Chile las películas *Beat Street* —que da a conocer la cultura de resistencia de los barrios en Nueva York de los jóvenes de los ochenta— y la trilogía «Brakin»³ (brakedance), dando el chispazo inicial para que estos bailes se apoderaran de las calles de Santiago. (p. 82)

De la misma forma, Poch (2009) referencia la entrada de las películas y el *Break Dance*:

En 1984, y a través de Televisión Nacional se proyectan las películas *Beat Street* y *Breakdance*, que invaden inmediatamente el corazón y la mente de muchos jóvenes, por primera vez se ve qué es el *breakdancing*, o lo que es un *DJ*, o cómo se pinta un *graffiti* [...]. (p. 10)

En el caso colombiano, el trabajo de grado para la Maestría en Estudios Literarios de la Universidad Santo Tomás elaborado por Margarita Rosa

³ Se aclara que en el texto original aparece "Brakin" pero es "Breakin". Así como en la frase que sigue aparece "Brake dance" y es realmente "Break Dance"

Dávila (2017), cuenta con el testimonio de “Zkirla”, líder del *hip hop* bogotano, que referencia lo siguiente:

Bueno, los orígenes del *hip hop* en Bogotá tienen que ver mucho con la llegada de dos aspectos importantes como es el cine, unas películas que llegaron a comienzos de los ochentas más o menos 83-84, que vinieron aquí a las salas de cine como películas como *Street*⁴, creo que también estuvo la película de *Flashdance*, que eran películas que incorporan mucho el break, breaking, el popping, todo ese cuento, y algunas películas si no estoy mal de video *Street*⁵ pues lo que cuentan los pioneros del *hip hop* de Bogotá, en esa época 83-84, como les digo, vinieron a promocionarlas con los bailarines de Nueva York ¿cierto?[...] (p.162)

Asimismo, el trabajo de Uribe (2017) titulado “Movimiento, calle y espectáculo. El *hip hop* de Bogotá” alude a la entrada de las películas ya mencionadas en el contexto del *hip hop* de la ciudad:

En 1984 se estrena en el país *Flashdance*, una película que presenta algunas escenas del *breakdance* estadounidense con bailarines que hacen giros en el piso sobre sus hombros (aquí se les denominó “tijeretas”, su nombre en inglés es “windmill”). Muchos jóvenes bogotanos, al decir de William Red Pollo, de Erik González, de Mao Mix y de otros pioneros del género, empezaron a ensayar esos pasos sin conocer el contexto social de origen. (p.108)

Este trabajo hace una referencia importante en lo relativo no solo al papel de las películas de *Break Dance* y su moda, sino a uno de los grupos que hizo parte de esa llamada primera generación, los “Bone Breakers”, bailarines de cierto prestigio que debido a sus facilidades económicas habían podido viajar a Estados Unidos a conocer de lleno lo que estaba

⁴ El texto original dice “Street” pero es “Beat Street”

⁵ El texto original dice “video Street” pero es “Beat Street”

pasando en aquel entonces. Se erigieron como uno de los primeros grupos organizados de *Break Dance* y lograron ganar un prestigio que los llevó a participar de distintos medios de comunicación y eventos en general. Como lo menciona uno de sus integrantes en el testimonio que da al investigador:

Erik González: en diciembre de 1984, gracias a que aparecimos en el programa de televisión “Jóvenes Es” nos contrataron para presentarnos en “El Reinado de la Sardina más Linda” en Bucaramanga, fue cuando estrenamos nuestras chaquetas de amarillo con azul, que se eran nuestro símbolo, nuestra marca [...] el siguiente año salimos en la “Revista del Jueves” de El Espectador, una de las más importantes del país en ese tiempo. También aparecemos en la televisión en “Baila de Rumba” y en el concurso de “Studio 80” [...] hicimos varios comerciales, de “La Lechera” y de “Naranja Postobón”. (Uribe, 2017, p. 109)

Sumado a ello y gracias a la fiebre del baile que se propagaba en Colombia, el país recibió la visita de “Rock Steady Crew”, el grupo más importante de *Break Dance* en Estados Unidos, en el marco de la campaña publicitaria para promocionar una de las películas en mención. Los “Bone Breakers” lograron colarse en uno de los ensayos y conforme los estadounidenses los reconocieron por sus vistosas chaquetas los invitaron a participar de un reto de baile. Aunque los colombianos perdieron, los “Rock Steady Crew” reconocieron el nivel y los invitaron a hacer parte de su gira por el país.

Sin embargo, hay que tener en cuenta lo que menciona uno de los testimonios y que Uribe (2017) hace visible en su análisis, los “Bone Breakers” solo estaban interesados en bailar, en hacer algo que estaba de moda y que no trascendía mucho en sus vidas como alguna especie de manifestación política o social que era, en últimas, lo que se podía percibir al mirar las películas que se han venido referenciando; para 1986 sus integrantes dejaron el baile para dedicarse a otros asuntos. Así las cosas, a

pesar de haber dado los pasos iniciales, no se percibió en ellos el interés de continuar; no obstante, la moda dejó unas secuelas en otros jóvenes que serían los continuadores del *hip hop*. La afirmación antes mencionada da cuenta de ello: “otros pioneros del género empezaron a ensayar esos pasos sin conocer el contexto social de origen” (Uribe, 2017, p.108).

Y es que a este lado del mundo no se puede hablar de una copia exacta de algo que llegó de afuera. En primera medida y aunque se tenga en común el escenario de la calle como sinónimo de hostilidad, las luchas iniciales del *hip hop* en Estados Unidos están fuertemente vinculadas a aspectos raciales. En el caso colombiano, por ejemplo, no hay una relación con aspectos de este tipo. Los primeros en traer algo relacionado con *hip hop* a Colombia no pertenecían a una minoría excluida. Se trataba de jóvenes con facilidades económicas para viajar, vivir la moda en su país de origen y regresar con ella para intentar imponerla. Uribe (2017) da cuenta de cómo estos personajes tomaron parte de esos primeros intentos en el hecho de empezar a practicar sin conocer el contexto de origen y, posteriormente, replicar lo practicado al intentar enseñarle a sus amigos.

Entonces, se va dando una distancia más que segura y progresiva entre los jóvenes de esas primeras generaciones en las diferentes latitudes y los que continuarían en el movimiento. Así lo plantea Uribe (2017): “A diferencia de los “Bone Breakers”, estos jóvenes no practican en escuelas de baile, ni comparten escenario con grupos estadounidenses, ni tienen ropa de marca, ni traen música, videos y accesorios para distinguirse en las fiestas” (p. 118). Esos jóvenes a los que se refiere son los que se encuentran ya no con una moda, sino con una realidad que es referenciada por Castro Caycedo (2000) en la entrevista que hace a Javy de “Gotas de rap” en el libro *Colombia X*: “Bueno. Superamos la droga y volvimos a bailar como locos. Todo el mundo decía: ¿Estos bailando breic? Están dementes porque eso paso de moda” (p. 230).

De acuerdo con Burke (2000) se puede entender como una especie de imitación creativa. Una de las cuestiones tiene que ver con el hecho de que esos primeros *imitadores* no continuaron con un proyecto cultural; casi que en su totalidad abandonaron el *Break Dance* una vez pasó de moda. Los ya mencionados integrantes de “Bone Breakers”, después de ser exponentes de este baile en medios de comunicación y campañas publicitarias, dejaron de lado el proceso para dedicarse a otros asuntos, tal como lo expone Uribe (2017): “[...] el grupo de mayor proyección de la época. Se constituyó en un grupo-marca que hizo parte de la farándula de los años 1980. Se desintegra en 1986. Ninguno de sus integrantes se dedica hoy al break” (p. 108).

Acudimos entonces a un tiempo de choques culturales. Los viajeros que se pueden entender en esas primeras generaciones de bailarines en Colombia, pueden también ser los viajeros de principios de los setenta representados en personajes como “Kool Herc” quien llegó a Nueva York desde Jamaica siguiendo el camino de su madre en la búsqueda de nuevas posibilidades de subsistir. Parece entonces que una especie de metáfora viajera está en el vivir del *hip hop*. Si trascendemos un poco más esa metáfora podemos hallar en Chile otra posibilidad. Poch (2009) lo menciona con lo que llama “los retornados”:

Una de ellas, era a través de las maletas de los retornados que provenían de Europa u otros países de América, y que en su mayoría correspondían a jóvenes que se habían ido muy chicos de Chile, en los inicios de la dictadura de Pinochet, o bien que habían nacido en el exterior, pero que ahora retornaban con sus padres. Al respecto, Rainer Quitzow señala que: “mientras Pinochet comenzaba a readmitir a las familias de exiliados, los hijos de esas familias, que habían vivido la mayor parte de sus vidas en Europa como extranjeros, se traían consigo sus cintas musicales. De este modo la música comenzó a propagarse entre amigos [...]”. (p. 38)

Por otro lado, en Colombia hubo una especie de gremio que no se dedicaba precisamente al arte y que aún causan cierto resquemor cuando se habla de quienes fueron los primeros en traer el *hip hop* al país. Los años ochenta tuvieron un auge de posibilidades para muchos colombianos de salir a buscar el sueño americano, algunos de ellos fueron a hacerlo de las formas menos lícitas. Así, aparecen en la historia los “inters” o “internacos”, personas que viajaron, pero a llevar a cabo acciones delictivas para obtener ganancias económicas. Quienes regresaban, al igual que los otros viajeros, traían toda la última moda musical y estética de las tierras del tío Sam, y lo que más se movía en aquel entonces era el *hip hop*. En el trabajo de Dávila (2017), con el testimonio de “Zkirla”, se establece el hecho:

[...] después también mucho, la llegada de los lo que nosotros llamamos los internacos. Los internacos son aquellas personas que se van a Estados Unidos ¿cierto?, pero que no se van a trabajar muy honradamente, digámoslo así. Ellos también hacían parte de ese combo que iba, viajaba, hacía sus vueltas y traía pues casetes, traía vinilos, traían, en esa época, casetes de betamax, con videos ¿cierto? (p. 163)

En esa misma línea, Espitia (2008) propone a partir de varios testimonios una hipótesis similar: “Ahora bien, la contraparte de la versión del ingreso de la cultura por medios audiovisuales se encuentra relacionada con un carácter delictivo” (p. 25). Y en ese mismo lugar de enunciación encontramos a Silva (2016), quien referencia no solo a los viajeros de la primera generación o a los “Internacos”, también a los polizones:

En la década de 1980 llegó prácticamente a toda Latinoamérica y, como señalan las hipótesis más difundidas, en Colombia fue conocido a través de discos, cassetes, películas y revistas estadounidenses traídas al país, y “a través de inmigrantes de los Estados Unidos que arribaban a los

puertos de las zonas costeras, principalmente a Buenaventura y Cartagena, contagiando a Bogotá, Cali y Medellín. (p. 66)

Aquí podemos evidenciar como puede darse una posibilidad de entender el *hip hop* desde la historia cultural. No se trata únicamente de estudiar un arte en función de sus contextos en sentido cronológico, sino que podemos referir lo que menciona Burke (2000) con respecto a “la aportación de la semiótica a la renovación de la historia cultural (la idea de que una habitación o una comida sean sistemas de signos, la conciencia de oposiciones e inversiones, etc.)” (p. 242). No se comprende el fenómeno imitativo de un baile de moda de forma restringida, para intentar comprender lo acontecido hay que revisar elementos que no pueden quedarse únicamente en lo superficial o aquello que hizo su ingreso por cuenta de las corrientes comerciales traídas por unos u otros viajeros. El sistema de signos es complejo y adquiere sentido y significado donde llega, más allá de la mera imitación de un comportamiento, un peinado o un baile.

Teniendo presente la diferencia entre la primera generación de bailarines de *Break Dance* considerados posibles precursores, mas no pioneros del movimiento *hip hop*, se debe tener claro que en este punto se va dando un paso progresivo del baile al canto, del *Break Dance* al rap. En los diferentes documentos se puede encontrar esta referencia ubicada a finales de los ochenta y principios de los noventa. Moraga y Solorzano (2007) hablan de cómo se dio una generación inicial entre 1984 y 1989 y una “segunda fase de la «nueva escuela» que tiene su época entre 1990 y 1995 y que va de la mano del boom de grupos de rap como la «Pozze Latina» y «Tiro de Gracia»” (p. 83), esto para el caso de Chile. Ya en 1988 menciona Poch (2009) que se registra la aparición del grupo De Kiruza que no era propiamente un grupo de rap, pero que con su canción “Algo está

pasando” incursionó en un acercamiento al género con un contenido contestatario poco común para la época en el país austral.

En tal sentido, no puede hablarse de una “Cultura *hip hop*” en un sentido irrestrictamente singular. Se insiste en que no hay una copia exacta de lo que se gestó en Nueva York, pues en el caso de Chile hay toda una experiencia de vida relacionada con el exilio y la dictadura de unos jóvenes que crecieron lejos de su país de origen experimentando en el seno de otra cultura una vida que en su momento comprendieron, adaptaron y cuando se da el momento del regreso, llevan consigo de vuelta. El asunto radica en ver que no hay una masificación de ese regreso y que lo que se da es un fenómeno de adaptación que da cuenta no de una “Cultura *hip hop*”, sino de unas posibles “culturas” a lo largo y ancho del planeta.

Para problematizar el asunto es pertinente traer a colación una de las obras consideradas clásicas en lo referente a estudios de juventud enfatizados específicamente en la música en Colombia: *Secretos de mutantes* (2002) elaborada por Martha Marín y Germán Muñoz para la Universidad Central. En lo relativo al *hip hop*, este libro condensa una serie de testimonios con sus respectivos análisis centrados en la creación como parte fundamental del *hip hop* como movimiento juvenil. Además, acude a varias obras como la del antropólogo Anki Tonner⁶, la de la socióloga estadounidense Tricia Rose⁷ y a diversos testimonios de miembros del *hip hop*. Su preocupación se centra en la capacidad creativa que implica hacer parte de este movimiento reconstruyendo algunos de los pasajes míticos de los elementos fundacionales del *hip hop* en el South Bronx en Estados Unidos.

⁶ *Hip hop* de 1998.

⁷ Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America (Music / Culture)

Muñoz y Marín darían pie para analizar un poco más a fondo los orígenes del *hip hop*, no solo en lo relativo a la música, ya que su análisis trae a colación el hecho de la celebración y la fiesta (aspecto esencial para entender el origen del *hip hop*), la violencia en las calles, las pandillas, la aparición de los elementos en una sucesión de eventos que son recordados ya en estos tiempos por el registro mediático, pero antes, por la voz de sus protagonistas, por los testimonios de quienes los vivieron. En *Secretos de mutantes* se hace un acercamiento más esencial a lo que es el *hip hop* y el rap (es el primero en distinguirlos desde un discurso académico), en la secuencia de cómo acontecieron los hechos dando prioridad a sus realidades. Además, reconoce que el rap desde el punto de vista musical se nutre de sonidos más allá de los sintetizadores y cajas de ritmos: “se alimenta de diversas tradiciones musicales afroamericanas, afrocaribeñas, latinoamericanas, y sus raíces pueden rastrearse hasta el continente africano” (Marín y Muñoz, 2002, p. 218).

Asimismo, se suma el hecho de reconocer lo que llama el texto unas *memorias sónicas, corporales y visuales*, que se pueden entender como un diálogo con relación a los aspectos musicales, de origen del *Break Dance* y del impacto causado con la industria cinematográfica, y a pesar de ser en la voz de los investigadores hace un rastreo originario desde los *MC's* hasta los *griots* africanos como una forma de esa “memoria sónica de la cultura, o mejor, una aglomeración, un dispositivo musical en el que vibran y conviven simultáneamente diversas temporalidades: las ancestrales y las urbanas contemporáneas”(Marín y Muñoz, 2002, p.234). Desde testimonios como el de Chuck D⁸ se afirma que el rap es creación y canal de comunicación de las comunidades negras en Estados Unidos, pero también de las barriadas de ciudades como Bogotá y que es desde allí

⁸ Líder de Public Enemy una de las bandas más legendarias del rap.

que se constituye su origen. La mirada que aporta al proceso reflexivo sobre memoria y *hip hop* responde a un momento histórico sobre los estudios de juventud; un viaje, que no solo va de Nueva York a otras latitudes, sino que se deriva en el hecho de cómo sobreviven en el tiempo como lugar de la memoria, tradiciones culturales que se reinventan y tienen sus propias versiones en cada uno de los sitios a los que llegan.

En tal sentido, se puede continuar con lo acontecido en España en donde no hay viajeros que salen del país y traen la moda; allí lo sucedido es la recepción de extranjeros que importan un estilo de vida. Sandín (2015) se refiere a la llegada del *hip hop* al país Ibérico de la siguiente forma:

La cultura del *hip hop* en España llegó durante los años 80 a manos de los americanos que se establecieron en la base militar de Torrejón de Ardoz, a las afueras de Madrid. Hoy en día es un almacén abandonado perdido en un polígono y cuesta imaginar que hace tres décadas estuviese a la vanguardia y que acudiese gente de toda España para ver a los *DJ's* que pinchaban “la mejor música negra que podía escucharse en toda Europa”. Esto ocurría en una discoteca llamada “Stones” hecha exclusivamente para los americanos y donde los españoles comenzaron a ir por curiosidad contagiándose de toda esa cultura. (p.25)

En el caso del contexto europeo contaron con un poco más de suerte y la discoteca “Stones” tuvo dentro de sus filas de artistas invitados a grandes figuras de los inicios del *hip hop* como Afrika Bambaataa o Fat Boys. En el análisis que propone Sandín (2015) plantea que el impacto de la música y el baile fue tal que sobrepasó las noches de fiesta en la discoteca y se regó por toda la ciudad. Curiosamente, aunque una buena parte del *hip hop* se considera antimilitarista y antipolicía, en esta ciudad fue gracias a los militares estadounidenses que conocieron el *hip hop*:

[...] la extravagante ropa de los raperos americanos, el modo en que se movían a la hora de bailar, etc. fue todo un acontecimiento para los

jóvenes de ese pueblo que miraban con gran curiosidad y cada vez con más interés la forma de vida de los americanos. Fue sintonizando la radio de la base militar donde aquellos jóvenes escucharon los primeros temas de rap. (p.25)

Posterior a ello, se reafirma que es el *Break Dance* el que llega por el impulso cinematográfico con las películas mencionadas anteriormente. Es en el testimonio de Borja Ilian (citado en Sandín, 2015) que se puede evidenciar cómo la moda del baile caló en los adolescentes españoles:

El papel de películas como *Beat street* (1984) fue fundamental porque los chicos europeos que teníamos por aquella época 14 años pudimos conocer lo que era esa cultura, en lo que consistía. El mensaje era claro: baila en vez de pelearte. Entonces, cala fácil. (p.26)

Tampoco es ajena, en el caso español, la moda de “Rapper’s Delight”. En el caso del país ibérico diferentes personajes de la vida pública lo usaron como forma de explotación comercial. De acuerdo con Reyes (citado en Sandín, 2015): “El hecho de que personajes como Jesús Gil o Leticia Sabater salieran rapeando, agotaba” (p. 31), y se refiere, como en otros países de Iberoamérica, a una moda mediática que desgastó esa primera entrada del *hip hop*, con unas primeras generaciones que no continuaron lo iniciado y adolescentes que buscaban una posibilidad entre los escombros de lo que quedó de esa oleada.

A pesar de tener un posible origen en común proveniente de la movida que nació en las calles de Nueva York, su materialización en los diferentes lugares se da por vías diversas y en condiciones políticas y sociales diferentes. Casi que se podría entender el trasfondo de determinadas situaciones específicas de cada país si se utiliza el *hip hop* como una especie de filtro para analizarlo. ¿A qué intereses responden las bases militares mencionadas por Sandín que dieron lugar al *hip hop* en España?

¿Qué papel cumplieron “los retornados” que trajeron consigo parte del *hip hop* en Chile en la transición de dictadura a democracia? ¿Qué razones de fondo llevaron a esa primera generación de bailarines en Colombia a apartarse de lo que ellos mismos habían suscitado? Las respuestas a estas preguntas podrían aportar al estudio del presente (Burke, 2000, p. 243) en el que el *hip hop* ya no solo es una moda definida desde un mercado musical.

El trabajo de Sandín (2015) en España hace alusión al hecho de haber pasado una “moda tan engordada de los medios que llevó tanto a desprestigiar como a desvirtuar el *hip hop*” (p. 31), a un intento inicial de dar bases a una industria discográfica con la publicación del compilado titulado *Rap in Madrid* de 1989 y el posterior *Rap del aquí* de 1990. Con esto, lo que se logra es evidenciar que se pasó de una moda masiva a un movimiento más selecto, pero con un apoyo restringido tanto en el aspecto de la circulación de sus productos musicales como en el impacto de la vida cultural.

Para el caso de Colombia no es muy diferente esta transición. Los primeros viajeros, como ya se comentó, dejaron de lado el *Break Dance* y algunos ni siquiera alcanzaron a conocer el rap. La generación posterior que se interesó en el rap lo hizo con pasos lentos sobre algo que tal vez no entendía muy bien, pero que para el principio de los años noventa ya era toda una industria musical en Estados Unidos. Javy refiere en su testimonio para el libro de Castro Caycedo (2000) esa transición:

Entonces hubo un momento en que nos cansamos de estar bailando con unas canciones con las que no nos identificamos en su lírica [...] la lírica no era lo nuestro, porque hablaba de cosas de Estados Unidos [...] Entonces comenzamos a componer. Empezamos a componer contra la droga, contra el servicio militar. (p. 232)

El testimonio de Javy es el de uno de los miembros de los “New Rappers Breakers”, grupo que hacía parte de la segunda generación de bailarines de *Break Dance* y que daría pie a dos de las bandas más representativas del rap: Gotas de Rap y La Etnnia. Ahora bien, no son las únicas ni las primeras bandas que incursionaron con una propuesta mucho más auténtica de rap colombiano. Curiosamente, el ejercicio nos lleva a una especie de círculo que de forma preliminar llega al punto del que partió. La razón por la que se afirma lo anterior tiene que ver con el hecho de que el título de esta parte del documento “*Somos expresión. No subversión*” se toma prestado de la letra de una canción de Peligro Social, uno de los grupos que junto con Gotas de Rap y La Etnnia fueron los que empezaron a dar el paso del *Break Dance* al hecho de hacer exclusivamente rap. Ya se mencionaba en uno de los documentos antes abordados que a pesar de considerar a los raperos como una suerte de héroes del barrio, su música inicialmente no era bien vista y no era de circulación en medios de comunicación, como tampoco fue en sus comienzos para el caso colombiano una moda que se impusiera.

Punch Line

En síntesis, acudimos a un tiempo en el que se han diversificado las miradas sobre el *hip hop*, ya no solo es una movida artística marginal de barrios periféricos. En el mundo (el rap) es uno de los géneros musicales que más registra cifras de ventas y reproducciones. En Colombia, aunque no figura en los grandes medios de comunicación, hace parte de los números importantes en plataformas digitales de música y su impacto que no necesariamente se mide en este tipo de cifras, sigue siendo fundamental para entender múltiples realidades. Inclusive, las investigaciones en los últimos años se han multiplicado de forma interesante en muchos campos del conocimiento. Solo en lo educativo se han trabajado varias propuestas

que van desde lo didáctico hasta lo curricular con un sustento en el *hip hop* como parte de su fuerza teórica. Incluso, el hecho de considerar al *Break Dance* como deporte olímpico pone de plano al *hip hop* en un lugar relativamente nuevo de empoderamiento desde su parte dancística. Sin embargo, al conversar con quienes pueden considerarse pioneros, se siente un inconformismo, una especie de desconexión entre lo que ellos hicieron y lo que se hace ahora; no defenderé si eso es o no verdad, pues precisamente he venido entendiendo que se trata de un diálogo en el que “la historia debe escribirse de nuevo en cada generación para que el pasado siga siendo inteligible en un presente cambiante” (Burke, 2000, p. 239).

Es entonces pertinente mencionar que abordar la memoria a partir de este ejercicio conlleva a tener una perspectiva crítica pero, sobre todo, muy amplia, porque las referencias y propuestas de análisis cada una diferente en su naturaleza, permiten evidenciar cinco ejes fundamentales de discusión en diferentes lugares de Iberoamérica, que bien pueden ser un insumo para lograr un registro fiel de lo que pretendería emerger como una reconstrucción a diversas voces de una serie de recuerdos sobre cómo apareció, creció y ha venido cambiando el *hip hop* en estas latitudes. Estos ejes, aunque expuestos en el documento, quedan esbozados para enriquecer la discusión al respecto y se pueden referenciar de la siguiente manera:

1. La primera generación: en la mayoría de trabajos que se revisaron se encuentra una alusión a una primera generación de personas que estuvieron al frente de los procesos de creación del *hip hop* en distintos países de Iberoamérica. Esta primera generación recibe una serie de influencias como una fuente de imitación sin saber claramente a qué se apuntaba y sin detallar de forma específica que era lo que pasaba. Además, desde el trabajo propio hecho en los últimos años, se cuenta

con una serie de evidencias empíricas que refuerzan la idea de una primera generación a manera de pioneros que se fueron perdiendo en el mapa y que, posteriormente, no siguieron haciendo parte del movimiento.

2. Los viajeros y el viaje: una de las recurrencias halladas hasta el momento da cuenta de un impacto fundamental de personas en diferentes lugares, que tenían la oportunidad de viajar a otros países (especialmente a Estados Unidos, específicamente a Nueva York) y que traían consigo las respectivas modas musicales con toda su parafernalia al volver a sus lugares de origen. En esa misma vía, en otros trabajos se referencia la llegada de viajeros provenientes de dichos lugares en distintas condiciones (por ejemplo, a España llegaron soldados estadounidenses que llevaban las modas ya mencionadas) que pusieron los primeros elementos de la presencia del *hip hop* en distintos países. Este elemento es un importante insumo de discusión si hablamos de una especie de metáforas para explicar el *hip hop*.
3. El papel del cine como intento de industria: uno de los aportes que se rastrea tiene que ver con el impacto que tuvo la industria cinematográfica de Hollywood en el auge, a principios de los años ochenta, de películas sobre *hip hop*, específicamente sobre *Break Dance*. En esta parte, varios de los trabajos que se encontraron describen cómo esta oleada cinematográfica generó toda una moda de bailes, estilos de ropa, campañas mediáticas, que calaron en una generación de jóvenes y que, posteriormente, con la misma facilidad con la que llegaron, desaparecieron.
4. El papel de la industria musical y el papel de la radio: otra de las posibilidades que se encuentra en los documentos hallados está en entender qué función tuvo la industria musical y la radio en estos primeros intentos que tuvo el *hip hop* más allá de las fronteras de

Nueva York. Así, se da cuenta del impacto comercial que tuvo la canción “Rapper’s Delight” de Sugar Hill Gang(1979), primero en Estados Unidos y, posteriormente, en el mundo, y cómo eso se llegó a materializar en otros países al punto de intentar convertirlo en un fenómeno de masas que no tuvo después mayor trascendencia. De la misma forma, en otros documentos se toma como punto de referencia la importancia de la industria radial por procurar apoyar el crecimiento del fenómeno con concursos, estrategias de mercadeo y demás, que en ese mismo camino se marchitaría prontamente en cuanto a su impacto real en las generaciones pioneras y las continuadoras.

5. Del *Break Dance* al rap: una última etapa hallada como recurrente en varios de los trabajos es la entrada del elemento del *Break Dance* como parte esencial de ese intento de industria que se quiso crear. En este punto, varios de los documentos dan cuenta de cómo varios de los seguidores del *Break Dance*, posteriormente, empezarían a fijar sus intereses en el rap, algunos de forma comercial y otros desde el hecho de pensar en la creación de una propia visión de esta música con impacto en sus comunidades.

Es necesario mencionar que estas posibilidades no se toman cada una de forma aislada. Los cinco ejes propuestos se dan de forma casi que simultánea y dialogan entre sí desde coyunturas propias de cada uno de los países en los que se dieron los hechos.

Por último, dos cuestiones. La primera tiene que ver con una frase de uno de los primeros cantantes de rap que fue conocido como “Grandmaster Caz”: “*hip hop* didn’t invent anything. *hip hop* reinventing everything”. No, el *hip hop* no se inventó nada. Aunque no se profundiza en este texto por cuestiones de economía lingüística, se debe tener en cuenta que la base musical del rap se crea a partir de otros géneros musicales sin caer en el plagio, más bien en lo que plantea Caz como reinvención. Además de la

música, la moda, el mercadeo, la figura del artista de barriada, muchas otras cosas ocasionaron que el *hip hop* sea considerado uno de los movimientos artísticos más importantes de los últimos cuarenta años. En este caso, me atrevería a parafrasear la afirmación de Grandmaster Caz para el contexto colombiano a manera de pregunta de la siguiente manera: Si el *hip hop* como surgió en Estados Unidos se reinventó todo, ¿qué ha reinventado el *hip hop* colombiano y latinoamericano?

La segunda atañe al planteamiento de Jeff Chang con la *Generación hip hop*. En su libro de 2005 manifiesta que:

La idea de “generación hip hop” unifica tiempo y raza, ubicación y multiculturalismo, ritmo e hibridez. Describe el giro que va de la política a la cultura, del proceso de entropía y reconstrucción. Captura las esperanzas, los temores, las ambiciones y los fracasos colectivos de aquellos que, de otra manera, apenas serían catalogados como “post-esto” o “post-lo otro”. (p. 113)

Una mirada generacional del asunto en términos de lo que plantea Chang puede posibilitar una serie de encuentros, pero a pesar de lo multicultural estaría dejando de lado algunos elementos que se dan en el acontecer de culturas específicas, de latitudes diversas en las que se viven otros modos de ser en el *hip hop*. Construir un relato que permita dar cuenta no solo de la historia como dato, sino de la memoria de aquellos que vivieron y recuerdan esos acontecimientos, da una posibilidad de trascender en distintas comprensiones sobre el *hip hop* y su aterrizaje en Latinoamérica y no en una sola narración oficial que ande dictando clases de historia del *hip hop* en estos lugares en los que es frecuente encontrar a diferentes personajes reclamando ser primeros. En ese sentido, hace falta regresar al recuerdo para narrarnos en el hecho de cómo recordamos los acontecimientos que permiten darle sentido al *hip hop* en Latinoamérica, en Colombia, y en ese mismo sentido, qué es lo que se olvida y por qué se

elige olvidar los asuntos de ese trasegar del *hip hop*. En suma, el esfuerzo presentado en este documento es inicial, lo que se vaya hallando está sujeto al debate y a ser reevaluado o enriquecido, según sea el caso. Una mirada desde la historia cultural que, según parece, tiene muchos más matices de los que puedo considerar en este, infinitas posibilidades de recorrer una especie de camino que apenas empieza.

Referencias

- Ahearn, Ch. (Director). (1983). *Wild Style* [Estilo salvaje] [Película]. First Run Featured
- Burke, P. (2000). *Formas de historia cultural*. Alianza Editorial.
- Casatto, H. (1981). La Cotorra Criolla [Canción]. En *La Cotorra Criolla*. Discos CBS
- Castro Caycedo, G. (2000) A lo bien. En *Colombia X* (pp. 223-305). Editorial Planeta
- Chang, J. (2005). *Generación Hip Hop. De la guerra de pandillas y el grafiti al gangsta rap*. Caja Negra
- Chic. (1979). Good Times [Canción]. En *Risqué*. Atlantic Records.
- Conde, P. (1980). La cotorra criolla [Canción]. En *La cotorra criolla*. Promus.
- Dávila, M. (2019) *El Rap, en la Iniciación del Género Lírico, a Través del Taller Como Estrategia Didáctica para Estudiantes de Sexto Grado*. [Trabajo de grado para optar por el título de Magíster en Estudios Literarios] Universidad Santo Tomás. <https://bit.ly/39WosLa>
- Espitia, J. (2008). *El Rap es mi Nación: De representaciones y marginalidad, el barrio de Las Cruces escenario de confluencia de conflictos*. [Tesis de pregrado, Pontificia Universidad Javeriana]. Repositorio Universidad Javeriana. <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/6534/tesis24.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Lathan, S. (Director). (1984). *Beat Street* [Largometraje]. Orion Pictures.
- López, O., Miranda, D. y Balabán, H. (1980). Rappers at night [Canción]. En *Dee Jay*. Sonolux.
- Moraga, M. y Solorzano, H. (2005). Cultura Urbana Hip-Hop. Movimiento contracultural emergente en los jóvenes de Iquique. *Última Década*, 13 (23), 77-101.

- Muñoz, G. y Marín, M. (2002) *Secretos de mutantes: música y creación en las culturas juveniles*. Departamento de Investigaciones de la Universidad Central. Siglo del Hombre Editores.
- Nicholson, S. (Dir.). (2015). *Rubble Kings* [Los reyes de los escombros] [Documental]. Saboteur.
- Perea, C. (2008). *¿Qué nos une? Jóvenes, cultura y ciudadanía*. Medellín: La Carreta Editores.
- Perea, C. (1998). *Somos expresión, no subversión. Juventud, identidades y política. Publicado en Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Departamento de Investigaciones de la Universidad Central. Siglo del Hombre Editores.
- Poch, P. (2009) *Del mensaje a la acción: construyendo el Movimiento Hip Hop en Chile (1984-2008)* [Tesis de pregrado, Universidad de Chile] Repositorio de la Universidad de Chile.
- Ríos, M. (1980). El Cotorreo [Canción]. En *Memo Ríos*. Discos CBS.
- Rose, T. (1994) *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Wesleyan University Press.
- Sandín, J. (2015) *El Hip Hop como movimiento social y reivindicativo*. [Tesis de pregrado, Universidad Politécnica de Valencia] Universidad Politécnica de Valencia. Valencia. Repositorio Universidad Politécnica de Valencia. <https://bit.ly/39UbHDZ>
- Silberg, J. (Director). (1984). *Breakin'* [Película]. Golan-Globus Productions
- Silva, M. (2016) *La Universidad de la calle y de la vida. El Hip Hop como experiencia de vida*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia]. Repositorio de la Universidad Nacional de Colombia. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/56479?locale-attribute=en>
- The Sugarhill Gang. (1979). Rappers Delight [Canción]. En *Rappers Delight*. Sugar Hill Records
- Tonner, A. (1998) *Hip Hop*. Celeste Ediciones.

Uribe, J. (2017) *Movimiento, calle y espectáculo*. [Tesis de doctorado, Universidad Nacional de Colombia]. Repositorio Universidad Nacional de Colombia.
<https://bit.ly/2JzBo25>

Análisis

ISSN: 0120-8454 | e-ISSN: 2145-9169 | DOI: <https://doi.org/10.15332/21459169>

Vol. 53 N.º 99 | julio-diciembre de 2021

Rap-agencia frente a la narcoviolenencia. Análisis crítico del discurso de canciones de los raperos de García, Nuevo León, México*

[Artículos]

Erik Mejía Rosas**

Recibido: 9 de abril de 2021

Aprobado: 18 de mayo de 2021

Citar como:

Mejía, E. (2021). Rap-agencia frente a la narcoviolenencia. Análisis crítico del discurso de canciones de los raperos de García, Nuevo León, México. *Análisis*, 53(99).

<https://doi.org/10.15332/21459169.6511>



Resumen

El objetivo de este artículo es mostrar cómo los raperos habitantes de un municipio de la periferia metropolitana de Monterrey, México, hacen frente a la violencia derivada de la guerra contra el narcotráfico por medio de sus canciones. La metodología utilizada, además de la etnografía y la observación participante, se basa principalmente en el

* Artículo de reflexión elaborado en el marco del proyecto de investigación de tesis de maestría en el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social Unidad Noreste (CIESAS Noreste), con una beca financiada por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt).

** Historiador por la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL) y maestro en Antropología Social por el CIESAS Sureste-Noreste. Docente en la Universidad Pedagógica Nacional Unidad 19B Guadalupe. Rapero integrante del grupo de rap Mexican Fusca. Correo electrónico: mexicanfuscafamilia@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0877-2748>

Análisis Crítico del Discurso de las rimas de los raperos, con una adaptación de la propuesta de Bonet (2012) utilizada por Araiza y González (2016), donde se analiza lo siguiente: 1) la posición del autor, 2) la interacción comunicativa, 3) sujetos y agencias, 4) interdiscursividad y 5) relaciones de poder. Con el análisis se demostró que los raperos construyen sus experiencias utilizando el rap como recurso cultural y desarrollando su agencia creativa para hacer frente a la violencia derivada de la guerra contra el narcotráfico. Las características encontradas en sus líricas son las siguientes: 1) evaden temáticas directas sobre el narcotráfico; 2) tratan levemente aspectos de la violencia derivada por la guerra contra el narcotráfico; 3) exponen y/o proponen alternativas para hacer frente a las violencias; 4) tratan de concientizar a los oyentes a través de sus letras, es decir, usan el rap para contar una experiencia para generar un cambio.

Palabras clave: agencia, rap, narcoviolencia, discurso

Rap-Agency Versus Narco-Violence. Critical Analysis of the Discourse of Songs by Rappers from García, Nuevo León, México

Abstract

The objective of this article is to show how rappers from a municipality in the metropolitan periphery of Monterrey, México, confront the violence derived from the drug war through their songs. The methodology used, in addition to ethnography and participant observation, is mainly based on Critical Discourse Analysis of rappers' rhymes, with an adaptation of Bonet's (2012) proposal used by Araiza and González (2016), where the following are analyzed: 1) the author's position, 2) communicative interaction, 3) individuals and agencies, 4) interdiscursivity and 5) power relations. The analysis showed that rappers build their experiences using rap as a cultural resource and developing their creative agency to confront the violence derived from the drug war. The characteristics found in their lyrics are the following: 1) they avoid direct drug-related

topics; 2) they slightly deal with aspects of the violence derived from the drug war; 3) they expose and/or propose alternatives to confront violence; 4) they try to raise awareness among listeners through their lyrics, that is, they rap to narrate an experience to generate a change.

Keywords: agency, rap, narco-violence, discourse.

Agência de rap ante a violência das drogas. Análise crítica do discurso musical dos rappers de García, Nuevo León, México

Resumo

O objetivo deste artigo é mostrar como rappers residentes em um município da periferia metropolitana de Monterrey, no México, enfrentam a violência derivada da guerra contra o tráfico de drogas por meio de suas canções. A metodologia utilizada, além da etnografia e da observação participante, baseia-se principalmente na Análise Crítica do Discurso das rimas de rappers, com uma adaptação da proposta de Bonet (2012) utilizada por Araiza e González (2016), onde é analisado o seguinte: 1) posição do autor, 2) interação comunicativa, 3) sujeitos e agências, 4) interdiscursividade e 5) relações de poder. A análise mostrou que os rappers constroem suas experiências utilizando o rap como recurso cultural e desenvolvendo sua agência criativa para enfrentar a violência derivada da guerra contra o tráfico de drogas. As características encontradas em suas letras são as seguintes: 1) evitam questões diretas sobre o tráfico de drogas; 2) abordam de forma superficial aspectos da violência derivada da guerra contra o tráfico de drogas; 3) expõem e/ou propõem alternativas para enfrentar a violência; 4) procuram conscientizar os ouvintes por meio de suas letras, ou seja, utilizam o rap para contar uma experiência e gerar mudança.

Palavras-chave: agência, rap, violência por tráfico de drogas, discurso.

Introducción

Antes de ser elegido presidente de México para el sexenio 2006-2012, Felipe Calderón propuso llevar a cabo una guerra contra el crimen organizado. Cuando llegó al poder e implementó su estrategia, los enfrentamientos entre los cárteles, homicidios y ejecuciones, aumentaron considerablemente (Flores 2007; Gutiérrez, Magdaleno y Yáñez, 2010, p. 112). En Nuevo León¹, con la separación de dos cárteles hegemónicos en el 2009, inició una guerra dentro de la guerra donde también participó el Ejército (El Norte 2010). La guerra se expandió afectando no solo a su zona metropolitana que tiene como centro al municipio² de Monterrey, sino también a su periferia, donde se encuentra unos de los municipios más afectados por la guerra: García.

¹ Estado ubicado en el noreste de México que tiene como capital al municipio de Monterrey, la ciudad más grande e importante económicamente de la región.

² México está dividido en 31 estados, los cuales están organizados territorialmente por municipios regidos por ayuntamientos y presidentes municipales también llamados alcaldes.

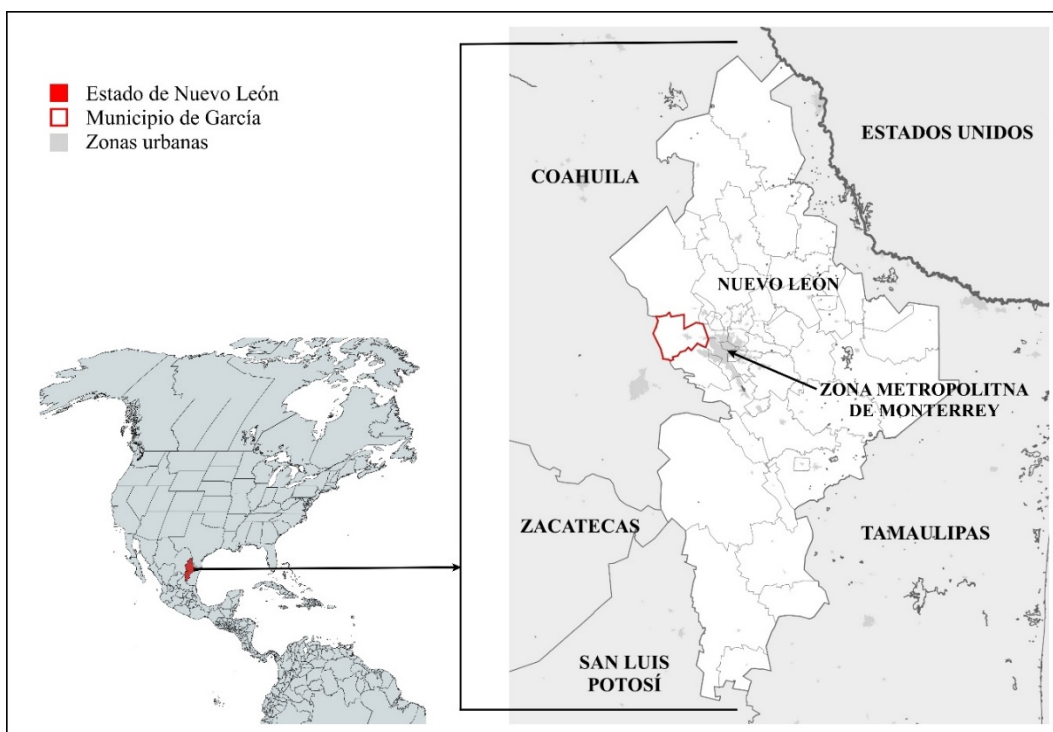


Figura 1. Ubicación del municipio de García, Nuevo León, México.

Fuente: elaboración propia con figuras de mapas de Wikipedia y MapChart, y con datos del Mapa Digital de México para escritorio (6.3.0).

Los antecedentes de la violencia armada en García datan del año 2006, desde la llegada de un grupo armado al municipio que estaba compuesto por dos facciones. Un informante mencionó que “las calles se volvieron inseguras y hubo ejecuciones, secuestros y cobros de piso” (extrabajador del municipio de García, comunicación personal, 20 de octubre, 2019). Además, comentó que, con la separación de este grupo, uno de ellos se quedó con el control de la plaza, y que el conflicto se recrudeció, razón por la que se presentaron hechos violentos en distintas zonas del municipio (Martínez, 2011).

En una nota periodística de La Jornada del 3 de abril del 2011, se menciona lo siguiente:

García, municipio del área metropolitana de Monterrey con 150 mil habitantes, está infestado [*de grupos armados*] que controlan el *narcomenudeo*, el cobro de piso a negocios y el trasiego de droga de Coahuila a Nuevo León y rumbo a Estados Unidos. (Martínez, 2011)

Conflictos internos entre el grupo armado dominante hicieron que estos perdieran el control relativo de la plaza, y, con el tiempo, distintos cárteles y otros grupos criminales independientes entraran al municipio, lo que inició una guerra silenciosa que se ha desatado por la disputa de las plazas en distintas zonas periféricas de la zona metropolitana de Monterrey (ZMM) hasta el día de hoy.

La guerra contra el narcotráfico en México impactó a todos los sectores de la sociedad, económico, político y cultural, por medio de la violencia. Elena Azaola (2012) señala que la violencia de hoy es “en la que nos sentimos atrapados” y donde hay “insuficiencia de las políticas sociales y económicas que no han logrado reducir las desigualdades y la insuficiencia de la procuración de justicia” (p. 30), es decir, la violencia derivada de la guerra contra el narcotráfico: la narcoviencia. Así, en este trabajo se entiende como narcoviencia “los delitos relacionados con el crimen organizado, y los cárteles del narcotráfico que operan en México (Rosen y Zepeda, 2015, p. 153). En este contexto, hubo grupos de personas que, desde su agencia creativa, definida por Malcomson (2019) como la acción humana o el obrar creativamente, hicieron frente a este tipo de violencia, interpretando canciones de rap que incluían experiencias sobre este suceso. Es el caso de los raperos de la escena musical rap de García, Nuevo León, que a través de su música construyeron experiencias para resistir a la narcoviencia.

Los raperos de la escena musical rap de García

Los raperos de la escena musical rap de García habitan en tres espacios precarizados del municipio, con problemas infraestructurales (de transporte, acceso al agua potable, disponibilidad de servicio de drenaje, servicio de electricidad y combustible para cocinar) y de violencia estructural, cultural y directa: la zona centro, que concentra la mayoría de los recursos económicos y culturales, habitada por personas de todos los estratos sociales, pero, en su mayoría, de clase media baja y media; las colonias fundadoras y las casas de interés social que rodean al centro, integrada principalmente por clase trabajadora, baja y media baja; y el mega fraccionamiento Valle de Lincoln, a 14 km del centro de García separado por terrenos baldíos y naturaleza, habitado por trabajadores de clase baja y media baja.

Para distinguirse entre ellos, los raperos de García utilizan términos como vieja escuela y nueva escuela, división que no solo está presente en dicho municipio, sino también en otras escenas del rap. Los raperos de la vieja escuela son los que se consideran pioneros del rap en García o los que tienen más de veinte años escuchando o practicando rap. Los raperos de la nueva escuela son llamados así por los de la vieja escuela y, en su mayoría, son jóvenes emergentes en el rap. En otros lugares, las divisiones pueden ser por estilos, subgéneros del rap, pandillas, etcétera. Cada escena construye sus divisiones.

Las actividades musicales que realizan los raperos de García son expresiones artísticas que están enmarcadas en los elementos que componen la cultura *hip hop*: el *Breakin*, el *Emceeing (MC)*, el *Graffiti Art* y el *Deejaying*. El rapero y filósofo KRS-One (2009) agregó otros elementos: “el *Beat Boxin*, la moda callejera, el lenguaje callejero, el conocimiento callejero y el espíritu del emprendimiento son todas las condiciones fijas del *hip hop*” (p. 22).

Los raperos de García crearon su escena musical basándose en la cultura *hip hop* que surgió a principios de la década de 1970 entre jóvenes afro estadounidenses y latinos habitantes del sur del Bronx y Harlem, Nueva York. Diferentes investigaciones hacen hincapié en las condiciones marginales, crisis política, opresión policiaca, segregación, drogadicción y violencia, como estímulos que impulsaron a los jóvenes *newyorkinos* a construir una cultura que confrontara estos fenómenos sociales mediante los cuatro elementos del *hip hop* (Chang, 2014; Hernández, 2017; Olvera, 2018; Reyes y Chojin, 2010).

Metodología

Para interactuar con los raperos de García implementé una etnografía cualitativa o descripción densa, donde se acentuaron las experiencias, el contexto y la dimensión subjetiva de mis interlocutores. Según Geertz (2003), la descripción densa se enfoca en describir de forma inteligible los fenómenos que se presentan en el contexto de una cultura, como los procesos, acontecimientos y comportamientos. Para lo anterior, presento un análisis de las producciones artísticas de los raperos para hacer énfasis en lo que Geertz menciona sobre la antropología interpretativa, que es acceder a las respuestas más profundas de los interlocutores con relación a los fenómenos a interpretar. Realizar la etnografía me permitió posicionarme para este trabajo no solo como investigador, sino también como cantante de rap miembro del grupo Mexican Fusca, comprometido con la cultura *hip hop* para la difusión de sus elementos mediante talleres impartidos en zonas precarizadas de Nuevo León, organización de eventos y composición de canciones de protesta y lucha social.

Para el análisis de las canciones, elegí tres letras de un corpus de doscientas. Las canciones y los criterios de selección son los siguientes: “Recuerdos” de Fher del grupo Doble Filo 46, por ser una de las canciones

más solicitadas en los eventos del municipio de García y por abordar aspectos fundamentales de las experiencias subjetivas en el contexto de la guerra contra el narcotráfico, además de que el autor es un referente en la escena de García; “Ella no tiene la culpa” de Gxrdenia, por estar incluida en el lanzamiento más reciente de un álbum de rap en García (*No somos una máquina*, noviembre 2019), que relata lo que se vive recientemente en el municipio, en cuestión de violencia; y “Libertad” de Cano Epicentro Colectivo (considerado por algunos de los *MC’s* de García como el mejor rapero del municipio), por ser un tema que expone diferentes aspectos socioculturales de García y, propone soluciones en sus rimas para concientizar a los oyentes. A lo largo del texto, las canciones se encontrarán referenciadas mediante códigos QR³ para facilitar a los lectores el acceso a los temas musicales analizados.

Para lo que se quiere demostrar, solo analicé las letras de las canciones y no el formato audiovisual ni la música instrumental, porque para eso se requieren otras herramientas como la semiótica, para lo cual resultaría más adecuado realizar otro artículo. Además, decidí no abordar dichos elementos porque en la canción “*Libertad*” de Cano Epicentro no se elaboró audiovisual. Las canciones analizadas no son dominantes cuantitativamente en el ámbito comercial, pero son referentes significativos en la escena rap de García.

El Análisis Crítico del Discurso (ACD)

Van Dijk menciona que el ACD estudia “el modo en que el abuso del poder social, el dominio y la desigualdad son practicados, reproducidos, y ocasionalmente combatidos, por los textos y el habla en el contexto social y

³ Se recomienda escanear la imagen de los códigos QR con un dispositivo móvil (smartphones o tabletas) para acceder a las canciones originales de los raperos. Algunos dispositivos traen la aplicación instalada para escanearlos, otros requieren que sea descargada.

político” (Van Dijk, 1999, p. 23). Asimismo, el ACD “toma explícitamente partido, y espera contribuir de manera efectiva a la resistencia contra la desigualdad social” (Van Dijk, 1999, p. 23). El discurso político (DP) se refiere “al discurso emitido desde el círculo político como a todo aquel generado desde sectores o grupos contrarios y resistentes a la hegemonía de dicho círculo” (Colima y Cabezas, 2017, p. 28).

Con base en lo anterior, focalicé el análisis en el discurso generado por las canciones de los raperos que hacen frente al círculo dominante hegemónico del contexto de narcoviolenencia. Aunque no se combate directamente, el rapero expone y propone soluciones mediante el uso del rap como herramienta para transformar su entorno. Sus composiciones son utilizadas como agencia creativa para generar cambios.

Para el ACD y el DP de las canciones de los raperos de García, utilicé la metodología propuesta de Jordi Bonet, citada e implementada por las autoras Alejandra Araiza y Alma González (2016), que la utilizaron para analizar tres canciones de música banda y que se expone en la siguiente tabla:

Tabla 1. Metodología de Jordi Bonet para el ACD

Aspectos para analizar	Preguntas a responder
1. Delimitar quién es el autor/a y dónde se posiciona	<ul style="list-style-type: none"> • ¿Habla de sí mismo de manera personal o impersonal?
2. Observar la interacción comunicativa	<ul style="list-style-type: none"> • ¿Quiénes constituyen las audiencias? • ¿Cómo se interpelan los escuchas?
3. Analizar los sujetos/agencias	<ul style="list-style-type: none"> • ¿Qué sujetos aparecen en el texto? • ¿Cómo se habla de ellos? • ¿Cómo se construyen?
4. Plantear la interdiscursividad	<ul style="list-style-type: none"> • ¿Qué palabras clave podemos destacar que nos sirvan para identificar los diferentes discursos presentes en el texto? • ¿Qué discursos parecen estar dentro del texto?

Aspectos para analizar	Preguntas a responder
	<ul style="list-style-type: none"> • ¿Cómo se relacionan entre sí los discursos identificados?
5. Detectar las relaciones de poder, ideología y hegemonía	<ul style="list-style-type: none"> • ¿En qué medida su discurso contribuye/se resiste a la reproducción de las ideologías dominantes?

Fuente: elaboración propia con base en la propuesta de Jordi Bonet citada e implementada por Araiza y Gonzáles (2016, p. 114).

Elegí la propuesta de Bonet basándome en el formato y análisis de Araiza y González (2016), porque incluye el análisis de los sujetos/agencias y cómo se construyen los exponentes en sus discursos. Además, esta metodología permite abordar la relación directa con los interlocutores creadores del discurso, al indicar la posición del autor no solo en la canción, sino su papel en la escena. En la mayoría de los textos consultados sobre el análisis de canciones no encontré una relación con los investigadores y los cantautores, solo se abordó el discurso de las canciones sin profundizar en los relatos de vida, conocimientos y experiencias de los cantantes.

Para el concepto de agencia, tomaré la propuesta de Anthony Giddens (1984), al considerar que un agente es “capaz de intervenir en el mundo, o de abstenerse de esa intervención, con la consecuencia de influir sobre un proceso o un estado de cosas específico” (p. 51). Además, señalo el obrar de los raperos como agencia creativa, concepto utilizado por Hettie Malcomson (2019) al mencionar que esta se refiere a “una habilidad para actuar y ejercer el poder de manera creativa” (p. 2).

“Recuerdos” de Fher Doble Filo

El nombre de la primera canción del corpus de análisis es “Recuerdos”, escrita por el rapero Fher, del grupo Doble Filo 46, perteneciente a KPC Crew, que se conforma por exponentes de la cultura *hip hop* del municipio de García y de la colonia San Bernabé del municipio de Monterrey. El productor de la canción fue William y la instrumental fue realizada por

Znake, ambos del grupo de rap K 77 que producen su música en su estudio llamado El Templo Rec, ubicado en García. La canción forma parte del álbum de Doble Filo 46 titulado *Vicios y ritmos*, donde “Recuerdos” es la canción que cierra la obra.

Una de las propuestas del ACD es referenciar el contexto donde se produce el discurso. Según Van Dijk (1999), “Los participantes actúan en situaciones sociales, y los usuarios del lenguaje se implican en el discurso dentro de una estructura de constreñimientos que ellos consideran o que hacen relevante en la situación social, esto es, en el contexto” (p. 25-26). Para complementar el contexto de narcoviolencia consideré necesario transcribir la letra completa de Fher, porque esta también forma parte de la estructura social en la que el actor se desenvuelve, así como de la agencia creativa del autor:

(Hablado)

B-boys gancheros, por todo México

KPC Crew, El Templo Rec

Znake sobre la base

El Doble Filo güey

(Fher)

Año 2003: un adolescente con la mente retorcida,

atrapado en drogas sin buscar salida,

buscaba trabajo pa’ mantener su vicio,

encerrado en su cuarto, perdido en el abismo.

No había forma de escape,

hasta que KCH le enseñó el erre a pe,

despertó a la vida y tomó la libreta,

de ella hizo un arma poderosa al igual que la *beretta*.

De la pluma hizo su fiel compañera,
aumentó las letras, le bajó a la loquera,
se hizo la alianza y empezó el Lenguaje,
por todo San Berna este hermoso viaje.

Altibajos al igual que todos,
momentos gloriosos, otros llenos de lodo,
gracias *hip hop* por hacerme fuerte,
gracias a mi madre, gracias a la gente.

Mis carnales de barrio, Dios los tenga en la gloria,
otros en el CERESO contando su historia,
y yo soy de esos que la han librado,
salí casi ileso del crimen organizado.

Nada de orgullo de los que les platico,
solo son recuerdos envueltos en vicios,
me cambié de barrio no hay porque negarlo,
San Berna está presente no hay por qué olvidarlo.

Hoy levanto la frente por aquellos que decían,
y ya soy un referente aquí en Villa de Rapcía,
hoy levanto la frente, mi orgullo es decirlo,
que yo soy el Fher del pinche Doble Filo.



1.- *Explicitación del autor*: el autor de esta canción es Fher del grupo Doble Filo 46, uno de los referentes de la escena musical rap de García y organizador de los eventos ¡Rapcía Vive!⁴ Además de ser *MC*, es *beatmaker*, productor musical y promotor. Sus proyectos sobre *hip hop* son gestionados con recursos económicos de su trabajo como soldador de argón⁵. Al considerar su rap como *underground* o subterráneo, a Fher no le interesa la fama ni posicionarse en el *mainstream*, sino más bien utilizar el *hip hop/rap* como una puerta de escape a situaciones personales. También, lo utiliza como herramienta para generar propuestas, cambios en la sociedad y en la escena musical rap de García.

“Recuerdos”, es una canción en la que relata algunos de los momentos más significativos de su vida como adolescente y adulto en relación con el *hip hop*. Habla de su adicción a las drogas, las conexiones entre escenas musicales y algunas de las consecuencias que afectaron en su entorno debido a la violencia derivada de la guerra contra el narcotráfico. La canción está escrita en primera y segunda persona. Fher recalca la importancia del *hip hop/rap* como una cultura que produjo un cambio positivo en su vida.

2.- *Interacción comunicativa*: Fher me comentó que esta canción es una de las más coreadas en los eventos en los que se ha presentado. Esto lo corroboré al escucharlo en un evento al cual me invitó. Así, las audiencias de este discurso están en los eventos de rap, principalmente.

Los álbumes musicales los distribuye en los eventos y en la calle, maquilados y diseñados por él y su grupo en discos compactos grabables.

⁴ Rapcía hace referencia a la mezcla de las palabras “rap” y “García” (municipio) ¡Rapcía Vive!” hace alusión al carácter intertextual de una expresión orientada a la vigencia de un ideal, organización o movimiento, al menos en el caso mexicano; desde “¡Zapata vive!”, hasta ¡Rapcía Vive! Es otra manera de decir “viva el rap de García” y, simultáneamente, “el rap de García vive”, aunque esté enfrentando momentos difíciles.

⁵ Argón es el tipo de gas inerte que se utiliza en la soldadura eléctrica.

Las redes sociales que utiliza para difundir su música son Facebook, YouTube y WhatsApp. Esta última es de las más importantes, debido a que sus canciones las comparte en grupos con temática *hip hop*, donde participan raperos y escuchas de las escenas y nodos musicales que están conectados con la escena rap de García. Así se constituye parte de su audiencia.

La forma en que Fher interpela a los escuchas subyace en su discurso, al invitarlos a que tengan en cuenta sus palabras para reflexionar sobre las situaciones de riesgo que se viven en los barrios. Utiliza el rap como una herramienta de cambio para concientizar a los escuchas que pasan por situaciones similares a las que él vivió. Remarca que no se siente orgulloso de haber sido adicto a las drogas al mencionar “Nada de orgullo de lo que les platico / solo son recuerdos envueltos en vicios” (Doble Filo 46, 2017, 1m31s), para diferenciarse de los tipos de rap donde se hace una exaltación a las adicciones o a la violencia, como el *gangsta rap* o el *trap*.

3.- *Análisis de los sujetos/ agencias*: Al ser un relato de vida y no una ficción, Fher se muestra como una persona que fue capaz de transformar su entorno gracias al *hip hop*/rap. Como agente, utilizó la escritura de rimas para alejarse paulatinamente de las adicciones, “De la pluma hizo su fiel compañera / aumentó las letras, le bajó a la loquera” (Doble Filo 46, 2017, 0m52s). El conocimiento callejero como elemento de la cultura *hip hop*, se ve reflejado al hablar sobre su experiencia con el crimen organizado, “y yo soy de esos que la han librado / salí casi ileso del crimen organizado” (Doble Filo 46, 2017, 1m31s), refiriéndose a una experiencia en la que esquivó a la muerte en distintas ocasiones, ya que fue secuestrado por un cártel del crimen organizado.

Fher se construye como un agente importante no solo en la escena rap de García, sino también en la de San Bernabé, Monterrey, al mencionar sus inicios en el rap en su barrio de origen, “se hizo la alianza y empezó el

Lenguaje / por todo San Berna este hermoso viaje” (Doble Filo 46, 2017, om59s). Lenguaje Callejero fue el primer grupo de rap al que perteneció, pero lo abandonó debido a su cambio de domicilio por peligro de muerte. Así, tuvo que desplazarse forzosamente hacia García, donde puso los cimientos para fortalecer la escena que estaba en proceso de construcción en el 2009: “soy un referente aquí en Villa de Rapcía”.

Una forma astuta de evadir el riesgo de muerte en un contexto de narcoviolencia es omitir en las letras de rap el nombre de los cárteles o de personas y grupos que los conforman. Este elemento lo utiliza Fher al referirse solo como “crimen organizado” a un ente que aparece en el texto sin mencionar a un cártel específico.

Otros actores que aparecen en su discurso son los escuchas de García, su madre y KCH, el rapero que le compartió el conocimiento y la filosofía de la cultura *hip hop*. También menciona a sus amigos que murieron y a los que se encuentran en prisión “Mis carnales de barrio, Dios los tenga en la gloria / otros en el CERESO contando su historia” (Doble Filo 46, 2017, 1m18s). Al estar en la misma estrofa en donde menciona “y yo soy de esos que la han librado / salí casi ileso del crimen organizado” (Doble Filo 46, 2017, 1m31s), hace referencia a las consecuencias derivadas de la guerra contra el narcotráfico, que son la muerte o la cárcel. Lo anterior fortalece la posición que construye como agente al mencionar que él logró librarse de esos dos destinos. Además, en estas líneas se muestra que Fher no narra explícitamente las vivencias en sus letras porque esto significaría arriesgarse, por eso se expresa tangencialmente al hablar sobre la violencia y el narco, sin profundizar mucho. Conocer el contexto personal de Fher (y de los otros raperos) me permitió comprender el trasfondo de su discurso.

4.- Interdiscursividad: la letra de “Recuerdos” alude a la violencia criminal derivada de la guerra contra el narcotráfico (como se ejemplificó en los puntos anteriores), pero principalmente expone y propone

alternativas para hacer frente a esa violencia utilizando el rap como herramienta para generar un cambio, aunque en su discurso, Fher no lo diga interpelando a los escuchas:

- “Despertó a la vida y tomó la libreta de ella hizo un arma poderosa al igual que la *beretta*” (Doble Filo 46, 2017, 0m45s): el rap funciona en su vida como una herramienta para hacer frente a situaciones adversas. La palabra a través del rap es igual o más poderosa que un arma de fuego para generar cambios en su entorno (agencia creativa).
- “De la pluma hizo su fiel compañera aumentó las letras, le bajó a la loquera” (Doble Filo 46, 2017, 0m52s): Para Fher, el rap es una válvula de escape para afrontar circunstancias contraproducentes, por ejemplo, la adicción a las drogas.
- “Y ya soy un referente aquí en Villa de Rapcía” (Doble Filo 46, 2017, 1m46s): Fher se posiciona como un agente de cambio en la escena rap de García, al organizar eventos para hacer frente a la violencia y conflictos entre *crews* y *clikas*. Aquí habla directamente a los escuchas que conocen el proceso de construcción de la escena y los eventos de ¡Rapcía Vive!
- “Altibajos al igual que todos, momentos gloriosos, otros llenos de lodo, gracias *hip hop* por hacerme fuerte” (Doble Filo 46, 2017, 1m05s): a pesar de las problemáticas por las que ha pasado, según sus relatos de vida, los elementos de la cultura *hip hop* que se engloban en el conocimiento callejero le han permitido resistir para poder generar cambios en la escena y en la comunidad.

5.- *Detectando relaciones de poder*: según mi experiencia, un aspecto que prevalece en el imaginario de las personas que desconocen o no están relacionados con la filosofía *hip hop* de KRS-One, es que lo perciben como un género musical que exalta la violencia, induce a la delincuencia y al uso de drogas, denigra a las mujeres y ridiculiza y se burla de los defectos de

las personas (por ejemplo, en las batallas de rap), por ser algunas de las temáticas más populares entre los raperos. Hay otro sector de raperos que van en contra de esas posturas, sin embargo, una buena parte de los raperos en México no están relacionados con esa filosofía, y probablemente por esa razón el *hip hop* en el país sea en su mayoría machista y muchas veces misógino ¿Es por desconocimiento de la filosofía del *hip hop* que los raperos producen un rap machista y misógino? ¿La práctica de este tipo de rap podría ser parte de la agencia de los exponentes para decidir qué sí y qué no rapear o improvisar? Debido a ese discurso dominante, al *hip hop/rap* se le rechaza, se le denigra y se le margina como un género musical vacío, carente de estética y “cultura” que no aporta nada a la sociedad. Asimismo, se estereotipa al rapero como malandro, delincuente, drogadicto y violento. Ese es el discurso hegemónico que prevalece en el imaginario de las personas que no tienen un vínculo con el *hip hop*, lo que constituye una violencia epistémica y simbólica.

En la escena musical rap de García, según el corpus de canciones que registré durante mi trabajo de campo, son pocos los exponentes de rap que hacen alusión a las temáticas que señalé en el párrafo anterior. Del corpus de las doscientas canciones que construí, se muestra que hay pocas referencias al *gangsta rap* y al *trap*, es decir, temáticas que hacen una exaltación a los diferentes tipos de violencia. La cosificación de las mujeres se presenta en pocas canciones, sin embargo, la violencia hacia las mujeres, tanto simbólica como epistémica, está muy presente en las otras prácticas de la escena: excluirlas de los eventos, negarles el estudio de grabación y denigrarlas en las batallas de *freestyle*.

Entre las injusticias presentes en el marco sociopolítico desigual, están las violencias criminales representadas por el crimen organizado, refiriéndose a este como lo hace Azaola (2012) al mencionar que no solo son los cárteles

o sicarios, también está inmiscuido el Estado (p. 22). Ese es el otro poder hegemónico al que hacen frente los raperos.

En el discurso de Fher se muestra que resiste a la reproducción de las ideologías dominantes. Su *rap* expone problemáticas sociales y propone soluciones a estas utilizando la música como generadora de cambios. Utiliza el *rap* para concientizar a los oyentes a través de sus letras y también en sus letras se sobreentiende que es un actor que transforma su entorno mediante otras actividades como la organización de eventos y el establecimiento de acuerdos de paz entre las *crews* y *clikas*: “soy un referente aquí en Villa de Rapcía” (Doble Filo 46, 2017, 1m46s).

“Ella no tiene la culpa” de Gxrdenia

En la canción “Ella no tiene la culpa” del rapero Gxrdenia se presentan los casos de dos jóvenes: un hombre y una mujer víctimas de violencias criminales:

¿Qué le pasa niño? no le robe a su mamá,
¿apoco no piensa en todo lo que batalla?
ella en realidad sin su hijo no se halla,
quiere quedarse y tú quieres que se vaya.
Como siempre ve por ti, te regala hasta su raya,
no quiere que sientas curiosidad por la metralla,
siempre lo perdona cuando usted le falla,
y cuando lo regaña no la aguanta y la calla.
Que malito el muchachito a su madre le gritó,
te arrepientes enseguida por antojo de unos fritos,
de nuevo va se junta claro con sus amiguitos,
a los que expulsaron cuando cursaban el quinto...

Grado. No acabaron la primaria,
si trae una abertura tu madre es por la cesárea,
ya no pelees más, una en ti no es necesaria,
y no obedeció, su panza recibió varias.

Ya en la ambulancia camino hacia al hospital,
contactan a la madre, “oiga, su hijo está mal”,
se acerca el Doctor, trae una cara fatal,
la madre empezó a llorar ya te sabes el final

Coro

Ella no tiene la culpa de la banda en que te juntas
ella no tiene la culpa que tengas amigas putas
ella no tiene la culpa, por qué no te disculpas
y ya eliges otra ruta

Viernes por la noche y lista tiene la tanga,
apenas trece años y ya quiere enseñar nalga,
el consejo de sus amigas "los demás que te valgan",
llorando su mamá, no quiere que su hija salga.
“Afuera está muy feo”, se lo dice con el alma,
se larga y la deja con el cora entre las palmas,
ella quiere tacones y colorete para dama,
para entrar a ese antro sin que le hagan mucho drama.

Ya adentro en el lugar, muy buena la calidad,
se acercan unos tipos, todos son mayor de edad,
la logran convencer de un paseo en la ciudad,
por cierta cantidad, adiós virginidad.

Se complicó todo la de 13 no quería,
estaba muy pensativa, “yo a esto no venía”,
la golpearon, la violaron, sus amigas se reían,
36 horas pasaron se reportó a la policía.
“Mija tiene 13 y cicatriz en la mejilla”,
el forense revisa cuerpo que encontraron hace días,
se acerca el forense, trae una cara fatal,
la madre empezó a llorar ya te sabes el final.

(Coro)

(Hablado)

La Juárez, la Gardenia, a cualquiera le pasa
y más, si siempre andas fuera de tu casa

García Nuevo León.



1.- Explicitación del autor: Gxrdenia es el nombre que tomó Irvin V. Maldonado para presentar su primera producción independiente. La canción “Ella no tiene la culpa” es parte de su primer álbum como solista *No somos una máquina*, que presentó oficialmente el 20 de noviembre de 2019 en YouTube. Su proyecto lo describe como una propuesta dedicada a “las personas que piensan en siempre hacer lo mismo todos los días sin aspiraciones de cambiar” (Gxrdenia, 2019). Su objetivo es hacerlos reflexionar.

Fher Doble Filo 46 colaboró en la producción del álbum de Gxrdenia, y la mayoría de los instrumentales fueron elaborados por Josué Bernal, habitante del municipio de Santa Catarina. En su proyecto, Irvin relata sus experiencias en un contexto de violencia y precariedad, con un estilo y *flow*⁶ que me pareció muy original por sus terminaciones al rimar en las instrumentales de su álbum.

El conocimiento que Gxrdenia tiene sobre el *hip hop* lo refleja en las rimas que presenta a lo largo de su proyecto: en su canción “Tema libre”, menciona que el “*hip hop* llegó a salvarme / me ayudó a superarme” (Gxrdenia, 2019, 16m53s), refiriéndose a que ser parte de esta cultura le ha permitido ser más crítico con el sistema y a escapar de la rutina laboral en la fábrica, por eso el nombre de *No somos una máquina*; en otra rima dice que “Al reguetón no lo confundan, nuestra letra es más profunda / es como comparar un break dance con una zumba” (Gxrdenia, 2019, 17m56s), dando a entender que el *rap* tiene más cualidades artísticas que el reggaetón⁷, y que es más difícil de elaborar por abordar temáticas que versan sobre la realidad de los calles y por requerirse más habilidades verbales.

En la canción “Me motivo”, Gxrdenia señala que “El *hip hop* que produzco, claro que es necesidad / pero no por el dinero, compa, esto es de verdad / esto es porque el cuerpo y mente piden libertad / eso es un derecho que no les podría negar” (Gxrdenia, 2019, 20m44s). Como la mayoría de los raperos de García, Irvin se identifica como un *MC underground* o subterráneo, esto quiere decir que su objetivo no es obtener ganancias monetarias ni tampoco ser famoso, sino más bien liberar su mente y la de sus escuchas.

⁶ La forma en que el *MC* o raperos se inserta o fluye en la instrumental.

⁷ La zumba utiliza ritmos latinoamericanos como la salsa, el merengue, la cumbia, la bachata y el reggaetón.

En la canción “Ella no tiene la culpa”, Gxrdenia funge como un reportero del barrio, o como un cronista del rap, al relatar historias que se presentan en un contexto como el de García: riñas entre pandillas, abandono escolar, reclutamiento de jóvenes por el crimen organizado, trata de blancas, violencia, feminicidios, violaciones y homicidios. También, se presenta como alguien que aconseja y que al exponer las historias propone una conducta de “redención”: “ella no tiene la culpa, porque no te disculpas y eliges otra ruta” (Gxrdenia, 2017, 1m11s). No habla de sí mismo, más bien presenta dos historias en un entorno de violencia.

2.- Interacción comunicativa: las audiencias del discurso de esta canción son los raperos de la escena rap de García y los de la ZMM. “Ella no tiene la culpa”, al igual que las demás canciones de Irvin, se comparte en redes sociales mediante *Facebook, YouTube y WhatsApp*, pero también, la ha interpretado en eventos como *iRapcía Vive!*, donde las audiencias son escuchas de entre 15 a 35 años, en su mayoría hombres.

La forma en que el autor interpela a sus escuchas jóvenes hombres es invitándolos a arrepentirse de las preocupaciones que le han provocado a sus madres al desobedecerlas y causarles problemas por un mal comportamiento: “ella no tiene la culpa, porque no te disculpas” (Gxrdenia, 2017, 1m11s). A las jóvenes escuchas mujeres las advierte de ser víctimas en un contexto como el de García, donde están en riesgo de muerte: “llorando su mamá no quiere que su hija salga / afuera está muy feo se lo dice con el alma” (Gxrdenia, 2017, 1m25s).

3.- Análisis de los sujetos/ agencias: el rapero Irvin utiliza su agencia de manera creativa en este discurso para exponer dos casos donde están presentes las violencias criminales. Además de exponer, también propone alternativas a sus escuchas para evadir o alejarse de esas violencias: “si trae una abertura tu madre, es por la cesárea/ ya no pelees más, una en ti

no es necesaria” (Gxrdenia, 2017, 0m46s); “por qué no te disculpas y eliges otra ruta” (Gxrdenia, 2017, 1m13s).

Al no mencionar explícitamente el contexto de narcoviencia, Gxrdenia utiliza una estrategia creativa en sus rimas al hablar de situaciones, pero no de sujetos o nombres que lo puedan poner en riesgo. En versos como el de “no quiere que sientas curiosidad por la metralla” (Gxrdenia, 2017, 0m25s) y “afuera está muy feo” (Gxrdenia, 2017, 1m28s), Irvin contextualiza sus dos historias en un entorno donde está presente el crimen organizado, donde las personas más vulnerables son los jóvenes.

En la temática de “Ella no tiene la culpa” aparecen cuatro sujetos principales, los primeros son un joven y su madre. La madre se preocupa por su hijo porque al conocer la situación de violencia que se vive en García, considera que el joven está en riesgo de muerte. Así, este último se aprovecha de lo que inquieta a su madre para manipularla y obtener dinero y bienes de consumo. Lo anterior se percibe en las frases “como siempre ve por ti te regala hasta su raya” (Gxrdenia, 2017, 0m22s) y en donde menciona “que malito muchachito a su madre le gritó/ te arrepientes enseguida por antojo de unos fritos” (Gxrdenia, 2017, 0m32s). En el joven está presente la agencia para obtener lo que necesita de su madre, pero no para sobrevivir a las violencias criminales: “la madre empezó a llorar, ya te sabes el final” (Gxrdenia, 2017, 1m03s).

En la segunda parte de la canción, Irvin relata otra historia donde los sujetos principales son una joven de 13 años y su madre. Se habla de otros sujetos secundarios como las amigas de la joven y los hombres mayores de edad que cometen el feminicidio. En esta parte, la madre no puede convencer a su hija de no salir al peligro que se vive en las calles de noche; la hija no percibe el peligro de muerte al relacionarse con las personas que la invitaron a dar “un paseo en la ciudad” (Gxrdenia, 2017, 1m45s) y al

escoger sus amistades. En la estrofa hay una representación de violencia de género hacia las mujeres.

En la segunda parte del discurso de Gxrdenia están implícitas algunas de las acciones que se llevaban a cabo para la trata de personas por parte del crimen organizado. Para resumir los comentarios de tres de mis interlocutores, la forma de actuar era la siguiente: durante el recrudecimiento de la guerra contra el narcotráfico algunos líderes de cárteles solicitaban mujeres jóvenes a sus soldados, halcones, punteros y a mujeres que trabajaban para ellos como acompañantes en fiestas. También irrumpían en convivencias y secuestraban a algunas mujeres para abusar de ellas. Los policías hacían lo mismo, pero su forma de actuar era privando de la libertad a mujeres con el pretexto de alguna infracción, así, bajo amenazas e insultos, abusaban de ellas para después ofrecerlas a miembros de cárteles.

Gxrdenia expone en su discurso un tipo de operación de la trata de personas cuando rima que “Ya adentro en el lugar, muy buena la calidad / se acercan unos tipos, todos son mayor de edad / la logran convencer de un paseo en la ciudad / por cierta cantidad, adiós virginidad” (Gxrdenia, 2017, 1m39s). La invitación a dar “un paseo en la ciudad” (Gxrdenia, 2017, 1m45s) se traduce al lenguaje utilizado por los comandos armados como “andar engüilados”⁸, es decir, llevar mujeres en sus camionetas para *divertirse* con ellas u obligarlas a hacerles favores sexuales.

La complicidad de las amigas con los femenicidas, como tratantes, también está implícita cuando Irvin dice que “Se complicó todo la de 13 no quería / estaba muy pensativa, ‘yo a esto no venía’ / la golpearon, la violaron, sus amigas se reían” (Gxrdenia, 2017, 1m50s). Irvin hace frente a

⁸ Güila, en el lenguaje coloquial mexicano, se refiere a una mujer que ejerce la prostitución. Engüilados se refiere a andar con güilas.

la violencia en “Ella no tiene la culpa” al exponer los hechos y las dinámicas del crimen organizado, y utiliza su agencia creativa al no referirse directamente a ellos.

4.- *Interdiscursividad*: el mensaje de “Ella no tiene la culpa” es exponer las violencias criminales y la vulnerabilidad de los jóvenes en un contexto de violencia. Sin embargo, también está presente otro discurso: por un lado, en la segunda parte de la canción, se expone un caso de feminicidio para hacer reflexionar a las mujeres jóvenes ante las situaciones de trata de personas; por el otro, ejerce en su discurso violencia simbólica hacia la mujer de índole sexual, es decir, aquella en donde se expresa “la supremacía masculina sobre la mujer, al denigrarla y concebirla como objeto” (Araiza y González, 2016, p. 139). Los discursos identificados referentes a la violencia sexual son los siguientes:

- “Ella no tiene la culpa que tengas amigas putas” (Gxrdenia, 2017, 1m08s): una forma de denigrar a las mujeres es llamándolas *putas*. Esta palabra está presente en buena parte de las canciones de *rap* para denigrar a las mujeres y para referirse a raperos con los cuales se entra en conflicto o en batalla de rap. Con esto último se sobreentiende en los discursos de los raperos la supuesta supremacía masculina sobre la mujer, donde ser *puta* significa ser una persona inferior.
- “Viernes por la noche y lista tiene la tanga / apenas trece años y ya quiere enseñar nalga” (Gxrdenia, 2017, 1m17s): en esta parte del discurso se concibe a la mujer como un objeto. Se le cosifica violentamente como algo que solo sirve para exhibir su cuerpo.
- “Por cierta cantidad, adiós virginidad” (Gxrdenia, 2017, 1m47s): en esta parte se percibe a la mujer como un objeto que pierde valor al haber tenido su primera relación sexual.

En el discurso de Gxrdenia está presente la violencia simbólica hacia las mujeres, pero está consciente de su forma de pensar al hacerlo presente en su canción “No somos una máquina” al rimar lo siguiente: “Put... y mil veces puta / estoy en un error por criticar lo que me gusta” (Gxrdenia, 2019, 5m12s). Es algo que los raperos hemos normalizado, sin embargo, se sigue reproduciendo.

5.- *Detectando relaciones de poder*: abordaré este punto en relación con los discursos de violencia psicológica y simbólica hacia las mujeres, que hemos interiorizado como raperos y que son parte de las violencias de siempre. Como ya mencioné, en García son pocas las canciones en donde se cosifica a las mujeres de forma directa, sin embargo, al no estar presentes en la mayoría de los discursos (salvo en las canciones de rap romántico) y en las dinámicas principales de la escena, las estamos invisibilizando.

Como rapero, considero que debemos reflexionar sobre este aspecto que ha sido construido socialmente desde los inicios de la cultura *hip hop* y que hemos normalizado en nuestras canciones, en los videoclips, en las representaciones imagéticas, en los eventos de rap y en mayor medida en las batallas de *freestyle*. Raperos de la ZMM han llevado a cabo talleres donde han propuesto actividades para concientizar a los jóvenes sobre los distintos tipos de violencia de género. Compartir ideas y focalizar los talleres con la temática de género podría ser una propuesta para crear conciencia sobre esta problemática entre los exponentes de música rap.

“Libertad” de Cano Epicentro Colectivo

Un ejemplo de rap conciencia o rap social es el tema de Cano Epicentro Colectivo titulado “Libertad”. En su discurso comparte sus creencias, filosofía e ideología, donde realiza una crítica a la religión, al imperialismo,

a la política y a los medios de comunicación, con el objetivo de hacer reflexionar a sus escuchas.

Las rimas de Cano son un ejemplo para mostrar un tipo de temática rap que se produce en García, donde están implícitos diferentes tipos de violencias derivadas de la guerra contra el narcotráfico. En su discurso, se tocan levemente aspectos como la opresión policiaca, secuestro y desaparición forzada, pero no son el tema principal de la canción. El mensaje principal es exponer sus creencias para que los escuchas reflexionen sobre su libertad en un contexto de precariedad y violencia:

No le entendí nada a las palabras del señor,
por eso hice mis palabras y las fabriqué mejor,
en un camino, turbo, con mi cuerpo de motor,
viaja este sistema bruto entre la pena y el dolor.
Hoy me parece absurda la cadena del pastor,
que masturba la creencia del que piensa sin valor,
de una iglesia que sentencia a creer en algo por temor,
porque después de la muerte según hay algo mejor.
No creo en la teología ni demagogias de vapor,
creo en la razón humana, en la barba del pensador,
en el que lucha en demasía por la libertad de expresión,
creo en la razón, en la opinión y en el amor.
No creo en la policía y en su falta de cultura,
que reparten la justicia poniendo la mano dura,
yo creo que, si los ponen enfrente de las personas,
no aguantan un debate esos *vatos* no razonan.
Creo en la integración, en la elección de los caminos,

en la participación para elegir nuestro destino,
no creo en imposición de imperialismos tan cochinos,
y que casi nos pongan de alcaldes hasta el hijo del sobrino.
Creo en los activistas que pelean por libertad,
empuñando su derecho luchando por igualdad,
creo en la mujer obrera y el hombre trabajador,
que trabajan por lo mínimo en fábricas de calor.
No creo en la educación políticamente católica,
ni en el poder de la Iglesia en casi toda la república,
no creo en su exclusión por las preferencias sexuales,
y que casi llamen puta a la madre de dos hogares.
No creo en el machismo ni en discursos facilistas,
creo en el ejemplo de Gandhi y la lucha zapatista,
no creo en los periódicos ni en todas las revistas,
yo creo en lo independiente, lo autónomo y lo realista.
Creo en lo que escucho y en lo que percibe mi vista,
no lo que ponen los medios con su tinta de amarillista,
no creo en las noticias de los tres grandes canales,
porque toda la injusticia por ninguno de ellos sale.
No creo en sus farándulas, sus temas comerciales,
si al que lucha en sus derechos lo tachan de radicales,
no creo que en los penales puedan encerrar la mente,
del que lucha por su gente y sostiene sus ideales.
No creo que el oprimido aguante tanto tiempo así,
recibiendo cruel castigo de látigo de este principalmente,

porque la injusticia está ahí
porque todos los partidos sostienen su doble cara.
No creo en sus promesas ni en todo lo que dijeron,
creo en los que hablaron y los que desaparecieron,
creo en Ayotzinapa, Tlatelolco y los mineros,
que todos somos presa de un gobierno traicionero.
Creo en la palabra y en que el diálogo se respete,
pero si quieren oprimirme voy a afilar el machete
quiero mis derechos garantías individuales
y que traten al indígena como todos iguales.
Un sistema educativo que no explote a las personas,
donde imponen su doctrina y las mentes no razonan,
de un sistema educativo que valoren las neuronas,
y aprecien habilidades de seres en cada zona.
Donde... el criterio personal
se nos inculque como base y nos permitan indagar,
lo que los gobernantes hacen,
lo que la tele hace, lo que el sistema hace,
y lo que el consumismo lentamente nos deshace.
Quiero oportunidades para todas las edades,
y que ya no haya elitismo dentro de universidades,
quiero que se pague lo que deba de pagarse,
y que esos ladrones ya puedan pisar la cárcel.
Quiero andar tranquilo caminando por la calle,
y no pensar que un policía mañana va a secuestrarme,

no quiero que me golpeen tan solo por expresarme,
y si lo llegan a hacer no se olviden que son de carne, no...
No tengo nada de dinero, pero sigo siendo noble,
soy rico de pensamiento, aunque tú me llames pobre,
y si vienes a oprimirme, no te olvides hermano,
que antes de ciudadano aquí está parado un hombre, loco.

Coro (2 veces)

Levante ese puño como el que pelea en la calle,
y grita libertad, que se oiga hasta en el valle,
de la zona rural hasta el más lejos matorral,
pasando por la ciudad, los cerros y sus detalles,
que lo oiga la señora que saca su niño *alante*,
los padres albañiles y los hijos estudiantes,
la madre que está sola, los ancianos en la cola,
los corruptos con pistola y los puñetas gobernantes.
¡Grita libertad, que suene más fuerte que antes!,
¡grita libertad, que suene más fuerte que antes!,
¡grita libertad, que suene más fuerte que antes!
¡grita libertad que suene más fuerte que antes!



1. Explicitación del autor: el autor del tema es Rogelio Carrizales, conocido como Cano Epicentro Colectivo. Él menciona que su alter ego es Cano, es

el que le habla, el que rapea, el que se expresa en el escenario y protesta contra el sistema; Rogelio es el maestro, deportista y ciudadano. “Más hardcore que alegría” es una de las frases que lo representan como rapero, refiriéndose a un estilo de *rap* que contiene letras crudas, francas y directas.

Para algunos raperos de García el mejor exponente de *rap* en el municipio es Cano Epicentro Colectivo. Cano es maestro de artes visuales y muralismo en la preparatoria 19 y en el DIF de García, donde imparte talleres. Estudió Artes Visuales en la UANL, donde se graduó y realizó varios proyectos con las madres de los desaparecidos del colectivo Amores. Dedicado a promover el muralismo y el *graffiti*, Cano tiene más de cinco murales realizados junto a sus alumnos que adornan la zona centro de García. En su caso hay correspondencia entre conciencia social y nivel educativo y profesional.

Cano se posiciona en la escena de García como un rapero al que no le interesa la fama. Su objetivo en el *hip hop* es exponer parte de su vida, su pensamiento y las problemáticas sociales de su entorno, pero también busca proponer soluciones con base en la acción social. Al impartir talleres a los habitantes de García, dar clases en la preparatoria del mismo municipio, realizar obras de arte y ser parte de la cultura *hip hop*, Cano/Rogelio se considera un ser productivo.

Rogelio Carrizales todos los días escribe *rap* porque se lo propuso desde que conoció la cultura *hip hop*, es por eso por lo que su repertorio musical es extenso, aunque no ha logrado grabar todas sus canciones. Además de ser escritor y artista, es un lector asiduo de temas relacionados con historia, filosofía, arte y psicología, práctica que le ha servido para tener un lenguaje extenso en sus canciones y en sus producciones artísticas.

En “Libertad” habla en primera persona con un *rap* que puede ser catalogado por los raperos como consciente, de protesta, militante y social. En el tema muestra su postura ideológica en contra del imperialismo, haciendo una crítica que propone una forma de cuestionar al sistema.

2. *Interacción comunicativa*: en esta canción, las audiencias de Cano son las personas que asisten a los eventos de *rap*, principalmente a los iRapcía Vive! La canción no la grabó en un estudio, la distribuyó en YouTube, Facebook y WhatsApp, grabándola en vivo en un evento de García.

En su discurso, Cano comparte su forma de pensar cuestionando al sistema. Asimismo, invita a sus escuchas a luchar por su libertad, pero también a los que él considera más vulnerables como a las madres solteras, los niños, la clase trabajadora, los estudiantes y los ancianos.

Con base en mis observaciones y en mi participación en eventos de *hip hop*, percibo que la respuesta de sus escuchas, no solo de esta canción, sino de todas sus producciones, es la de posicionar a Cano como el mejor exponente de rap de García: un *MC* completo con una gran capacidad para el *freestyle* que produce diariamente *hip hop*, y que participa activamente en el muralismo y en el elemento del *graffiti*. Aunque existen tensiones entre Cano y algunos grupos o *MC*'s del municipio, estos reconocen la riqueza del lenguaje de Rogelio y la importancia que tiene en la escena rap de García.

3. *Análisis de los sujetos / agencias*: “Libertad” es un tema que refleja el pensar y actuar de Cano. Como sujeto que aparece en el texto, Rogelio se construye a lo largo del discurso como una persona con agencia que cuestiona al sistema y a sus mecanismos de control, por ejemplo, cuando menciona lo siguiente: “no creo en imposición de imperialismos tan cochinos / y que casi nos pongan de alcaldes hasta el hijo del sobrino” (Cano Epicentro, 2020, 1m06s); también en donde dice “no creo en los

periódicos ni en todas las revistas / yo creo en lo independiente, lo autónomo y lo realista / creo en lo que escucho y en lo que percibe mi vista / no lo que ponen los medios con su tinta de amarillista” (Cano Epicentro, 2020, 1m42s).

En la canción, Cano es capaz de luchar contra las injusticias y los discursos emitidos desde los círculos políticos que las propician, al emitir un discurso político que se identifica con sectores contrarios y resistentes al círculo hegemónico: “creo en los activistas que pelean por libertad / empuñando su derecho luchando por igualdad /creo en la mujer obrera y el hombre trabajador / que trabajan por lo mínimo en fábricas de calor” (Cano Epicentro, 2020, 1m12s).

Así, Cano construye a los políticos, a la policía, a los medios de comunicación y a la religión como ese círculo político hegemónico injusto; contrario a esto, la resistencia es la clase trabajadora, los activistas, presos políticos, los estudiantes (Ayotzinapa, Tlatelolco), los indígenas, las mujeres y los ancianos: “que lo oiga la señora que saca su niño *alante* / los padres albañiles y los hijos estudiantes / la madre que está sola, los ancianos en la cola / lo corruptos con pistola y los puñetas gobernantes” (Cano Epicentro, 2020, 4m24s).

Como agente creativo, Rogelio hace frente a los discursos políticos hegemónicos y a los mecanismos de control social; de igual forma, hace frente a la narcoviolencia al denunciar hechos que están implícitos en su discurso relacionados con la desaparición forzada y el secuestro: “quiero andar tranquilo caminando por la calle / y no pensar que un policía mañana va a secuestrarme” (Cano Epicentro, 2020, 3m25s). En esta parte se sobreentiende que no solo el crimen organizado está conformado por personas ajenas al gobierno, sino también por elementos policiacos, como ya lo hemos visto en los relatos de vida de otros raperos de la escena de García.

Al igual que Irvin y Fher, Cano omite nombres de cárteles, la diferencia es que este último señala directamente a la instancia policiaca en dos estrofas de su discurso, aunque a ningún individuo en particular: “no creo en la policía y en su falta de cultura / que reparte justicia poniendo la mano dura” (Cano Epicentro, 2020, 0m48s). Esto es una forma de agencia creativa de Cano para denunciar y exponer, pues el riesgo de muerte es mínimo. Por el contrario, mencionar directamente a los grupos delictivos y a los policías que están relacionados con estos implica un grave riesgo.

Cano es de los pocos raperos que entrevisté que están conscientes del aumento de la violencia en el municipio de García por un conflicto entre diferentes grupos al decir en su discurso “no creo en las noticias de los tres grandes canales / porque toda la injusticia por ninguno de ellos sale” (Cano Epicentro, 2020, 1m54s), señala una característica de la guerra silenciosa, donde los medios de comunicación omiten información y minimizan las violencias criminales provocadas por los nuevos conflictos entre el crimen organizado.

En el discurso de “Libertad”, la agencia creativa de Cano para hacer frente a la narcoviencia presenta todos los aspectos que mencionamos al principio: 1) evade temáticas directas sobre el narco 2) trata levemente aspectos de la violencia derivada por la guerra contra el narcotráfico 3) expone y/o propone alternativas para hacer frente a las violencias 4) concientiza a los oyentes a través de sus letras.

4. Interdiscursividad: el mensaje principal de “Libertad” es la crítica al sistema y crear conciencia entre la sociedad para hacer frente a las injusticias del círculo político hegemónico. Las palabras y frases clave que me sirvieron para identificar la forma en que Cano presenta hechos relacionados con el crimen organizado ya fueron señaladas. Sin embargo, considero necesario señalar las violencias de siempre, esas que hemos

normalizado y que están presentes en su discurso, como un antecedente y un escenario para dar cabida a las violencias de hoy⁹.

- “No creo en su exclusión por las preferencias sexuales / y que casi llamen puta a la madre de dos hogares / No creo en el machismo ni en discursos facilistas” (Cano Epicentro, 2020, 1m30s): nos habla de la violencia de género, denigrar a la mujer y de la supremacía machista, cosas con las que Cano no está de acuerdo.
- “Creo en los que hablaron y los desaparecieron” (Cano Epicentro, 2020, 2m27s): la violencia que se ejerce desde el Estado hacia los activistas, periodistas y personas que reclaman sus derechos.
- “Y que traten al indígena como todos iguales” (Cano Epicentro, 2020, 2m45s): presupone la discriminación hacia los indígenas como un tipo de violencia cultural.
- “Un sistema educativo que no explote a las personas” (Cano Epicentro, 2020, 2m48s): nos habla de la precariedad laboral que el mismo Cano vive como maestro en una preparatoria. La explotación laboral como un tipo de violencia.
- “Quiero oportunidades para todas las edades / y que ya no haya elitismo dentro de universidades” (Cano Epicentro, 2020, 3m13s): como en la frase anterior, Cano observa desde su trabajo cómo hay preferencia para personas influyentes, donde se discrimina a los jóvenes minimizándolos por su edad. El adultocentrismo como hegemonía que violenta a la juventud.

⁹ Azaola (2012) menciona que las “violencias de hoy” son aquellas vinculadas a las violencias derivadas de la guerra contra el narcotráfico, como los secuestros, enfrentamientos armados, ejecuciones, torturas, etcétera. Las “violencias de siempre” son aquellas a las que nos hemos acostumbrados y permanecen “invisibles” al ser parte de nuestra vida cotidiana: conflictos entre pandillas, violencia policiaca, violencia hacia la mujer, violencia infraestructural, etcétera. Los ejemplos señalados son resultado del trabajo de campo en García.

- “No quiero que me golpeen tan solo por expresarme” (Cano Epicentro, 2020, 3m31s): la violencia directa que se ejerce para censurar.

Cano identifica estas prácticas como elementos negativos con los que está en desacuerdo, sin embargo, se presenta en su discurso como alguien que combate esos tipos de violencia con violencia: “creo en la palabra y en que el diálogo se respete / pero si quieren oprimirme voy a afilar el machete” (Cano Epicentro, 2020, 2m36s).

5.- *Detectando relaciones de poder*: como ya se mencionó en la parte de análisis de agencias y sujetos, las relaciones de poder se presentan en el discurso del círculo político hegemónico, que comete injusticias y en el discurso político de los que resisten. El discurso de Cano resiste a la reproducción de las ideologías dominantes al cuestionar y criticar al discurso político hegemónico mediante su rap, y al crear conciencia exponiendo y proponiendo soluciones.

Conclusiones

En los tres casos que se mostraron, los raperos construyen experiencias que hacen frente a los diferentes tipos de violencia a partir de un recurso cultural creativo: las letras de rap. Las canciones son uno de los elementos representativos no exclusivamente del rap, sino de la cultura *hip hop*. Por eso la importancia de analizarlas críticamente.

A partir de los relatos de vida que tuve con los interlocutores, conocí y aprendí de ellos, de su historia, la escena, conocimientos y los emprendimientos en el rap de García. Sin embargo, como se mostró en este artículo, son necesarios los relatos expresados en sus canciones porque es en ellos donde residen sus creencias, experiencias, sentimientos y filosofía. Sin el análisis de las letras, la comprensión de las experiencias de los raperos sería como un *DJ* sin tornamesas (físicas o virtuales) o como

un *MC* sin voz; mientras que, sin el análisis etnográfico del contexto, las letras serían como alguien que viste ropa de rapero, pero no sabes quién es realmente, hasta que hablas con él o lo escuchas cantar.

Con el ACD y la propuesta de Bonet no solo se describieron y explicaron las realidades de los raperos, sino también se llegó a la reflexión sobre discursos que están normalizados en las temáticas del rap, como la violencia de género. Esto me permitió generar una autocrítica del historial de mis canciones como rapero y me sirvió para pensar en estrategias para la implementación de futuros talleres de mi proyecto #RapConHistoria, donde se aborden análisis de canciones que hagan reflexionar a los asistentes.

Al final, esto es parte de los objetivos del ACD, “contribuir de manera efectiva a la resistencia contra la desigualdad social”, pero también, “dotar de poder a quienes carecen de él, con el fin de ampliar el marco de la justicia y de la igualdad social” (Van Dijk, 1999, p. 23). Ese poder se adquiere mediante la agencia creativa, en donde el obrar o la acción humana complementada con la creatividad de hacer rimas, se convierte en una forma de hacer frente a las desigualdades sociales y a los diferentes tipos de violencia.

Con este análisis nos podemos dar cuenta de que los que resisten a la desigualdad son los raperos, porque en un contexto como el de García, son estigmatizados y están más propensos a sufrir las violencias criminales a las que hacen frente de distintas formas; por otra parte, como raperos reproducimos esa violencia en nuestros discursos, al enfrentar la violencia con discursos de violencia y al normalizar la violencia de género, aspectos que podrían contrarrestarse generando espacios de paz a partir del ACD de las letras de rap.

Referencias

- Araiza Díaz, A. y González Escalona, A. D. (2016). *Género y violencia simbólica. Análisis crítico del discurso de canciones de banda*. *Ánfora*, 23(41), 133-155.
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=357848839006>
- Azaola, E. (2012). *La violencia de hoy, las violencias de siempre*. *Desacatos*, (40), 13-32.
- Bonet, J. (2012). Guion para el desarrollo del análisis crítico del discurso. *SIMReF. Curso virtual Miradas y Aplicaciones Feministas en Metodología Cualitativa*. URV.
- Cano Epicentro. (2020). *Libertad*. [canción].
https://soundcloud.com/rap_garcia_nl/libertad-directo-cano-epicentro
- Chang, J. (2014) *Generación hip-hop. De las guerras de pandillas y el grafiti al gangsta rap*. Caja Negra Editora.
- Colima, M. y Cabezas, D. (2017). Análisis del rap social como discurso político de resistencia. *Bakhtiniana*, 12 (2), 25-44. <https://doi.org/10.1590/2176-457327406>
- Doble Filo 46. (diciembre 3 de 2017). *Recuerdos* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=g6XdhOBobFQ>
- El Norte / Sataff*. (febrero 26 de 2010). Pelan Tamaulipas los Zetas y el Golfo. Disputan a balazos el control del Estado. *Nacional*, p. 2.
- Flores, D. (marzo 18 de 2007). Agarra parejo narco: aumentan inocentes. Van 12 muertos ajenos a ejecuciones desde el 2006. *El Norte, Local*, p. 1.
- Gxrdenia. (octubre 1 de 2017). *Ella no tiene la culpa* [Video]. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=UakU_jqlxbw
- Gxrdenia. (noviembre 20 de 2019). *No somos una máquina*. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=1fOtrdHBaCg&t=314s>
- Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Gedisa.
- Giddens, Anthony (1984). *La constitución de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración*. Amorrortu Editores.
- Gutiérrez, C. P., Magdaleno del Río, G. y Yáñez Rivas, V. (2010). *Violencia, Estado y crimen organizado en México*. *El Cotidiano*, (163), 105-114.
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32515913013>

- Hernández Mejía, N. (2017). *Rap originario. Experiencias de vida y prácticas estéticas de jóvenes indígenas en la Ciudad de México* [tesis de maestría]. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- KRS-One (2009). *The Gospel of Hip Hop. The First Instrument*. PowerHouse Books.
- Malcomson, H. (2019). *Negotiating Violence and Creative Agency in Commissioned Mexican Narco Rap*. *Bulletin of Latin American Research*, 38(3), 347-362.
<https://doi.org/10.1111/blar.12977>
- Martínez, S.J. (abril 3 de 2011). Me quieren matar porque yo no me hago pendejo. *La Jornada*. <https://www.jornada.com.mx/2011/04/03/politica/003n1pol>
- Olvera Gudiño, J. J. (2018). *Economías del rap en el noreste de México. Emprendimientos y resistencias juveniles alrededor de la música popular*. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Rosen, J., y Zepeda, R. (2015). *La guerra contra el narcotráfico en México: una guerra perdida*. *Reflexiones*, 94(1), 153-168.
<https://www.redalyc.org/pdf/729/72941346011.pdf>
- Van Dijk, T. (1999). *El análisis crítico del discurso*. *Anthropos*, (186), 23-36.
<http://www.discursos.org/oldarticles/El%20an%20lisis%20cr%20del%20discurso.pdf>

Primeras palabras para el estudio performático del *freestyle rap*: la dimensión poética*

[Artículos]

Juan Juárez Martínez**

Recibido: 8 de abril de 2021

Aprobado: 7 de junio de 2021

Citar como:

Juárez, J. (2021). Primeras palabras para el estudio performático del freestyle rap: la dimensión poética. *Análisis*, 53(99). <https://doi.org/10.15332/21459169.6500>



Resumen

Este artículo plantea un método de análisis multidisciplinario para el rap improvisado. En su primera parte se sugiere el estudio de cuatro dimensiones del *freestyle rap*: la dimensión poética, la lingüística, la musical y la del *performance*. Para enriquecer esta propuesta, en la segunda parte, se presenta un estudio de caso: el análisis de la dimensión poética de un *freestyle* del rapero argentino Acru, así como un análisis de algunos aspectos desde la teoría oral-formulaica propuesta por Parry y Lord. Esto arrojará luz sobre algunas de las herramientas poéticas de las

* Este artículo de investigación expone los resultados del trabajo de titulación presentado ante la Universidad Nacional Autónoma de México con el fin de obtener el grado de Licenciado en Literatura Intercultural.

** Licenciado en Literatura Intercultural por la Universidad Nacional Autónoma de México. Es miembro del Laboratorio Nacional de Materiales Orales (Lanmo) y actualmente cursa la Maestría en Gestión y Desarrollo Cultural por la Universidad de Guadalajara (México). Correo electrónico: juan@lanmo.unam.mx; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4386-6539>

que hace uso el *freestyler* en el contexto inmediato de ejecución de su arte verbal.

Palabras clave: *freestyle*, artes verbales, *performance*, *hip hop*, cultura urbana, teoría oral-formulaica.

Introduction for the Performance Study of Freestyle Rap: The Poetic Dimension

Abstract

This paper proposes a multidisciplinary analysis method for freestyle rap performance. The first part suggests the study of four dimensions of *freestyle rap*: the poetic, the linguistic, the musical and the *performance* dimensions. To enrich this proposal, in the second part, a case study is presented: the analysis of the poetic dimension of a *freestyle* performance by the Argentine rapper Acru, as well as an analysis of some aspects of Parry & Lord's oral-formulaic theory. This will shed light on some of the poetic resources used by the *freestyler* in the immediate context of its verbal art.

Keywords: *freestyle*, verbal arts, *performance*, *hip-hop*, urban culture, oral-formulaic theory.

Primeiras palavras para o estudo da performance do rap freestyle: a dimensão poética

Resumo

Este artigo apresenta um método de análise multidisciplinar do rap improvisado. Na primeira parte, sugere-se o estudo de quatro dimensões do rap freestyle: as dimensões poética, linguística, musical e performática. Para enriquecer esta proposta, na segunda parte é apresentado um estudo de caso: a análise da dimensão poética de um estilo livre do rapper argentino Acru, bem como uma análise de alguns aspectos da teoria oral-formulaica proposta por Parry e Lord . Isso

lançará luz sobre algunas das ferramentas poéticas que o freestyler faz uso no contexto imediato de execução de sua arte verbal.

Palavras-chave: freestyle, artes verbais, performance, hip hop, cultura urbana, teoria oral-formulaica.

Verum cum secundum naturam sit in nobis
ipsum imitari et harmonia et numerus (nam
metra particulas esse numerorum
manifestum est), a principio, qui natura apti
erant ad haec ipsa maxime, paulatim
promoventes genuerunt poesim ex iis quae
subito dicebantur

Aristóteles, trad. en 1974.

Introducción

En nuestros días, el rap —género musical surgido desde la cultura *hip hop* (Bronx, Nueva York, EE. UU.) a principios de la década de los años setenta del siglo pasado— se ha consolidado como uno de los géneros musicales más populares y escuchados en el mundo, y el *freestyle*, que es la rama del rap que se centra específicamente en la improvisación verbal, no es menos popular. La cultura *hip hop*, con sus distintos elementos¹, fue adoptada y adaptada poco a poco a los contextos de los barrios a los que llegaba², Fernando Orejuela (2015) en su libro *Rap and hip hop culture* sitúa a la *Golden Era* del rap en las producciones de los años ochenta —con exponentes como Run DMC, Queen Latifah, LL Cool J y Nayobe—, es decir, aproximadamente diez años después del surgimiento del *hip hop* (pp. 80-81).

¹ Los elementos tradicionales que componen al *hip hop* son cuatro: *Breakdance*, *DJ*, *graffiti* y el rap. Sin embargo, KRS One en su *Gospel of hip hop* propone cinco más: *Street Entrepreneurialism*, *Street Fashion*, *Street Language*, *Street Knowledge* y *Beatboxing*.

² Para saber más sobre la cultura *hip hop* y el contexto sociopolítico que le dio origen, como la guerra de pandillas, véase el libro *Generación hip hop* de Jeff Chang.

En regiones hispanohablantes, sin embargo, no fue hasta entrado el siglo XXI, específicamente en el año 2005, cuando el *freestyle rap* comenzó a tener mayor repercusión y atención. En ese año la conocida marca de bebidas energizantes Red Bull promovió en Puerto Rico la competencia de batallas de *freestyle* “Red Bull Batalla de los Gallos”. Ocho competidores internacionales fueron los invitados a la primera edición de ese torneo, que hoy en día es un fenómeno mediático con una gran producción y una enorme afluencia de público: sus mayores audiencias han sido de hasta 17 mil personas, y vía *streaming* el público reunido en las plataformas de Facebook live, YouTube y en la propia de Red Bull TV, se presume, ha roto los récords de visitas a nivel mundial. Tal ha sido la repercusión de las batallas de *freestyle*, que dos de los improvisadores más sobresalientes del panorama hispanohablante actual, Chuty y Aczino, han sido buscados por marcas como Nike y Puma para obtener más visibilidad. Hoy en día existen varias competencias y ligas de batallas de *freestyle* como *Freestyle Master Series*, *God Level*, El Club de la Pelea, *Gold Battle*, Batalla de Maestros, el ya extinto Quinto Escalón, por mencionar solo algunas de las más relevantes.

El fenómeno del *freestyle* ya ha sido tratado por algunas disciplinas del campo académico, desde los interesantísimos trabajos de Erik Pihel (1996) y Peter Gainsford (2010) (con la perspectiva del folclor y las artes verbales), hasta la vastísima investigación que realizó el equipo de Siyuan Liu al estudiar *freestylers* por medio de resonancia magnética funcional (fMRI), entre muchos otros³. A pesar de que estos trabajos ya han abordado algunos aspectos del *freestyle*, todavía quedan muchos otros por investigar. ¿Cuáles son los requerimientos estéticos para la ejecución del *freestyle*? ¿A qué obstáculos se enfrenta el improvisador? ¿Cómo influye

³ Liu, S., Chow, H., Xu, Y. (2012). Neural Correlates of Lyrical Improvisation: An fMRI Study of Freestyle Rap. *Scientific Reports* 2(834). <https://doi.org/10.1038/srep00834>.

su entorno inmediato en su *freestyle*? ¿Cuáles son los estímulos auditivos y visuales que influyen en el improvisador y cómo son incorporados estos a su arte verbal? ¿Qué hay de la conducta no verbal y del *performance* en sí? ¿Cómo se incorporan estos elementos, junto con la música, a la totalidad del *performance*?

Para responder a estas preguntas, este trabajo propone una estructura en dos partes. La primera sección teoriza sobre las dimensiones y complejidades del *freestyle* como un arte verbal improvisado, partiendo de una pequeña revisión histórica. Propongo que, para el estudio del *freestyle*, se pueden establecer cuatro dimensiones principales y planteo con ello un modelo que permite desglosar y analizar los elementos de los que se compone esta forma de improvisación.

Cuando William Bascom (1955) acuñó el término de arte verbal lo pensó como una manera artística de comunicación que se origina desde lo estrictamente oral, que requiere de uno o más intérpretes que ejecutan y reaccionan frente a un público y que se les permite la improvisación según las necesidades de eficacia comunicativa. Para Bascom (1955) el arte verbal difiere del habla normal, de la misma manera que la música difiere del ruido y la danza de caminar (p. 247); por otro lado, Richard Bauman (1975), al tratar al arte verbal como un *performance*, teorizando sobre los elementos que lo componen y que están en juego durante la ejecución, la considera como “a species of situated human communication, a way of speaking” (p. 291). Esta propuesta permitirá entender, entonces, este tipo de *performance*, el *freestyle rap*, como una forma artística y particular de comunicación oral, es decir, como un arte verbal.

La segunda sección de este trabajo presenta el análisis de la dimensión poética de un caso específico: el *freestyle* del rapero argentino Acru en la plataforma Urban Roosters. He elegido este caso para el análisis debido a su manera tan particular de adaptarse al acompañamiento musical, su

performance y su evolución (o construcción) rimal⁴. Este *freestyler*, a diferencia de muchos otros, parece no tener muletillas (cosa frecuente en los improvisadores); su *flow* se adapta al *beat* con una armonía casi perfecta; no se traba durante su enunciación y, por si fuera poco, es un *MC* que, para el tiempo en que se publicó el video, a pesar de que ya había ganado terreno dentro de la escena argentina, apenas se estaba dando a conocer dentro de la escena internacional del rap ^{5, 6}.

Estudiar este caso de *freestyle* permitirá poner en práctica una parte del modelo de análisis propuesto. Se trata de un análisis formal de corte poético-estructural y performático (no enfocado en el contenido hasta las consideraciones de esta publicación), que utiliza un método específico de transcripción como instrumento principal. Mediante este análisis pretendo evidenciar algunos de los recursos y de las herramientas de las que se vale el *freestyler* para dar forma a su arte verbal improvisado. Por una mera cuestión de progresión metodológica, el análisis de caso que presentaré aquí está estructurado en las siguientes tres partes: descripción del *beat* musical, transcripción y análisis de las rimas.

Sobre los orígenes del *freestyle* y el tema de investigación

Este trabajo no pretende construir una historia del *hip hop* o del rap, pues Jeff Chang (2014) y otros autores se han encargado de hacerlo. Es

⁴ Término que uso para designar a la producción de rimas. Prefiero este a "rímica" usado por Luis Mario en *Ciencia y arte del verso castellano* según lo cita Martínez Cantón (2010) en su trabajo *Innovaciones en la rima: poesía y rap*. El término también es empleado por Martínez Cantón en el mismo texto. Considero que "rimal" se presta menos a confusión que "rímica" en un contexto como este donde, por el uso de algunos conceptos propios de la poesía y de la música, podría relacionarse con "rítmica", relativo al ritmo.

⁵ *MC* o "*emcee*": "master of ceremonies"; maestro de ceremonias, presentador.

⁶ *Flow*: la manera en que el *freestyler* se adapta (fluye) al *beat* para encajar sus enunciaciones con los compases o (en el caso del *freestyle a cappella*) con el ritmo que le haya dado a la misma enunciación. No se debe confundir con "entonación" (cosa que comúnmente sucede en la comunidad que gusta de las batallas de *freestyle*), pues el *flow* es únicamente la adaptación de la enunciación, no la entonación; en todo caso, el *flow* puede estar compuesto de entonación, pero no es la entonación en sí. Es la armonía entre la instrumental y la cadencia silábica del rapero, lo cual origina cierta apreciación estética al escucharla. Un *beat* es la instrumental o el acompañamiento musical que está hecho para que un *MC* monte sus rimas.

necesario, sin embargo, presentar aquí algunas notas histórico-conceptuales para plantear el problema de investigación.

En su artículo titulado “A Furified Freestyle: Homer and *hip hop*” Erik Pihel (1996) dice lo siguiente sobre los orígenes del rap:

DJ’s began inviting Masters of Ceremony (MC’s) to say a few words through a microphone in order to help get people moving. At first these words consisted merely of short phrases such as, “Everybody say ‘hey,’ everybody say ‘ho!’” and “Everybody throw your hands in the air / And wave ‘em like you just don’t care!” By the end of the ‘70s, however, MC’s had become more sophisticated in their phrases and rhyming, and the genre developed a name that incorporated both the MC’s role and the DJ’s role: “rap music” (p. 250).

A partir de los argumentos de Pihel fundamento mi idea de que fue la improvisación la que dio origen al rap como tal. En la década de los setenta, como Pihel menciona, los *MC’s* se dedicaban a animar al público en las fiestas callejeras mientras el *DJ* (o *deejay*) tocaba las mezclas que había compuesto⁷. Estas estaban –y siguen estando– basadas en coros o fragmentos de canciones populares cortados por un *scratch* en su tornamesa⁸. Como nos muestra Pihel, estas improvisaciones no eran tan complejas (o no lo complejas que fueron después) y solo consistían en frases cortas dichas sobre las mezclas del *DJ*, que en ocasiones rimaban y en ocasiones no, para animar al público. Pero ¿cómo era que ellos formaban estas frases? El contexto urbano-popular en el que se

⁷ Estas fiestas callejeras, conocidas como *Block Parties*, eran aquellas donde la gente de origen afroamericano y latino se congregaba (Clavijo Martínez, 2012, p. 26). Jeff Chang (2014) en el apartado “Hacerse un nombre. Cómo *DJ* Kool Herc perdió su acento y fundó el *hip hop*” lo explica con lujo de detalle.

Dj o *deejay*: abreviación de *disc-jockey*, que es la persona encargada de mezclar música con una tornamesa. Con los *DJ’s* la tornamesa fue utilizada por primera vez en la historia como un instrumento musical.

⁸ *Scratch*: acción que consiste en rayar los discos con la aguja de la tornamesa al mismo tiempo que se utiliza el *crossfader* de la misma para producir un sonido de “rebobinación”.

desenvolvían las fiestas era uno de los principales elementos en los que se basaba la inventiva del *MC* para formularlas. Con el propósito de alentar los ánimos de la fiesta, el *MC* se veía muchas veces en la necesidad de improvisar sus frases⁹. Así, no habría duda de que la improvisación dio origen al rap al reunir la voz del *MC* con la música del *DJ*. Conforme estas fiestas se siguieron celebrando, los *MC's* ya no solo se limitaban a estar sobre las tarimas animando, sino que empezaron a formar su propia manera de expresión, ya fuera improvisando o escribiendo. Como dice Clavijo Martínez (2012), la actividad del *MC* pasó “de ser un simple instrumento más del espectáculo, [...] a convertirse en el espectáculo mismo” (p. 26).

En el campo de la improvisación, con el tiempo, se originaron los llamados *cyphers*, en los cuales, mientras rimaban los *MC's*, solían incluir rimas polémicas dirigidas a otro *MC* del grupo, y este, en su turno, le contestaba¹⁰. Este es el inicio de las batallas improvisadas, una modalidad que tomó un papel muy importante debido al atractivo de ver a dos personas haciendo rimas, uno contra otro, con el objetivo de difamarse y de contrarrestar estas difamaciones¹¹. Las batallas improvisadas fueron

⁹ Algo así como nosotros cada que hablamos con alguien sobre un tema que surge sin antecedentes: a pesar de que hay una estructura gramatical y un sustrato cultural que depende mucho del contexto en el que vivimos, el producto de nuestro razonamiento es, en ese instante, enunciación improvisada. Acerca de la relevancia del *freestyle* en la creación del rap escrito, dice Pihel (1996) parafraseando al *freestyler* Supernat: “Supernat maintains that all written raps are *freestyles* before they hit paper (see Destiny 1994:55) [*sic.*] because the source for all rap is the oral improvisation of freestyling” (p. 268).

¹⁰ Es necesario aclarar que, por cuestiones de extensión, no me es posible explicar en detalle el paso de la terminología del *breakdance* al rap (el caso del término *cypher* es uno de estos fenómenos). Para saber los pormenores, véase el capítulo “The Free Styles” contenido en *The Gospel of hip hop* de KRS One.

Beef o *Diss* son los términos utilizados para los casos en que se generan controversias o polémicas entre raperos o *crews* (pandillas callejeras). La diferencia entre estos conceptos es que *Beef* es más utilizado para el problema en sí y *Diss* es la rima (o canción) que genera polémica, que calienta los ánimos de la gente y, sobre todo, del *MC* a quien fue dirigida. Como ejemplo, podemos mencionar la rivalidad entre Tupac Shakur y The Notorious B. I. G., raperos estadounidenses que tuvieron *Beef* en los años noventa; el *Diss* lo ejemplifica en el rap *Hit 'Em Up* (Shakur, 1996) que tiene contenido violento, resultado de la rivalidad entre la Costa Oeste y la Costa Este de Estados Unidos, hacia Biggie (The Notorious B.I.G.).

¹¹ La batalla de *freestyle* no es la única modalidad de batalla que existe en el rap, también existe la batalla escrita. Adriana Dávila (2019) trabajó con ella desde la Antropología en *Las batallas de*

objeto de tanto morbo y entretenimiento que se organizaban eventos especiales y torneos para que concursaran los *MC's* y, gracias a su creatividad, a sus respuestas rápidas y *punchlines*, se ganaban un lugar dentro de las clasificaciones hasta llegar a la final¹². La mayoría de las veces se daba como premio dinero, o simplemente se concursaba para ganar el respeto de la comunidad.

Por otro lado, *freestyle* o *freestyle rap* es el término utilizado para designar al rap improvisado que no tiene intención de difamar o soltar una rima polémica hacia otro *MC*. Se rapea sobre cosas que acontezcan en el momento o sobre temas de importancia para el *freestyler*.

Las dimensiones del *freestyle*: una propuesta para su análisis

Varios trabajos se han acercado ya, desde las artes verbales y otros ámbitos, al campo del rap y del *freestyle* (como los mencionados en este artículo). Sin embargo, todavía falta plantear estudios integrales que permitan desentrañar de a poco las regularidades que posee un discurso improvisado tan aparentemente inmanejable e inestable¹³. Pihel (1996) dio un gran paso al trazar similitudes de uso entre las frases que producen los *freestylers* al momento de improvisar con la teoría oral-formulaica de Parry y Lord, pero ese tipo de acercamientos que se ocupan solamente de analizar la producción verbal dejan todavía muchas preguntas por responder. ¿Qué más se puede decir sobre los momentos específicos de la pista musical donde el improvisador ajusta su *flow* de la mejor manera posible? ¿Qué hay que decir sobre la asociación de conceptos y la armonía

rap como estrategia de reconocimiento, consumo y tensión en la escena: aportes y discusiones con raperos en Ciudad Juárez, Chihuahua.

¹² *Punchline*: el verso que contiene la rima con fuerza que sirve para terminar de difamar al oponente.

¹³ Por "discurso" en este trabajo me refiero, específicamente, a lo que recoge la RAE en su cuarta acepción: "Serie de palabras o frases empleadas para manifestar lo que se piensa o se siente".

de la ejecución verbal con la no-verbal?¹⁴ ¿Qué tipo de imágenes sonoras produce el *freestyler* cuando, guiado por lo estrictamente oral y no por lo escrito, une fonemas similares de dos o más palabras para rimar con otras en conjunto? ¿Cómo funcionan todos estos recursos en un *performance* en el que el público tiene un papel activo?

Dado que el *freestyle* es un género discursivo poético que se basa no solo en la improvisación verbal, sino que también sigue patrones rítmicos y musicales, con una importante dimensión somática en su producción, parece necesario que un mismo trabajo analice su *performance* desde una óptica multidisciplinaria e integral. Un análisis de ese tipo tomará mucho más tiempo y espacio de los que permite este artículo, pero sí que se puede plantear aquí la base teórica para llevarlo a cabo e iniciar con su desarrollo. Propongo que un estudio integral del *freestyle* considere al menos las siguientes cuatro “dimensiones” del fenómeno, de las que hablaré a continuación: la poética, la lingüística, la musical y la del *performance*.

La dimensión poética

La improvisación poética, tal como la define Díaz-Pimienta (2014) en su *Teoría...*, sigue patrones rigurosos en cuanto a su rima. La propia estructura del tipo de poesía improvisada de la que habla es de las más tradicionales de la poesía clásica española en arte menor: décimas, quintillas, sextillas, coplas y redondillas, entre otras. En el caso específico del *freestyle* tratamos con un género de improvisación que se desarrolla tomando como parámetro principal una dimensión musical y no solo estructuras poéticas específicas dentro de lo verbal. Sin embargo, y siendo un poco flexibles en cuanto a esta consideración, los recursos estéticos del *freestyle* exigen, casi como la improvisación poética tradicional, la

¹⁴ Con “asociación de conceptos” me refiero específicamente al resultado del ejercicio del *lateral thinking* llevado a cabo por los *freestylers* en sus *performances*.

generación de rimas, aunque de forma anisosilábica. La creación rimal —el manejo artificioso de una serie de sonidos armónicos, recurrentes y paralelísticos— es donde residiría la dimensión poética del *freestyle* desde esta metodología. Esto no quiere decir, por supuesto, que cualquier construcción verbal con rima sea poética. Lo que afirmo aquí es que, en el *freestyle*, dada su intención de producción y sus recursos de eficacia comunicativa, es la rima el nido donde se posa la dimensión poética.

La rima es el vehículo más efectivo para comunicar un *freestyle*. Más allá de la comunicación no verbal o incluso de la música, cualquier escucha y *freestyler* experimentado aceptaría que sin rima no hay un *freestyle* completo. Consideraría, incluso, que es su componente más básico. Es tal su importancia que los grupos de *freestylers* utilizan el tipo de frases “Vamos a rimar un rato” por “Vamos a improvisar/*freestylear* un rato”, “Qué buenas rimas sueltas” por “Qué bien improvisas”. Díaz-Pimienta (2014) nos dice que:

En toda poesía rimada —oral o escrita, improvisada o no—, las rimas son un vehículo importantísimo para el efecto estético y la intención poética, pero en la improvisación poética [y en el *freestyle*] es más que importante: es vital. El dominio y la amplitud de vocabulario que tenga cada poeta repentista —capacidad de rimas posibles—, es otra de las características técnicas que inciden sobre su calidad y grado de eficacia, y se trata de algo que está, como es de suponer, íntimamente ligado a su nivel cultural. (pp. 319-320)

Más adelante, el mismo Díaz-Pimienta (2014) dice: “Por otra parte, Marcel Proust hablaba de los buenos poetas, a quienes ‘la tiranía de la rima’ obliga a encontrar sus máximas bellezas” (p. 321).

Considero que es gracias a la rima (el mayor atractivo de las tradiciones repentistas que la utilizan) generada por estos “buenos poetas”, que el rap como género musical ha logrado colarse en todos los estratos sociales y ha

logrado abarcar tanto territorio a nivel global, incluso por ella ha llegado a ser “el género de poesía lírica más extendido en la historia y el que ha sido practicado en más lenguas”; “La mayor aportación del rap a la historia de la poesía es haberla regresado a la esfera pública” (Dávalos, 2018, p. 6). Por otro lado, Martínez Cantón en su artículo “Innovaciones en la rima: poesía y rap” ha demostrado cómo es que muchos de los recursos rimaes que eran utilizados por poetas en siglos anteriores como meramente experimentales, han sido utilizados con frecuencia en el rap. Y dice que:

La rima se erige como elemento de apoyo y como generador de nuevas asociaciones sorprendentes, pero además, en el rap, se fomenta de forma especial la sonoridad. Esa sonoridad que, dicho sea de paso, es la otra clave de este estilo, que se basa en una especie de salmodia rítmica, conocida como “flow”, en el que destacan principalmente las pausas y los silencios, que hacen más perceptible asimismo la rima. (Martínez Cantón, 2010, p. 75)

Sea como fuere, una cosa resulta evidente: los autores de canciones rap atribuyen a sus creaciones una intención y un valor declaradamente artístico, seguros de hallarse inmersos en el devenir de los géneros poéticos. Esta autoconciencia es bien visible en el uso constante de palabras como “métrica”, “lírica”, “verso”, “poesía” y, sobre todo, “rima”, la palabra clave del universo rap (Santos Unamuno, 2001, p. 239).

El estudio de caso que presento en la segunda parte de este artículo tiene como objetivo analizar principalmente esta dimensión, aunque, como veremos, para entender cabalmente el funcionamiento de sus recursos es necesario considerar cómo se entrelaza con las demás dimensiones.

La dimensión lingüística

La dimensión lingüística puede ser tratada desde dos perspectivas muy generales: bien sea desde la comunicativa o desde la discursiva. En este

trabajo, puesto que Díaz-Pimienta (2014) ha hecho lo propio en cuanto a la comunicativa, consideraría más pertinente llenar el hueco del estudio discursivo en cuanto a su producción¹⁵. El *freestyle* no tiene ni metro específico ni una preferencia por un tipo de rima específica, pero lo que sí comparten todos los *freestyles* es lo referente a llenar de palabras, rimas y silencios el espacio rítmico en el que se sitúan. Los silencios también son parte del arte verbal del *freestyler*, incluso cuando este los utiliza para ordenar ideas en su cabeza, para respirar, para acomodar la enunciación siguiente o para ajustar su cadencia silábica al patrón musical. Las palabras, por su parte, son los sonidos con los que se llena la pieza musical o rítmica, y estos no son fortuitos en los *freestyles*; deben cumplir con las reglas gramaticales básicas de la lengua en que se producen —aunque muchas veces estas son quebrantadas por el ejercicio verbal—, al mismo tiempo que deben ir en armonía con la música¹⁶. La generación de sentido en las palabras está relacionada con el entorno inmediato del productor y por sus ejercicios mnemotécnicos.

Las palabras y artificios de los que el *freestyler* hace uso son variados, y la habilidad mental de este al momento de disponer de ellos es algo que seguramente quedará en las penumbras hasta que se invente la manera de entrar a la mente del productor en el acto. Hay, sin embargo, una regla específica que se repite en todos los *freestyles* montados sobre un patrón musical: ya sean palabras agudas o graves, la sílaba tónica casi siempre se posicionará cerca o exactamente sobre los tiempos fuertes de la música (pares en la mayoría de los casos). Del mismo modo, los elementos clave a

¹⁵ Para saber sobre la perspectiva comunicativa de la improvisación, véase el apartado "Oralidad, repentismo y comunicación" de la *Teoría de la improvisación poética* (2014) de Alexis Díaz-Pimienta.

¹⁶ Respecto a la gramática, dice Pihel (1996): "Like freestylers, rappers who write their lyrics also place rhythm and rhyme over grammatical rules. [Ejemplifica con canciones grabadas de Public Enemy, Eric B. y Rakim, entre otros, y sigue:] All of these raps have one thing in common: rhythm, rhyme and idiomatic expressions are more important than grammatical rules because the rules (grammatical and otherwise) of the larger literate culture are irrelevant" (p. 263).

tener en cuenta en esta dimensión, son los llamados *skills*, las rimas polisilábicas e incluso los calambures, entre otros¹⁷. Es decir, un análisis de esta dimensión sería un trabajo más centrado en la estilística y las figuras retóricas como bien hizo Pujante Cascales (2009).

Con respecto a la dimensión lingüística en la improvisación, Díaz-Pimienta (2014) considera:

Para empezar, proponemos un consenso: analizar la improvisación poética como acto “interlocutivo-poético-musical”. Es decir, aceptemos que toda manifestación de improvisación poética [...] es primero y antes que todo un acto de habla, luego un acto de habla poético (en verso) y luego un acto de habla en verso con música (cantado en unos casos, a capella en otros). Aceptemos, por lo tanto, que el primer enfoque, y el más importante para su estudio, debe ser el lingüístico, no el poético-filológico ni el musicológico, como ha venido sucediendo. Este arte necesita más de estudios con un enfoque pragmático, e incluso retórico, tomando como balizas desde la clásica teoría de Aristóteles hasta la joven neorretórica, que de otros enfoques que, en definitiva, vienen a ser complementarios. (p. 395)

No considero que la perspectiva presentada por Díaz-Pimienta aplique – como sí lo hace para la improvisación poética tradicional según la experiencia del propio Díaz-Pimienta– para el análisis de la improvisación en el rap, pues no creo que exista una perspectiva de mayor relevancia que otra para su análisis. Sirva el caso de estudio que presento en este artículo

¹⁷ *Skill* es un concepto que refiere a la destreza del improvisador al momento de pronunciar las rimas. Auditivamente se perciben como un conjunto de enunciaciones que, en su mayoría, llegan a confundir al escucha y le invitan a hacer un ejercicio de atención y comprensión para entender perfectamente lo que el rapero quiso decir. Hay de varios tipos: doble tempo, metrallas, omiotóton, de usar palabras con una misma vocal (Nach, 2008), de usar palabras que inicien con las mismas letras (Nach, 2011), aunque normalmente son figuras retóricas y tropos. Téngase en consideración el ejemplo de omiotóton con Afreeca en *Cypher/ Female Flava/ D.F* (TwentyFingaz Lab, 2014, 3m01s). Actualmente, la canción no se encuentra disponible en la red, no obstante, esta referencia estuvo disponible hasta el 13 de noviembre de 2020, razón por la que se ha decidido conservarla.

para ejemplificar: se necesitan trabajos que integren las perspectivas musicológicas, lingüísticas, poéticas y del *performance*, un trabajo analítico exhaustivo que intente no dejar cabos sueltos. A mi juicio, esta es la única manera en la que podríamos tener una descripción atinada del *performance* del *freestyle*, teniendo en cuenta todas las dimensiones propuestas, para poder establecer una categorización y una metodología funcional de estudio de esta rama de la improvisación. Es esto, justamente, lo que pretendo iniciar con este trabajo. Ninguna dimensión es más importante que otra puesto que todas ellas, en conjunto, hacen lo propio al momento de la producción artística.

La dimensión musical

Los patrones musicales son el soporte sobre el que el *freestyler* generará su arte verbal. Nada está fuera ni más allá del ritmo musical; incluso el suceso más aleatorio es, como es de esperarse, capaz de ser integrado rítmica y verbalmente a la improvisación. En los momentos del *performance* la música lo llena todo y se vuelve la burbuja de la cual nadie puede salir si no quiere atentar contra la producción verbal y recepción estética del *freestyle*. Como dijo el rapero español R de Rumba: “Del ritmo no te puedes ir, eso es básico, tío, pero ni un rapper ni un guitarrista ni un bajista, nadie se puede ir del ritmo. El ritmo manda” (Proudyyy, 2013, 5m50s).

Para los fines de estas primeras palabras, los únicos elementos que tendré en cuenta para realizar este estudio serán el ritmo y los compases de la obra musical; es decir, no consideraré melodías, armonías, tonos de voz ni timbres, aunque cabe aclarar que estos elementos son también muy importantes e intentaré abordarlos en futuros estudios.

Como ya apunté en la dimensión lingüística, el ritmo es tan importante que marca las necesidades estéticas sobre las que se monta el arte verbal:

la sílaba tónica que cae cerca o exactamente en los tiempos fuertes o pares del compás, los elementos musicales que influyen en el *freestyler* para cambiar su *flow*, la entonación que se utiliza al momento de improvisar, etcétera. Sin embargo, es necesario aclarar que también se pueden realizar *freestyles a cappella* cuyos análisis, según esta metodología, prescindirían de la dimensión musical a menos que haya un *beatbox* indicando los patrones rítmicos musicales o que se quiera tomar en cuenta el patrón rítmico que provoca el silabeo del *freestyler*¹⁸.

La dimensión del performance

El *performance* del *freestyle* es tal vez la dimensión más problemática para analizar, puesto que todas las anteriores dimensiones desembocan en su descripción, además de que debe añadirse un estudio de comunicación no verbal. Entre las varias opciones que existen para realizar un análisis performático de expresiones culturales, sugiero que el del *freestyle* se haga utilizando el modelo *S.P.E.A.K.I.N.G.* desarrollado por Dell Hymes. Se trata de un modelo que se divide en ocho partes, una por cada letra: *Setting and Scene, Participants, Ends, Act Sequence, Key, Instrumentalities, Norms y Genre* (*Escenario, Participantes, Finales, Secuencia de actuación, Clave, Instrumentos, Normas y Género*). Dell Hymes propuso este modelo en su libro *Foundations in Sociolinguistics* publicado en 1974 con una perspectiva de los estudios comunicativos y, como dice su título, de la sociolingüística.

Como una advertencia metodológica, considero que, aunque podemos dividir el análisis del *freestyle* en estas dimensiones, esto no implica que las fronteras entre ellas sean claras como parte de un todo, estas

¹⁸ *'Beatbox'*: "to use your mouth and voice to make sounds like a drum machine" (utilizar la boca y la voz para hacer sonidos como una caja de ritmos) (Cambridge Dictionary). También se pueden añadir líneas melódicas a la par de las percusivas por parte de un mismo intérprete.

dimensiones trabajan en conjunto y se determinan unas a otras. Aunque resulte un trabajo arduo, el análisis de estas cuatro dimensiones en un mismo *freestyle* nos permitiría tener una comprensión mucho mayor de lo que sucede durante estos actos comunicativos densos.

Estudio de caso: la dimensión poética en un *freestyle* de Acru

Una vez establecidos los principios teóricos que guían este trabajo, presento, a manera de un estudio de caso que iré ampliando en otras publicaciones, la primera parte del análisis de un *freestyle* específico, que fue ejecutado por el rapero argentino Acru subido por Urban Roosters el 9 de noviembre del 2015, en la ciudad de Buenos Aires, Argentina, y cuyo videoclip se encuentra en la plataforma YouTube¹⁹. Acru (Agustín Cruz) es un *MC* nacido el día 4 de junio de 1997, su carrera musical cuenta con un LP y dos álbumes; sin embargo, es su destacable habilidad para improvisar lo que me ha llevado a elegirlo para este trabajo²⁰. El análisis que presento aquí correspondería, pues, a la dimensión poética de este *freestyle*.

La principal herramienta que utilizaré en este modelo de análisis es la transcripción. Gracias a la experiencia obtenida durante el procesamiento de grabaciones en el Laboratorio Nacional de Materiales Orales, nos hemos dado cuenta de que es posible encontrar, gracias a las transcripciones, algo similar a la ruta de los procesos mentales por los que pasa el emisor del discurso al momento de comunicarlo. Generar un modelo de transcripción adecuado para una expresión concreta, además de funcionar aquí como punto de partida, equivale a crear un potente instrumento de análisis. Esto marca también una pauta que ha sido poco

¹⁹ Disponible con el título *ACRU freestyle con The Urban Roosters #41*: [<https://www.youtube.com/watch?v=IDYhg7T6RU>].

²⁰ Información obtenida de la página de música vía *streaming* Spotify: [<https://open.spotify.com/artist/0bYQe0JDIjxkSHQoXlfngl/about>].

trabajada en el rap, y menos aún en el *freestyle rap*. Además, gracias a la transcripción, es posible establecer un análisis de la evolución músico-rimal del arte verbal, debido a que la misma transcripción hace más tangible nuestra materia de trabajo. Hace de lo intangible de la palabra hablada algo más manejable y, por tanto, más estable para su análisis.

Los criterios que seguí y adapté para llevar a cabo la transcripción que presento son aquellos propuestos por el Laboratorio Nacional de Materiales Orales, específicamente siguiendo los puntos “2. Formato general”, “3. Transcripción literal”, y “6. Criterios ortográficos y de estilo” del apartado “2. Transcripción”, que se encuentra en el *Protocolo para el procesamiento de materiales orales* del Lanmo²¹.

Con el objetivo de llevar a cabo el análisis rimal, los versos de mi propuesta de transcripción están numerados de cinco en cinco. Puesto que estamos frente a la transcripción de un acto de comunicación oral donde se juega con el idioma y se ejercita la oralidad, he utilizado algunos signos para representar características del discurso. Se utilizarán guiones medios (-) para la representación de fenómenos como la unión fonética de una o más palabras, y diagonales (/) para indicar las marcas de respiración que son independientes de la versificación. También he utilizado letras mayúsculas a modo de superíndice al terminar determinadas palabras para marcar las rimas. Esto resulta útil puesto que la forma de versificar de los *freestylers* utiliza tanto rimas internas como modificaciones en las sílabas tónicas de las palabras para que una pueda rimar con la otra, dando como resultado una evolución rimal de la enunciación. Así, puedo proponer una transcripción que sea lo más fiel posible al acto comunicativo.

También es necesario aclarar que la propuesta de versificación que presento en la transcripción considera básicamente un aspecto de la

²¹ Disponible en [www.lanmo.unam.mx] > Normatividad > Procesamiento de materiales orales.

dimensión musical, por lo que es necesario hacer una breve descripción del *beat* en el que fluye el *freestyle* de Acru, para familiarizarnos con su contexto de producción y para identificar en qué momento se ha decidido cortar los versos en la transcripción.

La instrumental que se utiliza en este *freestyle* cuenta con compases de cuatro cuartos, con dos tiempos semidébiles (los que marca el bombo, los impares) y dos tiempos fuertes (los que marca la tarola, los pares). La versificación del *freestyle* de Acru se llevó a cabo guiándonos por los compases (pretendidamente, y con sus limitaciones y complicaciones) cuando acaba un compás se corta el verso. Así podemos tener una transcripción en la que también está representada, aunque en un primer acercamiento, la dimensión musical y, sobre ella, la enunciación verbal. Es perfectamente válido, entonces, referirnos a las líneas de la transcripción como “verso uno, dos...”, “línea uno, dos...” y “compás uno, dos...”. Debo mencionar que la cantidad de compases del *beat*, sin embargo, no es la misma que la cantidad de compases (o versos) detallados en la transcripción, pues hay algunos fragmentos puramente musicales en los que no hay enunciación verbal, como los compases finales. Hechas estas aclaraciones, podemos dar paso a la transcripción y al análisis de las características que esta evidencia.

Transcripción del *freestyle* “Acru *freestyle* con The Urban Roosters #41

Eyao, yao, yao, yao, hey. Yo

creo en la energía,^A en el amor,^B en la vida,^A

/la gente que camina^A con corazón,^B no con

la rutina.^A /Allá afuera las esperanzas no están

5 perdidas,^A /acá el primero que pierde es quien olvida.^A

Yo haciendo mi *hip hop*^C en Argentina^A

/con la intención^C de que la imaginación^C genere rimas.^A

Una atracción^C más letal /que la morfina^A

/o esas mujeres que te seducen. Corté minas.^A

10 /La de mi lápiz sí que es divina:^A /camina^A

y es latina,^A /le gusta cantar en notas cristalinas^A

con la intención de que cada vez sea más celestina,^A

como el cielo que, de arriba,^A como Dios, nos mira.^A

/Yo ahí estoy caminando con mis textos,^D

15 estoy predispuesto^D a morir por esto^D porque le

entregué mi vida^A /desde los once años de edad,^E

/a los catorce no conocía lo que era el *freestyle*.^E

/Ahora con dieciocho en verdad^E /aprendí a dejarme

llevar,^E a concentrarme, volverme un artista en

20 improvisar^E /con la gente^F que puede^F pasar en el puente;^F

/yo estoy en el muelle^F no me atreché en

mi presente.^F /Honestamente,^F eché^F a esas gentes^F

insolentes,^F yo no piso^H mentes.^F Solo me deslizo^H en rap^G

cuando analizo^H el lente.^F Con un compás^G canalizo^H

25 gente.^F /Yo no te garantizo^H que después de vida
 hay muerte^F o que de muerte hay vida.^A /Tenemos más
 noches encima^A /que personas con ira^A caminando
 con miradas confundidas,^A /domesticadas por
 la rutina.^A /Ojos perdidos, como si fuese de un
30 druida.^A /Ahí es donde entra este geminiano, el que
 tiene dos polos,^I /enfrentándose con el pirata y el
 tesoro.^I /Me animaría a decir que no, que estoy tan
 solo.^I Acru One es mi sonido y Tucumano es mi apodo.^I
 /Cómo-no,^J no soy un ícono,^J yo-solo^J
35 comunico-*flow*.^J Pico.^K Ese rico.^K Chico,^K
 ivámonos!^J /No soy un ventrílocuo.^J En tu
 mente^F no entré,^L solo lentamente^F me concentré.^L
 Ven que no tengo *flow* como Dende,^F
 que lo que pretenden^F da para vender^L o se defenden^F en^L
40 /lugares distintos. No soy Federer.^L
 Yo pongo la fe^L en el lápiz para que él martirice el papel.^L
 Urban Roosters. Argentina [wo]. Buenos Aires [mmm].

Análisis de la construcción rimal del *freestyler*

El análisis de la construcción rimal se llevará a cabo enfocándonos en una sola rima a la vez con el objetivo de poder tener más en cuenta la construcción que hace el improvisador. Para hacer esto, nos serviremos de los superíndices que hemos añadido en la transcripción, que funcionan como indicadores de las estructuras que el *MC* forma. Al observar la transcripción podemos notar que las rimas con las que tratamos no son rimas consonantes, sino mayoritariamente asonantes: energía, vida, rutina, perdidas...; edad, *freestyle*, verdad, llevar, etc.

La primera enunciación refleja un proceso de adaptación del *MC* y de su *flow* a la instrumental. Es recurrente en la mayoría de los *freestyles* e, incluso, en mucho material de rap escrito y también al inicio de las improvisaciones de otras tradiciones, aunque con sus maneras muy particulares, escuchar este tipo de enunciaciones cortas al inicio de los raps, como fórmulas de inicio. “Yea”, “Yeah”, “Yo” o “Hey” suelen ser las más comunes. Quizá se pueda rastrear el origen de estas enunciaciones hasta fórmulas de inicio o de saludo utilizadas en las comunidades afroamericanas: “Yo, man, how are you doin’?”. También, siguiendo un poco el rastro de estas enunciaciones y su función para ayudar al *MC* a adaptar su *flow* a la base, no sería muy descabellado pensar en que sirvan como un instrumento de inspiración para el *freestyler*, así como los antiguos rapsodas griegos invocaban a las musas en los proemios de sus enunciaciones. Es decir, los *freestylers* también “llaman” a las musas, a la inspiración, para que hagan presencia y den claridad y soltura al inicio de su arte verbal.

El último verso es simplemente un verso de despedida. También es recurrente cerrar con fórmulas que incluyan bien el nombre del *MC*, bien el nombre de la ciudad o del país en que vive el mismo o donde se grabó el

material. A veces también se dice el año que corre y el título del *cypher* o del tema que se ha grabado (en caso de que sea escrito).

Rima A

[...] creo en la energía,^A en el amor,^B en la vida,^A/ la gente que camina^A
con corazón,^B no con/ la rutina.^A Allá afuera las esperanzas no están/
perdidas,^A acá el primero que pierde es quien olvida.^A/ Yo haciendo mi
hip hop^C en Argentina^A/ con la intención^C de que la imaginación^C genere
rimas.^A/ Una atracción^C más letal que la morfina^A/ o esas mujeres que te
seducen. Corté minas.^A/ La de mi lápiz sí que es divina:^A camina^A/ y es
latina,^A le gusta cantar en notas cristalinas^A/ con la intención de que cada
vez sea más celestina,^A/ como el cielo que, de arriba,^A como Dios, nos
mira.^A[...] (líneas 2-13);

entregué mi vida^A desde los once años de edad,^E[...] (línea 16);

[...] hay muerte^F o que de muerte hay vida.^A Tenemos más/ noches
encima^A que personas con ira^A caminando/ con miradas confundidas,^A
domesticadas por/ la rutina.^A Ojos perdidos, como si fuese de un/
druida.^A Ahí es donde entra este geminiano, el que [...] (líneas veintiséis a
treinta)

La rima A es la rima que guía toda la improvisación: aparece desde el inicio. Parece que se ha perdido en el verso trece, es retomada brevemente en el verso dieciséis, y más adelante Acru la retoma en el verso veintiséis. Después, esta rima desaparece por completo en el verso treinta. Normalmente en los *freestyles* hay una rima que guía toda la enunciación, creando versos monorrimos (los cuales son más fáciles de formar que estructuras poéticas encadenadas del tipo ABAB). Esto no quiere decir que en este *freestyle* no haya producción alguna de estructuras; las hay y de las más complejas. Las rimas que se forman en los versos dos a cuatro son ejemplo claro de esto al ser estructuras encadenadas (ABAB). También en

los versos seis y siete vemos una estructura muy bien lograda por Acru: CACCA.

En el verso trece parece que Acru se ha dado cuenta de que ha utilizado mucho la misma rima y decide cambiarla, sin embargo, la vuelve a utilizar en el compás dieciséis creando una estructura de tipo ADDDA (rimas abrazadas separadas por una rima extra que sirve a Acru para darse cuenta de que estaba cayendo en el mismo proceso de repetición). Aquí desaparece por un momento la rima A.

En el verso veintiséis se retoma gracias al elemento mnemotécnico que es la palabra “vida” en el verso veinticinco; esto le sirve a Acru para retomar esa rima que ya había utilizado con buenos resultados en toda la primera parte del *freestyle*. Sigue utilizando esta rima hasta el verso treinta y después la hace desaparecer para no volver a enunciarla.

Rima B

“[...] creo en la energía,^A en el amor,^B en la vida,^A/ la gente que camina^A
con corazón,^B no con [...]” (líneas dos y tres).

La rima B aparece desde el inicio de la enunciación (verso dos) junto con la rima A y, aunque apenas se componga de dos palabras (verso tres), es muy importante su inclusión. Además de haber sido introducida muy tempranamente, también es fundamental para la primera estructura de Acru, ABABA. Es muy poco el tiempo que tiene presencia en la enunciación (apenas dos compases), pero su aparición nos da el indicio de que Acru es un *MC* versátil al momento de crear estructuras. Podríamos denominar a las rimas con tan poca presencia, pero vitales en las estructuras, como “rimas de paso”.

Rima C

“Yo haciendo mi *hip hop*^C en Argentina^A/ con la intención^C de que la imaginación^C genere rimas.^A/ Una atracción^C más letal que la morfina^A” (líneas 6-8).

Con la rima C pasa casi lo mismo que con la B, tiene muy poco tiempo en escena. Acru la introduce para formar estructuras junto a A: CACCACA. Ahora, pues, Acru nos ha demostrado su habilidad para crear estructuras complicadas en un *freestyle*; ya tenemos la rima encadenada (ABABA) y la rima abrazada (ACCA). El que Acru nos demuestre esto desde el inicio de su *performance* nos da la señal de que el suyo no será un *freestyle* más, sino que en verdad tiene la habilidad para formar estructuras complejas. Es, también, una rima de paso.

Rima D

“Yo ahí estoy caminando con mis textos,^D/ estoy predispuesto^D a morir por esto^D porque le [...]” (líneas catorce y quince).

Esta rima también aparece, como la rima B, en dos compases apenas; podemos ver que es introducida en el verso catorce para concluir en el verso quince; sin embargo, una muestra del empeño de Acru por demostrar su (ya mencionada) gran habilidad de creación estructural, ahora nos muestra una rima abrazada, pero, a la vez, separada por una rima extra: ADDDA.

Rima E

[...] entregué mi vida^A desde los once años de edad,^E/ a los catorce no conocía lo que era el *freestyle*.^E/ Ahora con dieciocho en verdad^E aprendí a dejarme/ llevar,^E a concentrarme, volverme un artista en/ improvisar^E con la gente^F que puede^F pasar en el puente;^F [...] (líneas 16 y 20)

La rima E es una rima a la que podríamos llamar “de reemplazo”; esto quiere decir que, en similitud con la rima A, es una rima de guía, pero que ha venido a reemplazar a la primera; E sustituye a A.

Su función es crear versos monorrimos hasta que Acru tenga la facilidad, de nuevo, de crear una estructura compleja o de introducir alguna rima que pueda sustituirla.

Aparece concluyendo el compás dieciséis y desaparece iniciando el compás veinte para crear versos monorrimos.

Rima F

[...] improvisar^F con la gente^F que puede^F pasar en el puente;^F/ yo estoy en el muelle^F no me atreché en/ mi presente.^F Honestamente,^F eché^F a esas gentes^F/ insolentes,^F yo no piso^H mentes.^F Solo me deslizo^H en rap^G/ cuando analizo^H el lente.^F Con un cómpas^G canalizo^H/ gente.^F Yo no te garantizo^H que después de vida/ hay muerte^F o que de muerte hay vida.^A Tenemos más [...] (líneas veinte-veintiséis);

[...] mente^F no entré,^L solo lentamente^F me concentré.^L/ Ven que no tengo *flow* como Dende,^F/ que lo que pretenden^F da para vender^L o se defenden^F en^L [...] (líneas treinta y siete a treinta y nueve)

Esta rima parece un sustituto de la rima E en cuanto al carácter de una rima de reemplazo. Es una rima con frecuentes apariciones que abarca desde el verso veinte hasta el verso veintiséis; quizá pueda ser un *skill*.

Para nuestra sorpresa, esta rima es la primera rima guía que se combina tan hábilmente con dos más, a saber, con G y con H. Al final del verso veintitrés aparece la rima G y después (verso veinticuatro) es combinada en el mismo orden: FGFG. Pero no concluye aquí la presencia de F, pues inmediatamente, en el mismo verso veinticuatro, Acru introduce la rima H con la que formará, junto con F y G, una estructura digna de aplaudir:

FGH-FH (esta última estructura en el verso veinticinco). Por si fuera poco, esta rima es la que Acru retoma para concluir (a modo de rima encadenada con L) el *freestyle* (del compás treinta y siete al treinta y nueve) creando estructuras FLFL-F-FLFL.

Rima G

“[...] insolentes,^F yo no piso^H mentes.^F Solo me deslizo^H en rap^G/ cuando analizo^H el lente.^F Con un compás canalizo^H [...]” (líneas veintitrés y veinticuatro).

La rima G, como ya comentamos en el análisis de F, es vital para crear la estructura (es de paso) FGFG (que es una rima encadenada). Sin embargo, su presencia en la enunciación es corta: apenas dos compases (veintitrés y veinticuatro).

Rima H

“[...] insolentes,^F yo no piso^H mentes.^F Solo me deslizo^H en rap^G/ cuando analizo^H el lente.^F Con un compás canalizo^H/ gente.^F Yo no te garantizo^H que después de vida [...]” (líneas veintitrés a veinticinco).

H también es, como G, una rima de paso e importante para la enunciación, pues forma varias estructuras poéticas internas: FHFHG-HFGH-FH (versos veintitrés, veinticuatro y veinticinco).

Rima I

“[...] tiene dos polos,^I enfrentándose con el pirata y el/ tesoro.^I Me animaría a decir que no, que estoy tan/ solo.^I Acru One es mi sonido y Tucumano es mi apodo.^I[...]”.

I es una rima introducida en el verso treinta y uno que culmina en el treinta y tres sin la aparición de otra rima que le ayude a formar alguna estructura compleja. Estos tres versos son monorrimos.

Rima J

“Cómo-no,^J no soy un ícono,^J yo-solo^J/ comunico-flow.^J Pico.^K Ese rico.^K
Chico,^K/ ivámonos!^J No soy un ventrílocuo.^J En tu [...]” (líneas treinta y cuatro a treinta y seis).

Con su origen en el compás treinta y cuatro, J es una rima que nos da muestra de ese gran poder que tienen la oralidad y la lengua cuando se juntan en perfecto equilibrio con la música. Desde el verso treinta y cuatro se aprecia que no es una rima cualquiera, pues está formada de algo que en la escritura no podemos percibir, pero en la enunciación oral sí: una enunciación combinada de palabras que usamos para formar un segmento oral con significado.

Empezando por la enunciación combinada de las palabras “cómo-no” (el guion es una marca que he añadido para entender que, aunque son palabras distintas, en la oralidad se han combinado). “Cómo” es una palabra grave, “no” es un monosílabo, pero si las juntamos tenemos una palabra esdrújula. Ahora, si la tomamos como guía para analizar la palabra “ícono” tenemos que la enunciación de “cómo-no” encaja perfecto con esta silábicamente, incluso percusivamente. Esto le sirve a Acru para darse cuenta de que ahora puede seguir haciendo esta construcción rimal y, apenas se da cuenta, lo ejecuta; esto se evidencia cuando al inicio del compás treinta y cinco se ve el mismo fenómeno oral que con “cómo-no”; “comunico-flow”, que en la pronunciación es una palabra esdrújula también, y ahora lo hace Acru juntando una palabra en español con una palabra en inglés. Para apreciarlo mejor, tenemos: “cómo-no”, “ícono” y

“comunico-flow” (ya hemos mencionado la función del guion entre las palabras). Las tres enunciaciones, en la práctica oral, funcionan como esdrújulas asonantes por su valor percusivo. Es aquí donde la dimensión lingüística (estilística) se ha colado al análisis de la dimensión poética: la rima polisilábica de la que nos habla Gainsford (2010) en su texto “Homer and Hip-Hop: improvisation, cultural heritage, and metrical analysis” es utilizada, aunque con las características del idioma español y no del inglés. A este fenómeno, en la comunidad que aprecia y practica el *freestyle* y las batallas improvisadas en español, se le ha llamado “métrica” y “*one two*”. Zasko Master, Bnet, Dam, Ricto y Drose, entre otros, son exponentes de esta técnica.

Pero aquí no termina este recurso; en el compás treinta y cinco, después de la enunciación de “comunico-flow”, añade Acru tres rimas nuevas: “pico”, “rico” y “chico” (rimas K), que sirven para crear una estructura que remata en el compás treinta y seis con dos palabras esdrújulas J de nuevo: “ivámonos” y “ventrílocuo”.

Es necesario hacer la aclaración de que este efecto de esdrújulación asonante por su valor percusivo puede ser únicamente apreciado desde la oralidad y no desde el texto. Otra consideración que debería ser tomada en cuenta al acercarnos a estos fenómenos orales es la que hace Santos Unamuno (2001):

La importancia de un ritmo marcado que haga proceder la recitación supone la adopción de tiradas monorrimas, con un uso significativo de rimas esdrújulas (raras en la poesía "literaria" y más ligadas a la vocalidad) y, sobre todo, con un intento de adaptación de las rimas agudas monosilábicas del inglés, una operación ésta que a mi parecer está dando buenos resultados en el plano de la creatividad lingüística, fomentando el uso de palabras de otra lenguas y de términos no

puramente denotativos, con una tendencia muy marcada a la aliteración.
(p. 240)

Rima K

“[...] comunico-*flow*.^J Pico.^K Ese rico.^K Chico,^K[...]”.

En el verso treinta y cinco encontramos esta rima. K sirve al improvisador para crear un remate acústico-percusivo al terminar con “¡vámonos!” (rima J).

Rima L

[...] mente^F no entré,^L solo lentamente^F me concentré.^L/ Ven que no tengo *flow* como Dende,^F/ que lo que pretenden^F da para vender^L o se defenden^F en^L/ lugares distintos. No soy Federer.^L/ Yo pongo la fe^L en el lápiz para que él martirice el papel.^L. (líneas treinta y siete a cuarenta y uno).

Por último, L es la rima que Acru utiliza para potenciar el final de su *freestyle*; como vimos en el apartado de la rima F, es utilizada para hacer una estructura encadenada desde el verso treinta y siete hasta el cuarenta y uno, y concluye la sucesión rimal con dos versos monorrimos en L. La potencialidad de esta rima es tal que Acru formó toda una estructura poética previa con la que consiguió generar expectativa en el receptor y terminar su *performance* con fuerza.

La teoría oral-formulaica y el *freestyle*

Además de que evidencia las estructuras poéticas creadas por el improvisador mediante el uso de sonidos recurrentes, la transcripción que aquí presento nos sirve para estudiar también otros recursos de la dimensión poética como el uso de fórmulas como bloques constructivos

del arte verbal. Pihel (1996) ha señalado ya que en el *freestyle* existen las fórmulas de rima (*rhyming formulas*):

The phrases employed in freestyling are useful (this is, they make composing easier) and repeated, but rather than using formulas for metrical purposes, freestylers must develop techniques for rhyming, since that is the single most difficult aspect of their task. (p. 262)

En el *freestyle* de Acru encontramos dos fórmulas de rima apenas: “con la intención” ubicadas en las líneas seis a siete y en la doce. Sin embargo, no pasa lo mismo con las frases formulaicas (*formulaic phrases*), es decir, las mismas que se usan en las épicas tradicionales. Estas fórmulas, como nos dice también Pihel (1996):

[...] serve no narrative purpose and the freestyle would lose nothing narratively if they were left out. Instead, their function is threefold: they provide a rhyme,¹⁷ they give Supernat time to think of what to say next, and they help develop the rhythm. Supernat’s repeated phrases can be considered formulas because they function as formulas do in Homeric verse; that is, they aid in the poem’s composition. They do not serve the same purposes, however, because freestyles are built on rhyme and rhythm, while Homeric verse is built on syllabic meter and narrative patterning. (p. 263)

Estas frases formulaicas las podemos identificar, en el caso que nos atañe, gracias al uso del “yo” en conjunto con verbos conjugados en presente y en la primera persona: “Yo creo” (línea dos), “Yo haciendo” (línea seis), “yo ahí estoy” (línea catorce), “yo estoy” (línea veintiuno), “yo no piso” (línea veintitrés), “Yo no te garantizo” (línea veinticinco), “yo-solo” (línea treinta y cuatro, que además es parte de la rima polisilábica J) y “Yo pongo” en la línea cuarenta y uno. Cabe decir que el *freestyle* en el que se basa Pihel para realizar su conteo formulaico y la identificación de fórmulas debió ser uno más largo que el hecho por Acru. Supernat cuenta con *freestyles*

bastante largos (una rápida búsqueda en YouTube evidenciará lo dicho), lo que puede incrementar la cantidad de fórmulas empleadas y su número de apariciones.

Conclusiones

Para finalizar con este artículo, quisiera mencionar que todo lo que he propuesto aquí ha implicado un largo proceso de reflexión y trabajo. Para contextualizar, este estudio tiene como antecedente un trabajo inconcluso que era similar en cuanto a la propuesta de análisis, sin embargo, el material a analizar era distinto. Aquél estaba enfocado en una batalla de rap improvisado. Estas batallas representan un reto mayor debido a que hay más elementos en juego; esto es, más de un improvisador en escena, público presente, el presentador de las propias batallas, entre otros. Sabiendo que no había material teórico para poderme basar y llevar a cabo dicho análisis, preferí iniciar con su sistematización tomando para ello un material menos complejo constituido por el estudio de caso que aquí presenté.

Este trabajo es el inicio de una propuesta de análisis más completa que pretendo continuar en otras publicaciones; en ellas también trataré de enmendar los errores de las anteriores. Esta sistematización puede servir como punto de partida para discusiones posteriores y su propio enriquecimiento. No se trata, por supuesto, de establecer un sistema definitivo, sino de abonar a la cuestión y elevar su nivel para futuros estudios del mismo tipo.

Esta propuesta de análisis pretende exponer los elementos que, a mi consideración, tienen influencia directa en la producción del *freestyle*: la dimensión poética, lingüística, musical y la del *performance*. Confío en que esta división será útil para acercarse a un análisis integral del fenómeno y para hacer descripciones más acertadas del engranaje del que

se compone el *freestyle*. Por otro lado, mi propuesta de análisis en cuanto a la dimensión poética, en su fase teórica, recoge las reflexiones que he formulado desde que me acerqué al género rap y, después, a la cultura *hip hop*. Esta es la manera en que mejor me he podido explicar el funcionamiento poético del *freestyle*. La herramienta de la transcripción, siguiendo los criterios del Lanmo y adaptándolos para el análisis rimal del *freestyle*, arroja luz sobre la ruta cognitiva y de producción que sigue Acru en su discurso. Hasta cierto punto, también ha podido resolver, en primera instancia, las razones por las cuales estos fenómenos nos sorprenden tanto como público: la escucha atenta, al ser ejercitada y estimulada constantemente en estos *performances*, logra que apreciemos el contenido del discurso a través del vehículo fonético de este.

La impresión que causa el *freestyle* en su audiencia es notable; cada vez gana más seguidores en sus eventos y en las redes sociales, y resulta esclarecedor darnos cuenta de la importancia que tiene la producción verbal improvisada en una época como la nuestra. En estos tiempos en los que parece que todo debería contar con un proceso de producción establecido, aún hay expresiones como esta que nos recuerdan el valor de las improvisaciones cuando han sido producidas por “*qui natura apti erant ad haec ipsa maxime*” (Aristóteles, 1974, p. 137).

Sobre la discusión de si el rap pertenece al vastísimo (y exquisito) mundo de la poesía oral, Erik Pihel (1996) dijo lo siguiente:

Any discussion that asks whether rap is oral poetry must begin, and perhaps end, with freestyling. Freestyling—rapping spontaneously with no pre-written materials—is how MC’s battle each other to see who is the best rapper. Also called “off the head” and “rapping off the top of the dome,” freestyling is by definition a live performance. It is composed and performed simultaneously. The pressure of performing live in front of a

potentially hostile audience with no prepared lyrics scares away the frontiers and the fakers, and demonstrates who the real MC's are. (p. 252)

Ya lo dijo, incluso, el mismo gran repentista y teórico de la improvisación poética Alexis Díaz-Pimienta: "El *hip hop* es puro arte, / el *hip hop* es magia oral" (Lanmo Mx, 2016, 15m50s).

Referencias

- Aristóteles. (1974). *Poética*. (Trad. García Yebra, V.). Editorial Gredos.
- Bauman, R. (1975). Verbal Art as Performance¹. *American Anthropologist*, 77(2), 290-311.
<https://anthrosource.onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1525/aa.1975.77.2.02a00030>
- Bascom, W. (1955). Verbal Art. *The Journal of American Folklore*, 68(269), 245-252.
<https://www.jstor.org/stable/536902>
- Chang, J. (2014). *Generación Hip-Hop*. Caja Negra.
- Clavijo Martínez, A. (2012). *La música rap como manifestación cultural urbana en la ciudad de Pereira [Tesis de pregrado, Universidad Tecnológica de Pereira]*. Repositorio Universidad Tecnológica de Pereira.
<http://repositorio.utp.edu.co/dspace/bitstream/11059/2872/1/781649C617.pdf>
- Dávalos, F. (2018). El rap es la poesía moderna. *Festival de Poesía en Voz Alta*. Casa del lago UNAM.
https://casadellago.unam.mx/nuevo/wpcontent/uploads/2018/09/Cata%CC%81lago_PVA-2018.pdf
- Dávila Trejo, A. (2019). *Las batallas de rap como estrategia de reconocimiento, consumo y tensión en la escena: aportes y discusiones con raperos en Ciudad Juárez, Chihuahua*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México]. Dirección Nacional de Bibliotecas, Universidad Nacional Autónoma de México.
<http://132.248.9.195/ptd2019/noviembre/0798597/Index.html>
- Díaz-Pimienta, A. (2014). *Teoría de la Improvisación Poética*. Scripta Manent Ediciones.

- Gainsford, P. (2010). Homer and Hip-Hop: Improvisation, Cultural Heritage, and Metrical Analysis. *Melbourne Historical Journal*, 38, 5-17.
<https://zenodo.org/record/343882/files/2010.%20Homer%20and%20hip-hop.%20Improvisation%2C%20cultural%20heritage%2C%20and%20metrical%20analysis.%20MHJ%2038.%205-17.pdf?download=1>
- Lanmo Mx. (septiembre 1, 2016). *Aczino, Danger AK y Alexis Díaz Pimienta: cierre del I Encuentro de Improvisadores [completo]* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=8GoOIl9E9xI>
- Liu, S., Chow, H., Xu, Y., Erkkinen, M., Swett, K., Eagle, M., Rizik-Baer, D. y Braun, A. (2012). Neural Correlates of Lyrical Improvisation: An fMRI Study of Freestyle Rap. *Scientific Reports*, 2(834). <https://doi.org/10.1038/srep00834>
- Martínez Cantón, C. (2010). Innovaciones en la rima: poesía y rap. *Rhythmica*, VIII(8), 67-94. <http://revistas.uned.es/index.php/rhythmica/article/view/13095/12074>
- Nach. (2008). Efectos Vocales [Canción]. En *Un día en Suburbia*. Universal Music.
- Nach. (2011). Tres Siglas [Canción]. En *Mejor que el silencio*. Universal Music.
- Orejuela, F. (2015). *Rap and hip hop culture*. Oxford University Press.
- Pihel, E. (1996). Homer and Hip Hop. *Oral Tradition Journal*, 11(2), 249-269.
https://journal.oraltradition.org/wp-content/uploads/files/articles/11ii/8_pihel.pdf
- Proudyyy. (2013). *ACROBACIA LÍRICA* [Video]. Way Back Machine.
<https://web.archive.org/web/20210723233947/https://www.youtube.com/watch?v=4JSVfmKVd5k>
- Pujante Cascales, B. (2009). La retórica del rap. Análisis de las figuras retóricas en las letras de Violadores del Verso. *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, 17(0).
<https://www.um.es/tonosdigital/znum17/secciones/estudios-15.htm>
- Santos Unamuno, E. (2001). El resurgir de la rima: los poetas románicos del rap. *Atti del XIX Convegno [Associazione ispanisti italiani]*, 2, 235-242.
https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/14/14_239.pdf
- Shakur, T. (1996). Hit 'Em Up [Canción]. En *All Eyez on Me*. Death Row/Interscope.
- TwentyFingaz Lab. (2014). *Cypher/ Female Flava/ D.F* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=9K7TvEgQJ1s>

Urban Roosters. (noviembre 9, 2015). *ACRU freestyle con The Urban Roosters #41*
[Video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v= IDYhg7T6RU](https://www.youtube.com/watch?v=IDYhg7T6RU)

Análisis

ISSN: 0120-8454 | e-ISSN: 2145-9169 | DOI: <https://doi.org/10.15332/21459169>

Vol. 53 N.º 99 | julio-diciembre de 2021

Práctica del rap estilo libre en Argentina: antecedentes históricos*

[Artículos]

Martin Alejandro Biaggini**

Recibido: 3 de febrero de 2021

Aprobado: 16 de junio de 2021

Citar como:

Biaggini, M. (2021). Practica del rap estilo libre en Argentina: antecedentes históricos. *Análisis*, 53(99). <https://doi.org/10.15332/21459169.6419>



Resumen

La improvisación como subgénero del rap llegó a su auge durante el siglo XXI, logrando que muchos grupos de jóvenes se organizaran cooperativamente, por un lado, y que el mercado la incorpore apoyando con publicidades y organizando eventos a nivel internacional, por el otro. En este artículo analizo la apropiación de la práctica de improvisación o estilo libre (*freestyle*) realizada por raperos en Argentina y el surgimiento de batallas de improvisación organizadas en espacios públicos y autogestivas, desde una perspectiva histórica. Como recorte espacial y temporal voy a tomar la ciudad de Buenos Aires y su conurbano, desde la llegada del rap hasta la actualidad, para observar cuestiones sociales y

* El presente artículo deriva del proyecto de investigación UNAJ 2018-20 "Identidad y representación territorial en el Conurbano: La participación de jóvenes en las prácticas de rap", director Martin Alejandro Biaggini, Universidad Nacional Arturo Jauretche.

** Profesor en Historia, Licenciado en Artes Combinadas y Magister en Educación, Lenguajes y Medios. Es docente investigador en la Universidad Nacional Arturo Jauretche (UNAJ) y en la Universidad de San Isidro. Correo electrónico: martinbia@hotmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6033-9207>

estéticas bajo el enfoque de la *Historia Oral*. Para ello, analizo la práctica de la improvisación a través de la clasificación temporal de tres generaciones planteadas desde la Universidad Nacional Arturo Jauretche: *la vieja escuela*, *la primera generación*, y *los raperos 2.0*.

Palabras clave: rap, estilo libre, batallas, *hip hop*.

Practice of Freestyle Rap in Argentina: Historical Background

Abstract

Improvisation as a subgenre of rap reached its peak during the 21st century, achieving that many groups of young people organized themselves cooperatively, on the one hand, and that the market incorporated it by supporting it with advertisements and organizing events at an international level, on the other hand. In this article, I analyze the appropriation of the practice of improvisation or *freestyle* by rappers in Argentina and the emergence of improvisation battles organized in public and self-managed spaces, from a historical perspective. As a spatial and temporal framework, I will take the city of Buenos Aires and its suburbs, since the arrival of rap to the present day, to observe the social and aesthetic issues under the focus of *Oral History*. To do so, I analyze the practice of improvisation through the temporal classification of three generations proposed by the Universidad Nacional Arturo Jauretche: the *old school*, the *first generation*, and *rappers 2.0*.

Keywords: rap, freestyle, rap battles, *hip-hop*.

Práctica de rap freestyle na Argentina: antecedentes históricos

Resumo

A improvisação como subgênero do rap atingiu o seu apogeu durante o século XXI, conseguindo, por um lado, que muitos grupos de jovens se

organizassem de forma cooperativa e, por outro, que o mercado a incorporasse apoiando com publicidade e organizando eventos a nível internacional. Neste artigo, analiso a apropriação da prática de improvisação ou freestyle por rappers na Argentina e o surgimento de batalhas de rap organizadas em espaços públicos e com grande capacidade de autogestão, a partir de uma perspectiva histórica. Como recorte espacial e temporal, vou percorrer a cidade de Buenos Aires e seus subúrbios, desde a chegada do rap aos dias atuais, para observar questões sociais e estéticas sob o enfoque da *história oral*. Para isso, analiso a prática da improvisação por meio da classificação temporal de três gerações criadas pela Universidade Nacional Arturo Jauretche: *a velha escola, a primeira geração e os rappers 2.0*.

Palavras-chave: rap, estilo livre, batalhas de rap, hip hop.

Si Dios existe, es un freestyler

Acrú, “El origen”.

Introducción

Durante el aislamiento social preventivo obligatorio (ASPO) que implementó el gobierno argentino ante la crisis por contagios por el covid-19, y que condicionó la realización de distintas actividades públicas desde el mes de marzo de 2020, muchas expresiones artísticas populares se vieron obligadas a suspenderse y algunas a adaptarse a la esfera virtual. De esa manera, muchos raperos y eventos de rap que reunían público debieron reinventarse utilizando las redes sociales para continuar con su práctica. Entre ellos, se encontraban las competencias de improvisación o estilo libre (*freestyle*), organizadas por distintos grupos cooperativos y autogestivos, y que ocupaban gran parte del espacio público de la ciudad de Buenos Aires y su conurbano, estos tuvieron que suspenderse y empezar a usar plataformas de *streaming* en vivo o grupos creados en redes sociales, logrando regular la participación de los competidores con

nuevas reglas. Por otro lado, la final nacional de la batalla de *freestyle* producida por la marca internacional *Red Bull*, conocida como *Batalla de los Gallos*, ante la imposibilidad de convocar público presencial, se transmitió por primera vez en vivo en la televisión pública argentina (Canal 7), entendiendo esta práctica como un fenómeno sociocultural vigente y en creciente expansión y adaptación. El presente artículo tiene como objetivo principal explorar y describir los procesos de las apropiaciones del estilo libre como subgénero del rap en Buenos Aires y su conurbano, desde la metodología de la *Historia Oral*. Como objetivos secundarios, abordaremos el surgimiento de la práctica de improvisación, el modo en que la improvisación dio paso a la competencia, y el punto en que logró su auge.

Diseño y metodología

El presente proyecto de carácter exploratorio y descriptivo es resultado de un trabajo de campo que se extendió desde enero de 2018 hasta diciembre de 2020, en el que, mediante la técnica de bola de nieve, se fueron relevando a distintos actores sociales que se auto reconocían como raperos y tuvieron su actuación en la ciudad de Buenos Aires y su conurbano. Como instrumento de recolección de datos se realizaron entrevistas utilizando técnicas de la *Historia Oral*. Rosana Guber (2014) plantea desde la perspectiva constructivista que la entrevista es una relación social en la cual la realidad es construida entre entrevistador y entrevistado. Este es un insumo importante, ya que permite acceder a la información referencial sobre determinados hechos o acontecimientos, pero, sobre todo, en la manera en que son relatados e interpretados por los sujetos, las experiencias, sentidos y significaciones que construyen. En términos de Leonor Arfuch (2010): “los usos de la entrevista no siempre apuntan a incrementar nuestro conocimiento de los ‘hechos’, sino, con mucha

frecuencia, a poner en relación dos universos existenciales, lo público y lo privado, en una variedad de cruces, mezclas y superposiciones” (p. 20). La autora plantea que tratamos con subjetividades en lugar de sujetos, que dan lugar a una convivencia con rasgos en común (Arfuch, 2018).

En cuanto a la organización de los entrevistados en tres generaciones, utilizamos la clasificación planteada por la Universidad Nacional Arturo Jauretche (Calvi et ál., 2020), que no se limita a una cuestión etaria, sino en un sentido histórico, y plantea la existencia de tres generaciones de raperos locales: *la vieja escuela*, o raperos que comenzaron con su práctica entre 1983 y 1992; *la primera generación*, que abarca la conformación de una escena rap local y que cierra en el año 2004; y la última, los llamados *raperos 2.0*, que surgen con la democratización de las tecnologías digitales y la aparición de la Internet 2.0 y las redes sociales, y continua hasta hoy. Se realizó una investigación exploratoria y descriptiva con una naturaleza de datos cualitativos. Se pretende recuperar los sentidos inscriptos respecto de las prácticas de la improvisación dentro del rap. Sumado a ello, se rastrearon fuentes periodísticas, audiovisuales y publicaciones en redes sociales dedicadas a la práctica de *freestyle*. El cruce de las fuentes orales con estas últimas permitió el establecimiento de criterios de verificación o comparación.

Antecedentes históricos: origen del rap y la improvisación

El *hip hop* es un movimiento cultural que integra varias practicas urbanas (entre ellas el rap) que tiene antecedentes en el *sound system* de Jamaica y se consolidó en barrios periféricos de Estados Unidos a mediados en la década de 1970 (Chang, 2017). Las fiestas de *hip hop* comenzaron en los suburbios de Nueva York, donde vivían las comunidades afroamericanas y latinas. Allí se organizaban fiestas al aire libre llamadas fiestas de la cuadra (*block parties*), que consistían en encuentros callejeros armados por

jóvenes que no tenían recursos para ir a las discotecas y no se identificaban con la música de moda. En estas fiestas los emigrantes jamaicanos desarrollaron un papel fundamental porque fueron los que difundieron el llamado *sound system*: conseguían parlantes gigantes que conectaban gracias a la electricidad de los postes de alumbrado, a través de los cuales hacían sonar música grabada en casetes que llegaban de Jamaica (Chang, 2017; Chuck D, 2017). Los *discjokeys* eran los que se encargaban de mezclar la música, y los animadores (conocidos como maestros de ceremonia o *MC*), que al comienzo solo presentaban a los *discjokeys*, con el tiempo fueron ganando más participación y comenzaron a contar historias más elaboradas sobre sus vivencias cotidianas, improvisando sobre la base rítmica ofrecida por los *DJ*'s. Según Del Valle Ojeda (2019):

Por medio de la voz, los raperos emiten versos y rimas que pueden ser resultado de un proceso de composición escrita o de una improvisación que se expresa en el momento. Se trata de “una rima recitada”, una expresión lírica-oral que generalmente se emite sobre la base musical conocida como beat (base musical), un *beatbox* (sonidos rítmicos producidos con la boca que generalmente se asemejan al sonido del bombo y caja) o también, a capella. Por ser una construcción oral rítmica, es importante que el verso mantenga una estructura, la cual debe seguir un ritmo y un *flow* que “es la forma de fluir sobre el ritmo. (p.33)

Si bien el nacimiento de la práctica del rap se basaba en la improvisación, muy pronto los *MC*'s comenzaron a ganar protagonismo y muchos de ellos comenzaron a escribir y grabar temas. Más allá de eso, la técnica de la improvisación continuó utilizándose y legitimándose con el nombre de *freestyle* (estilo libre) que tomó de la práctica de improvisación en el *breakdance*, ya que la práctica del *rap freestyle* (como se lo nombra para diferenciarlo del *freestyle brekdance*) implementó las mismas reglas de su antecesor (Krs-one, 2009): los raperos que practicaban el estilo libre

subían al escenario e improvisaban mirando al público, mientras esperaban de este el aplauso consagratorio. Esta práctica derivó en competencias con fines recreativos, en las cuales a veces el público con su festejo elige la mejor improvisación, lo que se denominó batalla (o batalla libre), y en contiendas entre raperos en las cuales estos utilizan la improvisación para atacar a su rival, a las que se les llamó batallas de estilo libre (*freestyle*).

El autor Andy Bennett (2004) expone un ejemplo:

[...] los raperos que frecuentan Mac's Bar se involucran en una forma de rap conocida como “estilo libre”. Básicamente, esto implica tomar un tema en particular e improvisar verbalmente una serie de ideas y puntos de vista en torno al tema. tema elegido. Esta forma de rap también se ha convertido en una forma principal en la que los raperos blancos locales abordan problemas que son particulares de Newcastle y su gente. De hecho, en muchos sentidos, el “estilo libre” proporciona una forma de dirección local más eficaz que el rap escrito, ya que permite al raperos participar en una forma de discurso relativamente espontánea. Por lo tanto, fragmentos de chismes locales “callejeros” y temas y problemas locales más ampliamente reconocidos se pueden entretejer verbalmente con piezas de folclore urbano local para producir cameos de la vida social local particularmente puntiagudos, contundentes y, en ocasiones, humorísticos. (p. 196)

Encontramos variadas versiones sobre el posible origen de este tipo de enfrentamiento, una de ellas encuentra antecedentes en el enfrentamiento corporal entre pandillas (Chang, 2017, p. 153), que dio origen a las batallas de *break*. Otras enuncian antecedentes en diversas prácticas tradicionales afroamericanas:

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 en 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. (Santos Unamuno, 2001, p. 235)

En Estados Unidos el *hip hop* ganó un lugar privilegiado en la cultura popular después de una fuerte exposición mediática, primero en las páginas de medios gráficos como la publicación del artículo sobre el *break* (quebrar en inglés) de Sally Banes (1981) y, más tarde, en varias películas de Hollywood como *Flashdance* (Lyne, 1983), y las de bajo presupuesto *Breakin*, (Silberg, 1984); *Breakin 2*, (Firstenbergm, 1984); y *Beat Street*, (Lathan, 1984). De esta manera, en la primera mitad de la década de 1980, la cultura *hip hop* y sus elementos se expanden a nivel mundial gracias al proceso de globalización cultural en el que Estados Unidos logra primacía en los medios de comunicación masiva.

El estilo libre en Argentina

La práctica del rap en Argentina se puede clasificar en tres generaciones (Calvi et ál., 2020): *la primera*, conocida como *la vieja escuela*, abarca desde la llegada de las primeras experiencias de rap locales hasta el año 1992/93, años en los que el subgénero *hip-house* pierde importancia en los mercados nacionales e internacionales. En este periodo podemos reconocer cuatro apropiaciones: la primera gracias a la llegada de discos que incentivaron a bandas del *under* a grabar temas de rap como *Los Adolfos Rap*, *Club Nocturno*, *The Cropofagos Rap* y *Presa del Odio*, entre otras; la segunda, gracias a la práctica del *breakdance* por el estreno de películas comerciales sobre la temática, que dio origen a los primeros

breakers, de los cuales surgen los primeros *MC's* del *hip hop* argentino; la tercera, como experiencia de *DJ's* que rapeaban ante su público; y la última, engloba apropiaciones o usos puntuales del rap por parte de músicos de otros géneros musicales tal como lo analiza Hammou (citado en Boix, 2015, p.224) del caso francés. De estas experiencias podemos enunciar que la segunda y la tercera son las que continuaron con la práctica de la improvisación surgida en Estados Unidos. Como ejemplo de la tercera experiencia, en 1983 el *DJ* Anthony White¹, conocido como *el negro de Gatona*, afroamericano que se había radicado en Argentina como jugador de básquet y que trabajaba como *DJ* residente en la discoteca *Gatona* de Isidro Casanova (La Matanza, zona oeste del conurbano de Buenos Aires), lograba en un momento de la noche improvisar rimas en castellano e inglés sobre bases rítmicas de algunos discos que ejecutaba.

Ricardo Brusela, primer asistente del *DJ* Antony Whites, recordaba:

En Gatona estaba *el negro*, y no era muy querido, porque *el negro* pasaba *funky* puro, y no pasaba la música comercial. Un día fui a pedir laburo, y me quedé como iluminador de la cabina. Y me hice amigo del *negro*. Antonio era un *pasa música*, no tenía técnica de *DJ*. Y me dejaba a mi pasando discos. Había un tema que se llamaba *Un DJ salvo mi vida esta noche*, y cuando finalizaba el estribillo, el tipo rapeaba sobre el tema, no sé lo que decía, rapeaba en un inglés callejero. Eso llamaba mucho la atención de la gente, un tipo que rapeaba. (Bruselas Ricardo, comunicación personal, 13 de junio de 2020)

Por su parte, como ejemplo de la segunda experiencia (la que se sostuvo con la práctica de la improvisación hasta la actualidad), los primeros *MC's* surgidos del movimiento *hip hop* argentino, y a quien Juan Data nombra a *Frost*, *Mike Dee* y *Jazzy Mel* como principales exponentes (Data, 2020),

¹ Existieron otros *DJ's* que llevaban a cabo la misma práctica, entre los cuales algunos editaron discos con raps, como MR. Flippy Rap (El DJ Nestor Ardruido).

comenzaron a experimentar los elementos de la cultura *hip hop* desde la copia y la improvisación (Biaggini, 2020; Data, 2020). La idea de este grupo pionero era poder imitar los elementos de la cultura *hip hop* que se podían encontrar en películas, discos, publicidades y algunos libros, utilizando la improvisación como ensayo/practica de lo que era rapear y no como estilo propiamente dicho.

El *bboy* y rapero Mario Pietruszka (aka *Jazzy Mel*) recordaba:

Entonces, nos fuimos para zona oeste, Villa Tesei, Morón, donde seguían bailando y bueno fuimos para allá y nos encontramos con otros B-boys que estaban a full también. Ahí estaba Roma, Mike Dee, Mr. Funky, todos de zona oeste. En ese momento improvisábamos rimas en los furgones del tren Sarmiento, y la conexión pública en Morón era un rito semanal”. (Mario Pietruszka, comunicación personal, 11 de diciembre de 2018)

Por su parte, el *bboy* y DJ Fabian Caruso (aka *DJ Bart*) aporta:

Con un tono de joda se ponían a hacer improvisaciones arriba de los vagones, pero era más en joda, no era como hacen muchos raperos hoy que suben con su parlante a improvisar. La gente ni pelota nos daba, éramos bichos raros. Incluso en su momento en la escuela de Morón, en donde practicábamos los martes y los jueves, antes de entrar un B-boy a hacer algo, teníamos que improvisar una rima de lo que estaba haciendo, pero no era *freestyle*, era una huevada nada más. (Fabian Caruso, comunicación personal, 11 de diciembre de 2020)

Estas primeras experiencias de improvisación no respondían a un fin dentro de la práctica del rap, sino que formaban parte del proceso de creación de los pioneros que daban sus primeros pasos en el arte de rapear, y cuyos objetivos principales se consolidaban en la creación de temas y la posibilidad futura de grabarlos en un estudio, o ejecutarlos en vivo en espectáculos o encuentros.

Durante el surgimiento de *la segunda generación* de raperos, que se conformaron entre el año 1993 y el 2004, periodo en el cual se reconoce la conformación de una verdadera escena del *hip hop* con la edición de discos y compilados de rap local, se dio la aparición de circuitos de bares y lugares para tocar, y la publicación de fanzines y programas de radio y cable que abordan la temática (Biaggini, 2020; Data, 2020); muchos raperos continúan improvisando como subgénero de la práctica del rap, influenciado en una larga tradición de improvisación de músicos populares de otros géneros (la payada en el folclore, la zapada en el rock, etc.). Uno de los raperos que comenzó a improvisar en público fue el *MC Chingo Flow* (o *Chingolo* o *el Fantasma*), un artista callejero oriundo del barrio de Monte Chingolo (barrio marginal ubicado en la zona sur del Conurbano de Buenos Aires), que realiza bases musicales en los medios de transporte golpeando con sus manos un bidón de plástico, sobre las que improvisa pidiendo un aplauso y pasando la gorra².

En una entrevista, *el Fantasma* o *Chingo Flow*, recordaba:

Lo mío es el arte por la improvisación, como hacen los payadores, los trovadores, los poetas, los cuentistas. Yo improvisaba más con gente de otros estilos, rockeros, gente del a cumbia, del folclore, porque no había muchos que hicieran *freestyle*, éramos muy pocos. Viene más de la zapada del rock, te lo digo como músico que soy, de chiquito tocaba bombo legüero³ o percusión, siempre me identifique con lo musical. *Fristaleabamos*⁴ en la puerta de bares, eventos, y en las casas, porque casi nadie tenía para grabar, era muy difícil que te graben, entonces la gente con la que yo me juntaba, más que nada artistas callejeros, improvisábamos. Yo siempre tuve una idiosincrasia distinta, porque yo

² *Pasar la gorra* es una metodología popular que consiste en dar vuelta un sombrero o gorro para que el público pueda depositar allí una colaboración monetaria.

³ Membranófono originario de la provincia de Santiago del Estero (Argentina), muy utilizado en la música folclórica y que debe su nombre a que su sonido podría escucharse a una legua de distancia.

⁴ Neologismo: hacer *freestyle*.

siempre fui un artista callejero. Yo rancheaba⁵ con todos los grupos de *hip hop* y *frestaliaba* con todos. Al principio no había gente que supiera hacer *beat box* (yo le llamaba human *beat box*) caja de sonido humana. Muchas veces en una ronda terminaba haciendo *freestyle* con las palmas de la gente, en ese momento me entusiasme en ir acompañado de un bidón, para hacer la rítmica. Con vasitos de plástico chiquitos, le ponía sal, y fabricaba sonajeros. (Chingo Flow, comunicación personal, 23 de diciembre de 2020)

Paralelo a la escena de los espectáculos del disco compilado, *Nación hip hop*, que conformó y cohesionó la escena del rap local, surgen otras agrupaciones; entre ellas, la de Apolo, Rasta y Mustafa Yoda, según Juan Data conocido caudillo del *freestyle* de zona oeste (Data, 2020). En ese contexto, la práctica del estilo libre comienza a crecer en lugares de reunión como el *Shopping Abasto*, la plaza del barrio de Flores, la estación de subte *Medalla Milagrosa* en la Ciudad de Buenos Aires, o en las entradas a boliches o recitales, lugares que servían para el encuentro entre los exponentes raperos y que para poder improvisar existiera una base rítmica o no. En ese contexto comienzan a destacarse Frescolate, Apolo, Mustafa Yoda, Brujo, Sandoval y Rasec, entre otros. El exponente de la cultura *hip hop* local, Cesar Alejandro Vera, conocido como *Rasec* recordaba:

Era el 2001, estábamos haciendo *freestyle* en la puerta de El Dorado⁶, y se acerca un rapero alemán, y se mete en la ronda a hacer *freestyle* y se mete en la ronda intentando rimar algo entre castellano y alemán, hicimos onda y terminó quedándose conmigo una semana. (Vera Alejandro, comunicación personal, el 2 mayo de 2019)

⁵ Vocablo popular que significa: juntarse con amigos o pares.

⁶ Local del ambiente *under* ubicado en el centro de la ciudad de Buenos Aires.

Muy pronto esta práctica esporádica y periférica dentro de la escena comienza a organizarse en eventos y reuniones. Entre los primeros exponentes que organizaron competencias de estilo libre podemos nombrar a *Mustafa Yoda*, *Chili Parker*, y *Apolo Novak* (miembros de la Organización) y el *Maestro Shao* (miembro del Clan Caraza) en zona sur.

Gustavo Aciar (aka *Mustafa Yoda*) recuerda:

Cuando empecé a viajar, yo en el año 2000. Agarre y me fui a Chile en bus. Me encontré con una cultura muy rica en *hip hop*. Todo grafiteado, mucho de todo. Ir a boliches que eran de rap y que haya 2000 personas. Era algo normal. Era New York, era lo más. Había gente muy culta del *hip hop*. Teólogos del *hip hop*. Gente más grande que yo, que se notaba que venían curtidos por el *hip hop* posta. No con la mierda comercial. Yo creo que la cabeza me hizo clic. Fui allá, y yo me creía mil porque improvisaba. Cuando llegué me di cuenta que no era sí. Ya los grafiteros improvisaban, los B-boys improvisaban, los *DJ's* improvisaban, la gente hacia *freestyle* (no de competición, pero narrativo) y nada ahí me hice amigos y formé Sudamétrica crew como *freestylers*, con tres integrantes chilenos, tres argentinos y un uruguayo. Mi concepto era ser universal, por eso Sudamérica porque no tiene república. No tenemos bandera. (Aciar Gustavo, comunicación personal, 16 de febrero de 2018)

Pero estos eventos, no llegaban a reunir más que un puñado de público, ya que los simpatizantes que formaba parte de la escena de rap, conformada a finales de la década de 1990, buscaban eventos organizados con bandas o solistas, etc., por lo que la práctica del estilo libre dentro de la escena rap local continuaba siendo periférica. En estas *ruedas de improvisación* no faltaron oportunidades en las que dos o más raperos aprovecharan la práctica para resolver diferencias o controversias, de esa manera fueron tomando forma las batallas locales. En la memoria de Cesar Vera (aka *Rasec*): “Las batallas de *freestyle* surgieron cuando alguien tenía un problema con alguien, y siempre había alguien que le tiraba a otro, y hubo

algunas batallas que fueron épicas” (Vera Cesar, comunicación personal, 20 diciembre 2020).

En enero del año 2003 se estrena en Argentina la película *8mile* (Curtis Hanson, 2002), protagonizada por el rapero *Eminem*, que relata la historia de un rapero blanco que debe competir en batallas en un ambiente predominantemente afrodescendiente. El estreno de esta película replicó lo que a mediados de la década de 1980 sucedió con las películas *Breaking 1 y 2*. En una investigación realizada por la Universidad Nacional Arturo Jauretche, en la que se entrevistaron a 400 raperos de la última generación, surge como dato que el estreno de la película (junto a la película *Talento de barrio* del puertorriqueño Daddy Yankee), incentivaron notoriamente el gusto por el rap y por la competencia de estilo libre (Calvi et ál., 2020).

En el año 2003, luego de diez años de gobiernos neoliberales que finalizaron con la renuncia del presidente Fernando de la Rúa y con la crisis económica acontecida en 2001, Argentina comenzaba a recuperar su rumbo económico con la presidencia de Néstor Kirchner, que puso en marcha grandes cambios que fueron clave y facilitaron una nueva trayectoria de desarrollo para Argentina, acompañados por un contexto internacional favorable (Wylde, 2011). Estos cambios produjeron el crecimiento del empleo y la recuperación del poder de consumo de las clases populares y medias.

Con la aparición de la Internet 2.0 y las redes sociales, entre ellas la creación de la plataforma YouTube en 2005 (Van Dijck, 2016), aparece una nueva generación de raperos, a la que llamamos *Raperos 2.0*, los cuales utilizan las redes para distribuir filmaciones caseras de batallas que comienzan a popularizarse en las redes a espaldas de los medios de comunicación masiva, logrando que el rap se instalara nuevamente en el espacio público. La implementación de planes nacionales como el

Programa Conectar Igualdad achicó la brecha digital que existía en nuestro país e impactó en la democratización del acceso de los jóvenes a las tecnologías digitales (Pini et ál., 2012). El abaratamiento de la tecnología, por otro lado, democratizó la producción de música, lo que facilitó a músicos y realizadores producir a bajo costo y asumir el papel de promotores y gestores de su propia obra. Según Semán (2017), la aparición de tecnologías que desintermediaban el proceso de producción, consumo y reproducción de la música permitía a jóvenes adquirir instrumentos y tecnología a precios accesibles.

En el año 2005 en Puerto Rico, la marca *Red Bull* organiza el primer encuentro de batalla internacional: *La batalla de los gallos*, en el que gana el rapero argentino *Frescolate*. En años posteriores, Argentina contaría con dos campeones internacionales en la misma competencia: Dtoke (2013) y Wose (2018). La popularidad de la práctica de batalla incide para que, en ese periodo en Buenos Aires y su conurbano, comenzaran a aparecer distintas competencias independientes y autogestivas organizadas por raperos en forma cooperativa: *A Cara de Perro* (2011), organizado en distintas ciudades por la crew Sudamétrica; *Halabalusa Movimiento Under* (2010), organizada por los *Mc Zeke*, *Urbanese* y *Dtoke* en las cercanías de la estación de tren de la ciudad de Claypole (zona sur del Conurbano Bonaerense); *el Rimadero* (2012) en el municipio de Florencio Varela (zona sur del Conurbano Bonaerense); el *Quinto Escalón* (2012), organizado en las escalinatas del Parque Rivadavia de la ciudad de Buenos Aires; *Italia Freestyle* (2016) en el partido de Hurlingham (zona oeste del Conurbano), *El Eje de la Rima* (2016), en el partido de San Miguel (zona norte del Conurbano Bonaerense); y *Wilde Style* (2012) en la ciudad de Wilde (zona sur del Conurbano Bonaerense). Estos dos últimos casos investigados por Rodrigues de Almeida Souza (2020), entre otros,

tienen contiendas que son compartidas en las distintas redes sociales, para dar a conocer los eventos y sumar más público en vivo.

A modo de ejemplo, los organizadores del *Rimadero* en Florencio Varela, Roberto aka *Pela*, Brian aka *Billy*, y Rubén aka *Arsénico*, recordaban los orígenes del evento:

La idea del *Rimadero* surge a finales de 2012, un grupo de amigos que nos juntábamos en la plaza del municipio a hacer competencias, y ahí siguió cada vez más convocatoria, más gente, hasta lo que tenemos ahora. La convocatoria se realiza por redes sociales. Más que nada por la constancia, el hecho de estar seis años ininterrumpidos de tener nuestro lugar, se naturalizó, y todos saben que todos los martes nos juntamos todos, se formalizó, es un espacio nuestro, es una forma de vida, de expresión. (Roberto *Pela*, Brian *Billy*, Rubén *Arsénico*, comunicación personal, 20 de febrero de 2018)

En ese sentido, el evento *Quinto Escalón* sufrió un crecimiento de público tan considerable que su última edición debió realizarse en un estadio, ya que el parque Rivadavia, lugar histórico del encuentro, no podía albergar la cantidad de público, lo que ocasionó que varios medios de comunicación le prestaran atención, y en el año 2017 lograran un acuerdo con el evento internacional *Red Bull* (Montero, 2020). Tal como lo explica Muñoz Tapia (2018):

En sus inicios iba una veintena de personas, luego fue creciendo hasta mudarse al interior del parque en 2017, con una tarima, sonido, iluminación y seguridad, para unos cuatrocientos. Ese año comenzó su propio programa de lunes a jueves en la radio Vorterix y realizó la final de la competencia en el microestadio Malvinas Argentinas ante 9000 asistentes. Con el “Quinto” muchos *freestylers* se hicieron conocidos (Klan, Replik, Duki, MKS y Trueno, entre otros) y empezaron a ser convocados a eventos en diversas ciudades del país. (p. 123)

Muy pronto distintos organismos estatales o gubernamentales comienzan a alentar este nuevo fenómeno: desde apoyo logístico ofrecido por gobiernos locales (préstamo de sonido, escenario y promoción), hasta universidades que ceden espacios para la organización de los eventos. Sumado a ello, nuevos eventos internacionales comienzan a ganar espacio en las redes y los medios especializados. Aparece la Batalla de Maestro BDM (Chile, 2009), la Freestyle Masters Series (España, 2017), Supremacía MC (Perú, 2015), Gold Battle (España, 2010), entre otras.

En ese sentido, las batallas de estilo libre se transformaron en un engranaje más de la industria de la música que se adapta cada vez mejor a los cambios. Mientras las batallas del circuito *under* entrenan a los nuevos exponentes, las del circuito comercial se conformaron como verdaderos castings de nuevos músicos urbanos, quienes son reclutados por la industria.

Conclusiones

La práctica del rap en Argentina surge gracias a diversas apropiaciones, de las cuales, la llamada *rap hip hop*, y *rap en el ambiente de la música under*, fueron las que evolucionaron y conformaron la escena del rap local. La improvisación fue un pilar en los primeros pasos de la *vieja escuela* y una práctica periférica durante la *primera generación*, pero en la actual generación (los *raperos 2.0*), la práctica del *freestyle* se catapultó y logró superar con creces a la tradicional práctica del rap establecida, incluso logró una presencia del género en el mercado de la música y de los medios de comunicación sin precedentes. Este proceso se dio gracias al estreno de películas estadounidenses, sumado a la implementación de nuevas políticas económicas que ampliaron el nivel de consumo de las clases populares y medias, y a la democratización de las tecnologías digitales y la aparición de las redes sociales. De esa manera, en los últimos diez años, las

batallas de estilo libre de rap crecieron notablemente en cantidad y calidad, y se configuraron como el paso obligatorio para todo artista que quiera ingresar al mercado de la música urbana.

Referencias

- Arfuch, L. (2010). *La entrevista, una invención dialógica*. Paidós.
- Arfuch, L. (2018). *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política*. Eduvim
- Bennet, A (2004). *Hip Hop am Main, Rappin'on the Tyne: Hip Hop Culture as a Local Construct in Two European Cities*, En: Forman M., Neal M.(edit.) (2004), *That's the joint! The Hip Hop Studies Reader* (pp. 177-200). Routledge.
- Biaggini, M. (2020). *Rap de Acá. La historia del rap en Argentina*. Leviatan.
- Boix, O. (2015). Entre el esteticismo y el sociologismo: un debate bibliográfico sobre el rap francés. *Apuntes de investigación del Cecyp 2015*, 17(25), 219-232.
- Calvi, L. y Biaggini, M. (2020). *Raperos argentinos. Orígenes, encuentros y desencuentros*. (Artículo académico inédito). Programa de Estudios de la Cultura. Universidad Nacional Arturo Jauretche, Buenos Aires.
- Chang, J. (2017). *Generación Hip Hop. De la guerra de pandillas y el graffiti al gansta rap*. Caja Negra.
- Chuck, D., Lee, S. y Galindo, B. (2017). *Fight the power. Rap, raza y realidad*. Tinta Limón
- Data, J. (2020). *La evolución del flow. Retrospectiva de Moschpit Posse, un fanzine argentino de Hip Hop*. Walden.
- Del Valle Ojeda, M. A. (2019). *El rap como territorio musical: un análisis etnográfico en el Área Metropolitana de Buenos Aires*. *Revista Everba*.
- Fristenberg, S. (director). (1984). *Breakin 2*, [película. MGM/Tristar
- Guber, R. (2014). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Siglo XXI.
- Hanson, C. (director) (2002). *8 mile* [película]. Universal Pictures.
- Krs-One (2009), *The Gospel of hip-hop, first instrument*. Powerhouse
- Lyne, A. (director) (1983). *Flashdance* [película]. Paramount.

- Montero, H. (2020). *El pibe de la plaza*. Sudestada.
- Muñoz Tapia, S. (2018). Entre los nichos y la masividad. El (t)rap de Buenos Aires entre el 2001 y el 2018. *Resonancias*, 22(43). <http://resonancias.uc.cl/es/N%C2%BA-43/entre-los-nichos-y-la-masividad-el-t-rap-de-buenos-aires-entre-el-2001-y-el-2018.html>
- One, K. (2009). *The Gospel of Hip Hop, first instrument*. Powerhouse.
- Pini, M. E., Ruta, C., Musanti, S., Kaufman, G. y Amaré, M. B. (2012). *Consumos culturales digitales de los jóvenes de entre 13 y 18 años*. Educ-ar S.E. Serie informes de universidades para el Programa Conectar Igualdad. <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL004932.pdf>
- Rodrigues de Almeida Souza, L. (2020). *Impactos y afectos de la movida y performance poética del rap freestyle en las plazas del conurbano bonaerense*, En: Bartalani C. y Biaggini M. (2020), Actas del Primer Simposio Internacional Literaturas y Conurbanos. UNAJ. <https://biblio.unaj.edu.ar/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=6098>
- Santos Unamuno, E. (1999). El resurgir de la rima: los poetas románicos del rap. *Atti del XIX Convegno [Associazione ispanisti italiani]: Roma*, 235-242.
- Santos Unamuno, E. (2001). *El resurgir de la rima: los poetas románicos del rap*, en: Cancellier Antonella y Londero Renatta (curadoras) (2001), *Atti del XIX Convegno Roma*, 16 – 18, Unipress.
- Semán, P. (2018). *Géneros musicales, identificaciones y experiencias en el Conurbano. La 'periferia' influyente. Conurbano infinito: actores políticos y sociales, entre la presencia estatal y la legalidad* (3ra ed). Siglo Veintiuno, 241-275.
- Silberg, R. (director) (1984). *Breakin* [película]. Metro Goldwyn Meyer.
- Van Dijck, J. (2016). *La cultura de la conectividad, una historia crítica de las redes sociales*. Siglo XXI.
- Wylde, C. (2012). *¿Continuidad o cambio? Política económica argentina posterior a la crisis y el gobierno de Néstor Kirchner, 2003-2007*. *Revista de Ciencias Sociales, ICONOS*, 16(43) <http://200.41.82.22/bitstream/10469/3950/1/RFLACSO-I43-08-Wylde.pdf>

Reflexiones desde la mirada de la terapia Gestalt sobre la danza urbana y la corporalidad*

[Artículos]

Laura Sarita Borda Santamaría**

Mariana Calvo García***

Recibido: 22 de abril de 2021

Aprobado: 15 de junio de 2021

Citar como:

Borda, L., Calvo, M. (2021). Reflexiones desde la mirada de la terapia Gestalt sobre la Danza urbana y la corporalidad. *Análisis*, 53(99).

<https://doi.org/10.15332/21459169.6544>



Resumen

Este artículo presenta algunos de los resultados de la investigación “Apreciación de la vivencia corporal en la danza hip hop desde los conceptos de la terapia Gestalt: un abordaje pragmático y contextualista” realizada para optar por el título de Psicóloga en la Universidad Santo Tomás. Las reflexiones que propone este trabajo tienen como objetivo resaltar la importancia de una mirada holística del

* Artículo de reflexión sobre la investigación “Apreciación de la vivencia corporal en la danza hip hop desde los conceptos de la terapia gestalt: un abordaje pragmático y contextualista” realizada como tesis de pregrado para optar al título de Psicólogo de la Universidad Santo Tomás.

** Psicóloga Cum Laude, conocimiento en primeros auxilios psicológicos, inteligencia emocional, carpas rojas y diplomado en terapia Gestalt. Coautora de la cartilla *Crecientes*, experiencia en población vulnerable y artes manuales, foco terapéutico. Universidad Santo Tomás. Correo electrónico: sborda12@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4891-3987>

*** Psicóloga Cum Laude, formación como psicoterapeuta Gestalt. Coautora y colaboradora de dos libros en curso sobre historia y educación. Experiencia como psicoterapeuta en depresión, ansiedad y duelo. Asistente de investigación. Universidad Santo Tomás. Correo electrónico: marianacalvo4@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6013-0304>

ser humano como un todo cuerpo-mente, y el trabajo integrado que debe buscar la psicoterapia y las ciencias de la salud. Para esto, se resalta la danza urbana como una experiencia corporal a través de los participantes de nuestra investigación y otros estudios realizados, que posibilita la integración de la dimensión corporal de la existencia humana a la mirada psicológica de los fenómenos humanos, para reconocer a la danza urbana como una herramienta potencial para un trabajo de psicoterapia corporal como la terapia Gestalt.

Palabras clave: Danza urbana, terapia Gestalt, Autorregulación organísmica, corporalidad, integración.

Reflections on Urban Dance and Corporality from a Gestalt Therapy Perspective

Abstract

This article presents some of the results of the research “Appreciation of the bodily experience in hip-hop dance from the concepts of Gestalt therapy: a pragmatic and contextualist approach” to obtain the degree of Psychologist at the Universidad Santo Tomás. The reflections proposed by this work aim to highlight the importance of a holistic view of the human being as a whole body-mind, and the integrated work that psychotherapy and health sciences should seek. For this, urban dance is highlighted as a bodily experience through the participants of our research and other studies carried out, which enables the integration of the bodily dimension of human existence to the psychological view of human phenomena, in order to recognize urban dance as a potential tool for a bodily psychotherapy work such as Gestalt therapy.

Keywords: Urban dance, Gestalt therapy, Organismic self-regulation, corporality, integration.

Reflexões do ponto de vista da Gestalt-terapia sobre dança urbana e corporalidade

Resumo

Este artigo apresenta alguns dos resultados da pesquisa "*Valorização da experiência corporal na dança hip hop a partir dos conceitos da Gestalt-terapia: uma abordagem pragmática e contextualista*" realizada para optar pelo título de Psicóloga na Universidade Santo Tomás. As reflexões propostas neste trabalho têm o objetivo de evidenciar a importância de uma visão holística do ser humano como corpo-mente e do trabalho integrado que a psicoterapia e as ciências da saúde devem buscar. Para isso, a dança urbana é destacada como uma experiência corporal por meio dos participantes de nossas pesquisas e de outros estudos realizados, que possibilita a integração da dimensão corporal da existência humana ao olhar psicológico dos fenômenos humanos, por reconhecer a dança urbana como potencial ferramenta para o trabalho de psicoterapia corporal como a Gestalt-terapia.

Palavras-chave: Dança urbana, Gestalt-terapia, autorregulação organísmica, corporalidade, integração.

Introducción

La preocupación social en torno al cuerpo surge a partir de los años sesenta y setenta, con manifestaciones desde movimientos como el feminismo, la revolución sexual, la expresión corporal, el *Body art* y otros, que critican las condiciones políticas, culturales y sociales que legitimaban la irrelevancia de la corporalidad y sus significados (Zapata, 2006). No obstante, se mantuvo una idea dualista del cuerpo y la mente que se remonta al renacimiento, cuya presencia desemboca en una comprensión de lo corporal desde imaginarios culturales como una posesión. El cuerpo se entiende como “un atributo de la persona, un ‘tener’ y no el lugar y el tiempo indiscernibles de la identidad” (Le Breton, 2002, citado en Zapata, 2006, p. 252).

De este modo, pese a que surge el reconocimiento del cuerpo a nivel social, la permanencia de dicha dualidad no permite la comprensión de cuerpo-mente como una totalidad, lo que lleva a abordar cada uno de forma aislada y desde distintas disciplinas. Las teorías clásicas de la psicología se han encargado en su mayoría solo del componente mental y emocional, mientras que la medicina y el deporte se enfocan en los componentes netamente fisiológicos y corporales, separando la salud humana en dos focos que no permite un trabajo integrado que propenda por la salud y el bienestar humanos complejo y holístico. Por medio de nuestra investigación quisimos visualizar y resaltar la importancia del abordaje corporal y su utilidad en la comprensión de lo humano desde la psicología.

La terapia Gestalt es una de las escuelas psicológicas que busca explícitamente rescatar la corporalidad dentro del fenómeno humano desde una perspectiva no dualista y holística, del ser humano en su totalidad (cuerpo-mente-espíritu) en tanto se entiende que “la naturaleza humana se organiza [...] únicamente en función de las formas o totalidades de las cuales se compone” (Perls, 1976, citado en Peñarrubia, 2008, p. 35).

En este orden de ideas, nuestro interés en la investigación fue posibilitar una mirada del cuerpo como “indiscernible de la identidad” (como menciona Le Breton, 2002 en Zapata, 2006), ya que permite resaltar una mirada no dualista e integral del ser humano, donde el cuerpo sea intrínseco a la persona y que, por lo tanto, el trabajo por su bienestar no se enfoque únicamente en su componente mental, sino también corporal y en su totalidad existencial.

Durante nuestra investigación y tras retomar otros estudios realizados, pudimos reconocer que el abordaje del cuerpo permite un acercamiento explícito a ciertas manifestaciones emocionales que no pueden ser abordadas de forma tan directa por medio de la palabra. La danza como experiencia corporal nos permitió evidenciar que, a través de ella, muchos

bailarines empezaron a ser conscientes de estas manifestaciones emocionales y mentales a través de su cuerpo y sus movimientos. Un ejemplo de esto se evidenció en la investigación de Sebiani (2005), quien concluye que la danza cumple con los parámetros recomendados de distintas terapias aportando recursos emocionales para la mejora del bienestar del paciente. Además de esto, también se encuentra la investigación de Harris, et ál. (2011), quienes resaltan el potencial de la danza *hip hop* como herramienta de intervención que promueve la construcción de resiliencia y salud en población adolescente, destacando su utilidad dentro de la psicoterapia.

La terapia Gestalt expone el uso terapéutico del contacto físico a través de sus efectos curativos, ya sea por medio del sentido profundo de sí del cliente, o la reactivación de la memoria corporal, la liberación emocional contenida, la reorganización de la estructura corporal y el cambio de la relación con la vida que permite el trabajo corporal (Peñarrubia, 2008). Por lo tanto, el uso de los beneficios que la danza y la terapia Gestalt tienen para el bienestar del ser humano, pueden significar un gran aporte para la disciplina psicológica y la salud mental. En este artículo reflexivo, queremos resaltar las potencialidades de la danza urbana como una experiencia y técnica corporal que, con un adecuado trabajo psicoterapéutico, puede permitir la integración de la totalidad cuerpo-mente para lograr una mejora en el bienestar humano de forma más amplia, compleja y que incluya todos los ámbitos de la existencia humana.

Disociación cuerpo-mente y sus consecuencias

En una sociedad polarizada en diversas esferas, la comprensión del ser humano no es la excepción. Desde el renacimiento con los primeros pensadores que querían entender la relación entre cuerpo, alma y mente empieza la separación del ser que ha llevado a la disociación del estar en el

mundo, en cómo somos y lo que hacemos al relacionarnos con el todo. Pensadores como Descartes, Voltaire y Hume nos mostraron algunas perspectivas. Descartes habló del mecanicismo; con Voltaire se habla de un hombre racional que empieza a reconocer lo emocional; de esta forma, surge una disputa del sentir (el alma) y el papel que tiene en la configuración de sí mismo; aun así, el antropocentrismo toma gran fuerza impulsado por la capacidad del hombre de pensar, lo cual marca la disociación entre cuerpo y mente, donde el primero se vuelve un instrumento de la segunda y esta se convierte en el elemento esencial del ser humano.

En nuestro contexto encontramos que para el estudio predomina la división, el deseo de entender desde lo específico, el hacernos expertos de una sola parte de la totalidad, que se refleja en la variada y amplia oferta de los estudios de las ciencias, y la separación de saberes en la escuela y la universidad. Este es el mapa con el que leemos dónde estamos, cómo nos movemos y quiénes somos. Esto ha generado consecuencias en la forma en la que vivimos como seres que se encuentran disociados, separando nuestro cuerpo y nuestra mente. Es el caso de uno de nuestros participantes, quien nos compartía que “a veces pienso que alguien me está controlando” refiriéndose a la sorpresa que le generan las habilidades y capacidades de su cuerpo. La dificultad de creer en que es él, y no “su cuerpo” aislado de sí mismo el que logra realizar ciertos movimientos dancísticos, lo aleja y desconecta de ciertos aspectos de su yo, de su vida, que cuando los observa en el espejo generan un choque, lo cuestionan. Su experiencia refleja lo desconectados que estamos de nuestro cuerpo y lo desconocido que resulta para nosotros.

Lo anterior es, además, un claro ejemplo de la priorización de necesidades en la sociedad actual, aunque se están visibilizando programas y hábitos saludables, como las prácticas físicas y/o la búsqueda de apoyo

psicológico, estas se abordan de forma aislada, e incluso podemos identificar a quienes se preocupan únicamente por su salud física y aquellos que se preocupan por crecer solo a nivel emocional e intelectual, descuidando a uno o a otro, lo que limita la totalidad de su propio bienestar. El mismo lenguaje es reflejo de la disociación del cuerpo-mente como un todo, pues no existe ningún concepto que integre ambos elementos en uno solo. El lenguaje es el que nos permite expresar nuestra manera de actuar, de entendernos y entender al mundo; al no existir conceptos para referirnos a nosotros como totalidad cuerpo-mente, la experiencia disociada de nosotros mismos es aún más difícil de abordar.

Se tiene la concepción generalizada de que el cuerpo es un objeto que se posee. Algunos lo entienden como un jarrón que hay que llenar de experiencia, sentires y pensares, o bien sea adornarlo para ser lo suficientemente llamativo según lo deseable a nivel social, como lo menciona Erich Fromm (1947) con su análisis sobre las consecuencias en la vida humana de la sociedad de mercado. Se entiende como un objeto, algo externo, separado de nuestra identidad, nuestra expresión y sentir.

La continua división del ser humano desde las ciencias de la salud no ha perdido fuerza. Aunque se han visibilizado técnicas como el Yoga, la Meditación, terapias corporales, entre otros, para el contacto con nosotros mismos e incluso desde perspectivas psicológicas que aún, pese a su orientación mental y emocional, quieren dar un valor al cuerpo y reconocer su papel, no se busca una integración cuerpo-mente como un todo; la mirada y abordaje sigue siendo aislado.

Una de las causas es la comprensión de que al modificar un aspecto bien sea cognitivo, corporal o emocional los otros se van a ver influenciados por lo que no sería necesario abordarlos, o que el cuerpo es una herramienta para entrar en contacto con el mundo emocional, por lo que no se hace necesario el trabajo desde la palabra (Kepner, 1992). En nuestra

investigación quisimos reflexionar sobre cómo la mirada disociada del ser humano no ha permitido a la psicología y a todas las disciplinas que estudian al ser humano tener en cuenta el cuerpo, su información y las herramientas que nos brinda, que deben hacer parte del proceso de integración para así entrar en un diálogo holístico de la vivencia del ser. Como menciona Kepner (2008), “si nuestra naturaleza física es intrínseca a nuestra forma de ser, entonces las realidades de la vida corporal deben ser consideradas en el proceso de cambio” (p. 50) y así lograr comprender la experiencia subjetiva “total” del individuo.

Lo anterior, según plantea la terapia Gestalt, se logra en el proceso de integración en donde se necesita de una comprensión inicial de que el cuerpo y la mente o cualquier comprensión separatista del sí mismo sea solo para su análisis y comprensión y que en la búsqueda de su abordaje se quiera que estas divisiones dialoguen entre sí porque son la suma del todo, del ser. En el caso de las patologías, bien sea las que corresponden al área física o a la psicológica, si en su abordaje no se hace una lectura integrada es posible que el malestar persista o se transforme en otra sintomatología. Un claro ejemplo es la hipertensión arterial, enfermedad a la cual se asigna una carga hereditaria y es controlada con medicina, aunque el surgimiento de estrés, ira y ansiedad, pueden generar un agravante en el padecimiento o son causas de su aparición por su expresión fisiológica cardio-coronaria (Pérez, 2004); esto solo nos muestra cómo el cuerpo está en constante conexión y comunicación en una constante solicitud de escucha.

La visión disociativa no se escapa de la danza. Aunque en diversos estudios se reconocen los beneficios de la práctica dancística en el bienestar y la salud, no se encuentra una técnica que busque la integración del sí mismo (ser humano como cuerpo-mente). En años recientes, la psicología y las ciencias humanas se han interesado por la corporalidad desde la danza con tesis y artículos científicos desde la antropología, la sociología e incluso la

filosofía. Sin embargo, la danza, en general, ha sido de mayor interés para áreas de enfoque netamente corporal y técnico como la educación física, la expresión corporal, la música y su didáctica, y la medicina. Se deja a un lado, como plantea Alises (2018) el reconocimiento de la danza como experiencia corporal y “como disciplina artística basada en el cuerpo como vehículo de comunicación y expresión, que tiene la capacidad de proporcionar un puente bidireccional entre la mente y el cuerpo” (Alises, 2018, p. 337).

Desde las reflexiones que pudimos realizar a partir de nuestra investigación entre la terapia Gestalt y la danza urbana, creemos que esta última tiene un alto potencial como técnica corporal en psicoterapia debido a la capacidad de integración que tienen sus diversos estilos dancísticos, además del alto nivel de apropiación personal que los bailarines pueden adquirir de las técnicas. Esto permitiría dar respuesta a los principios y objetivos de la terapia Gestalt de integración cuerpo-mente como “unidad transformadora del ser humano por medio de la conciencia de sí” (Gaviria, 2014, p. 38).

En la medida que permitimos que el cuerpo sea escuchado y apropiado como parte de la persona, estamos permitiendo que el individuo entre en un proceso de autoconocimiento y aceptación en donde aparecen nuevos elementos como el cansancio corporal o dolores de cabeza que son usualmente asignados a situaciones externas del día a día, solo que al hacerlo parte de sí este cansancio y este malestar pueden brindarnos información de lo que está pasando en el organismo, de qué preocupaciones, deberes y anhelos no estoy asimilando, escuchando o enfrentando. Como menciona Alvim (2011) “la comprensión dada por el cuerpo es pre-reflexiva, generando un conocimiento tácito. La síntesis del cuerpo propio, tal como podemos afirmar también respecto a la noción de la conciencia en la Gestalt-Terapia, implica espacio, tiempo, movimiento,

sensaciones y expresión” (p. 231). El ver al cuerpo como sí mismo es una lectura compleja, que a través de la honestidad, amabilidad y contacto consigo mismo nos permite construir una cosmovisión del mundo en la que el control no es una carga, sino un alivio, porque conozco mis límites tanto corporales como emocionales, gracias a la riqueza de mis capacidades. Esto es algo que puede posibilitar la danza urbana a través de la conciencia corporal.

Hip hop, la danza urbana y su historia cultural dancística

Tomando las palabras de uno de nuestros participantes, para el “buen bailarín” es sumamente importante conocer los orígenes y las raíces de su práctica dancística, pues esto le da sentido y entendimiento a los movimientos y pasos que se ejecutan; las danzas urbanas no pueden ser la excepción.

A diferencia de otros artistas y bailarines instruidos formalmente en la academia con estudios, documentos e historias impartidas sistemáticamente por maestros expertos, los bailarines de *hip hop* y de danza urbana obtienen el conocimiento cultural a través de interacciones directas con el gremio al que pertenecen, esto es, compartiendo con otros bailarines e involucrándose en eventos y batallas (Gómez y Pérez, 2018). Durante nuestra investigación, pudimos comprobar que el aprendizaje en danza urbana y *hip hop* es un camino autodidacta:

Cuando ya empecé a bailar pues yo venía de un proceso de ver muchas películas de danza, no sé por qué en esa época específicamente estaba viendo muchísimas películas de danza y hubo un estilo en particular que se llama *Krumping* [...] Cuando lo vi por primera vez, fue en el video de Chemical Brothers que se llama Galvanize, y ahí cuando lo vi yo dije “esto...” y dije “tengo que aprenderlo, tengo que buscarlo” [...] Toda o la gran mayoría de bailarines en Colombia no se formaron tomando clases

sino se formaron viendo videos en YouTube. (Borda y Calvo, 2019, p. 122)

Esto resulta importante, ya que explicaría por qué los bailarines de danza urbana y *hip hop* pueden llegar a mezclar mucho más su estilo de vida, su cotidianidad y lo que son como individuos (autoconcepto y sí mismo en terapia Gestalt, de lo cual hablaremos más extensamente en el siguiente apartado) con el género que practican.

Ya la danza en sí misma permite exploraciones de tipo identitario a través del cuerpo y sus movimientos. En su investigación narrativa, Castañeda (2009) muestra que la práctica de la danza genera en los bailarines más conciencia, una cierta inquietud y un cuidado de sí mismos a través de su cuerpo debido a la continua necesidad de autodominio físico y psicológico. El arte de la danza utiliza el cuerpo como medio de expresión que posibilita la exploración y comunicación del bailarín respecto a diferentes contenidos sobre sí mismos, sobre quiénes son, de dónde vienen, sobre dónde están y sobre lo que pueden llegar a ser (Ortiz, 2014). Esta exploración interna está estrechamente relacionada con la identidad del bailarín.

Como mencionan Gómez y Pérez (2018): “En el *hip hop* se busca y realiza una expresión sumamente individual y personal que presente la personalidad y estilo y sello de cada bailarín” (p. 58). Esto se debe a que, aunque existe un mundo coreográfico, estilos y pasos específicos dentro de la danza urbana, el *freestyle* característico de la danza en la cultura *hip hop* y la improvisación permiten que el bailarín pueda apropiarse de dichos estilos entendiéndolos a través de su cuerpo y mostrándose como individuo, algo que no suele verse en otros estilos dancísticos más inclinados a la coreografía como la danza contemporánea, el *ballet* y las danzas folclóricas.

De este modo, los bailarines utilizan en su proceso de creación una investigación corporal y/o personal a través de los estilos y técnicas dancísticas (Aznar, 2019). La improvisación en danza urbana es sumamente importante, pero previamente el cuerpo debe experimentar sensaciones en movimientos y secuencias dancísticas, identificarse plenamente con ellas y, posteriormente, poder usarlas en sus improvisaciones. Uno de nuestros participantes lo muestra:

Cuando yo bailo o hago *freestyle*, la verdad no pienso nada, es como si la música me controlara, pero, es raro la música me controla, pero como llevo tanto tiempo estudiando los pasos sé que puedo y qué no puedo hacer, entonces yo mismo juego con la música también. Entonces, cuando ya estoy haciendo este tipo de cosas yo veo y digo ¡soy yo! puede que no sea el mejor estilo, puede que no sea el mejor bailarín, pero soy yo. (Borda y Calvo, 2019, pp. 122-123)

También Echeverri (2017) reconoció que, a través de la danza urbana, al bailar e identificar cada estilo en su propia corporalidad, el bailarín genera procesos de autoconocimiento y autorreconocimiento; se forma una idea de lo que es él y de cómo se relaciona consigo mismo y con los demás. A su vez, Aznar (2019) logró identificar que dentro del contexto discursivo de la danza urbana y el *hip hop*, el danzante es el que dota a los movimientos de significación propia por medio de su versión particular.

La individualización dancística que caracteriza a cada uno de los bailarines de *hip hop* y danza urbana tiene por nombre *flow*. En esta danza en particular se puede apreciar cómo un mismo paso y/o movimiento varía ligeramente según el bailarín, ya que cada uno imprime su *flow* dentro del estilo urbano en el que esté participando, esto es, su propio sello o estilo personal, su autoconcepto.

Pero ¿cuáles son estos estilos de danza urbana? ¿Proviene todos de la conocida cultura *hip hop*? ¿Cuál es su contexto histórico? Siendo fieles a lo

que uno de nuestros instructores participantes reconoce como vital para un buen proceso corporal dancístico, es menester realizar un breve repaso del surgimiento de la danza urbana, sus estilos y su relación con la cultura *hip hop*.

Isabel Aznar (2019) realiza una extensa investigación doctoral sobre el origen de la danza urbana y cómo se gestaron sus discursos en la población juvenil (todo lo concerniente a la historia de la danza urbana es tomado de su investigación, a excepción de la llegada de esto a Colombia). Explica que el origen del término “danza urbana” es aplicado a los discursos populares de Estados Unidos y Jamaica, y su reconocimiento se empieza a gestar en los años setenta. Este tipo de danza relativamente reciente se ha convertido en el lenguaje dancístico popular más conocido y practicado a nivel mundial; los jóvenes alrededor del mundo se sienten atraídos por este “nuevo” lenguaje dancístico que cada vez se hace más visible por medio de las redes sociales.

Reconociendo la creciente popularidad de la cultura *hip hop* y de las danzas urbanas que surgían en los setenta, “las productoras musicales americanas lo convirtieron en un nuevo negocio, que expandió el término *hip hop* a nivel mundial” (Aznar, 2019, p. 79), por medio de la producción cinematográfica, musical y dancística ofrecida desde el mercado americano. Aunque esto permitió que se hiciera visible la reivindicación social y política que se buscaba con estas danzas, también es cierto que se convirtió en un producto consumido por las masas que olvidaron su sentido cultural.

En los setenta se originan seis estilos dancísticos que a partir de ahora identificaremos como danzas urbanas: el *locking*, el *popping*, el *waacking*, el *breakdance* o *breaking*, el *freestyle hip hop* (la danza social del movimiento cultural *hip hop*) y el *dancehall*. Posteriormente, surgen en los años ochenta dos danzas urbanas más: el *house* y el *voguing*. Y finalmente,

en los años noventa se originan dos más: el *krump* y el *twerking* (evolución dancística de la *booty dance*). Como se verá, no todas ellas pertenecen al movimiento cultural del *hip hop*, pero debido a sus orígenes y sus discursos, son asociadas a la misma y adoptadas por ella en la actualidad.

Locking

Surge en los setenta en California y se le atribuye al bailarín Don Campbell, quien enfatizó el hecho de bloquear el cuerpo, “congelándolo” un instante, para después seguir moviéndolo. Don Campbell y sus amigos comenzaron a crear movimientos que daban gracia o parecían divertidos. Compartían con otros danzantes estos movimientos y con el tiempo se convirtieron en un estilo de danza. Luego, esta danza se transmitió a través de otros bailarines que, a su vez, incluyeron nuevos pasos al discurso, que empieza a moldearse como la apropiación y recreación de gestos cotidianos como saludar, apuntar a alguien o gesticular exageradamente movimientos, presentándose de una forma cómica y alegre.

Popping

El concepto de *popping* como discurso dancístico también se dio a conocer en los años setenta en California. Deriva de la técnica dancística del *robotting*, gracias a la popularidad de películas y/o series televisivas donde aparecían robots. La moda por lo robótico hizo que la gente buscara imitar sus movimientos como el engranaje de las articulaciones mecánicas, contrayendo la musculatura corporal y segmentando la dinámica de movimiento en cada secuencia dancística. Fue a través de grupos como The Black Messengers o Electronic Boogaloo Lockers, que más tarde se llamarían Electric Boogaloo, quienes empezaron a bailar de esta forma tan característica (contracciones musculares, cortando los movimientos de las

articulaciones y con pequeños rebotes que acentuaban una representación “mecánica” del cuerpo).

Waacking

Surge en los años setenta también en California. En sus inicios, la comunidad homosexual, que en aquel entonces estaba perseguida por una sociedad homófoba, se reunía en clubs subterráneos LGBTI para “bailar” el *posing*, que trataba de imitar la pose de las estrellas cinematográficas de los años cuarenta. Esta modalidad de “baile-posado” creó con el tiempo el *waacking* que inicia con poses teatrales que se transforman en un tipo de baile más o menos dramático con movimientos más marcados, o también un baile de forma más estilosa con movimientos fluidos, cuyo objetivo era mostrar la historia de la comunidad LGBTI a través del movimiento. Con la llegada de la música disco y un aumento en la rapidez rítmica con acentos musicales, se da paso a movimientos más sueltos y vigorosos; quienes bailaban en estos clubs lanzaban sus brazos golpeando el aire, reivindicando con su libertad de movimiento la libertad sexual.

Breakdance

Como se dijo anteriormente, este estilo surge directamente de la cultura *hip hop*, que nació como alternativa a una situación de violencia extrema que vivieron los vecinos residentes del Bronx en Nueva York. En él se promulgaron cuatro premisas básicas: la paz, la unidad, el amor y la diversión de forma segura, con el fin de alejar a los jóvenes de los enfrentamientos entre pandillas y bandas del barrio. Las disputas empezaron a resolverse a través del arte y, en el caso del *breakdance*, a través de movimientos que simulaban el arte de la guerra, pero en danza. Esta danza creció en un ambiente de competencia y los movimientos cada

vez resultaban más y más complejos en equilibrios y velocidad, y quien mejor ejecutara los pasos, mayor respeto obtenía.

Freestyle hip hop

El *freestyle* puede entenderse como el tipo de danza que surge de los encuentros sociales de diversión y festejo de la cultura *hip hop*. Primero, se conoció el término de *hip hop* como concepto cultural y se incluyó al *breakdance*, y luego apareció el término de *freestyle hip hop* como aquella danza social donde todo el que quería divertirse era bien recibido, en tanto se mantuviera el mismo carácter de unión y paz que la filosofía cultural promulgaba. Budda Stretch es la máxima referencia de este discurso, pues es pionero en su divulgación y su enseñanza dancística; se dedicó a enseñar y a coreografiar *hip hop* para personas que eran ajenas al discurso, siempre atento a reflejar y promulgar el carácter cultural y filosófico del *hip hop*. Se basaba entonces en una mezcla de bailes sociales que formaban parte de la expresión máxima de la comunidad.

Dancehall

El *dancehall* tiene sus orígenes en la isla de Jamaica. Se considera un estilo propio dentro del reggae y ya hace parte de una forma clara de la cultura del país por medio del movimiento Rastafari, que, conformado por el colectivo menos favorecido y esclavizado en los campos por la sociedad británica “blanca”, luchó por una Jamaica libre que fuese gobernada por la mayoría de una sociedad negra. Al ser paralelo al movimiento del *hip hop*, se hicieron eco en todo el mundo junto con las culturas nacientes de estas reivindicaciones. Sin embargo, en Jamaica la homofobia y la distinción clasista por el color de la piel siguen muy presentes, lo que se representa en la música del *dancehall* e incluso en su discurso dancístico, ya que se divide en dos formas: la masculina, predominantemente agresiva a nivel

gestual, en donde se ejecutan movimientos que simulan tiroteos entre bandas y se recrea la figura del hombre como el defensor de la familia o *crew*. La femenina, en cambio, resalta el cuerpo femenino con las curvas de las caderas, que busca un empoderamiento de la mujer que resalte su fuerza y belleza jamaicana.

House

El discurso dancístico del *house* se origina cuando cambia el paradigma musical de la música disco a la música propia del *house*. Empieza a gestarse en los clubs de Chicago para expandirse a lo largo de los estados por bailarines que frecuentaban diferentes lugares de festejo. Sus pasos comienzan a popularizarse manteniendo una filosofía de vida similar a la de la cultura *hip hop*: bailar, compartir y pasarlo bien. Pasan de los clubes a fiestas privadas y a tener encuentros con otros discursos dancísticos urbanos. Generalmente, esta danza no se entiende con movimientos determinados y específicos; se baila en el estado más libre, de forma más individual. Se puede bailar en grupo, pero cada bailarín ejecuta los movimientos que desee conforme sienta la música. En sus inicios se bailaba el estilo conocido como *jacking* ejecutando principalmente desplazamientos y cambios de peso. Cuando el estilo pasa de Chicago a Nueva York, cambia su forma de bailar marcando más las puntas en el suelo y elevando los talones, como un derivado del *tap dance*.

Voguing

Hay bailarines que explican que el origen del *voguing* se da en las prisiones y las competencias de los presos gays en los años veinte, imitaban las fotografías de las revistas de moda Vogue que llegaban a prisión. El origen más conocido es el colectivo homosexual y transgénero y sus encuentros en hermandades que se llamaron *houses*, iniciando la

conocida cultura *ballroom*. Aquí celebraban fiestas de drags y eran conocidas como *balls*. Esta comunidad solía competir en concursos de *drag queens* y desfilaban en los *ballrooms* o *balls*: fiestas o reuniones clandestinas de la comunidad negra y latina gay donde se mostraban y se manifestaban como realmente querían: “Se vestían de mujer, lucían ropa lujosa, mostraban con orgullo el uniforme militar [...] en ese espacio, con aquella gente, se valoraba aspectos de sus vidas que no eran valorados fuera de aquellas cuatro paredes” (Aznar, 2019, p. 141).

Krump

Al igual que lo sucedido en el Bronx, los barrios afroamericanos del sur de Los Ángeles presentaban por esos años fuertes problemas de pandillas callejeras, induciendo a los más jóvenes a pertenecer a estos grupos que, en su mayoría, sobrevivían de la venta de drogas y armas. Ante esta situación, Tommy The Clown, en 1992, inicia el movimiento solidario tomando el lema cultural del *hip hop* disfrazándose de payaso y bailando *freestyle hip hop* en las fiestas de cumpleaños de los niños. Los payasos o bailarines pintaban sus caras y bailaban una mezcla de lo que ellos llaman “baile de striptease” y *clowning* (movimientos rápidos de la pelvis con las rodillas flexionadas. Sin embargo, con el tiempo algunos se cansan de bailar vestidos de payasos y fingiendo sonreír, por lo que cambian radicalmente el discurso recreando el sufrimiento interno y su reprimida frustración ante la vida que les había tocado. Los movimientos, entonces, se enfocan en ser sumamente enérgicos y exagerados similares a las danzas originarias del pueblo africano de guerra, simulando peleas a través del movimiento corporal.

En Colombia, fue a través del *breakdance* que se da a conocer la cultura *hip hop* (Claros, 2016) y, posteriormente, los otros estilos de la danza urbana. Aunque no se conocen sus orígenes exactos, lo cierto es que este

discurso dancístico empieza a ser apropiado por algunos habitantes jóvenes de los barrios periféricos de la ciudad, debido a las similitudes de sus contextos con los inicios culturales del *hip hop*. Colombia no fue la excepción a las tendencias internacionales de esta cultura, y en el caso de Bogotá, su conocimiento se da por películas como *Flash Dance* y *Beat Street* (Infante y Ramos, 2011). Los jóvenes empiezan a copiar los movimientos y a conformar, de forma análoga, grupos como los de Nueva York.

Se puede intuir que, con la llegada del internet, las redes sociales y plataformas como YouTube, el acceso a la información de los otros estilos dancísticos urbanos es mucho más amplio y de interés una vez los jóvenes conocen el *breakdance* y la cultura *hip hop* en el país. La formación de los bailarines nacionales, como mencionan nuestros participantes y como, a su vez, corroboran investigadores como Aznar (2019) y Gómez (2018), se da de forma autodidacta, copiando los estilos de los bailarines en redes sociales que muestran su danza y sus movimientos. Posteriormente, se inauguran múltiples academias de danza urbana alrededor del país, conformando toda una rama de conocimientos dancísticos dentro de Colombia que incluyen los estilos que se han explicado anteriormente, cada uno con sus respectivos exponentes nacionales como lo es el caso de Laura Ávila en el *waacking* o *House of Tupamaras* desde el discurso del *voguing*.

La llegada de las danzas urbanas a nuestro país permitió que los jóvenes no solo encontraran una salida a las problemáticas sociales, económicas y de violencia familiar de sus contextos (Echeverri, 2017; Zapata, 2012), sino que fue un medio de entretención, enriquecimiento cultural y disfrute recreativo. Además, practicar danzas urbanas les permitió a los jóvenes adquirir una responsabilidad consigo mismos y el deseo por superarse técnica y estéticamente como bailarines.

El constante trabajo corporal, motriz y técnico para la ejecución adecuada de los pasos, además del conocimiento de la resistencia física y el manejo de la respiración, trajo como efecto la experticia del dominio en corporalidad. Los bailarines de danza urbana aprendieron sobre sus límites corporales, el manejo de su capacidad pulmonar, su fuerza física y los músculos implicados en los pasos, la capacidad de movimiento en sus manos, sus pies, brazos y piernas; aprendieron a utilizar su peso para la ejecución de las técnicas dancísticas y manejarlo en sus *freestyle*.

Aguirre (2012) señala que para bailar hay que entrar en contacto profundo con el cuerpo, bailarlo y tomar una amplia conciencia de él, pues solo de esta forma se da una buena comunicación entre el bailarín y lo que quiere expresar con su corporalidad. El cuerpo es lo más importante para un bailarín, pues se entiende como la herramienta principal de expresión artística; la danza es un medio de comunicación. El cuerpo y la corporalidad se entienden, entonces, como un medio de expresión tanto individual como de temáticas particulares coreográficas.

La magia del baile radica en la conciencia del movimiento [...]. El bailarín debe saber cómo están ubicados exactamente sus pies: a qué dirección apuntan, si tienen rotación, si las rodillas están abiertas o cerradas, en qué pie tiene el peso corporal [...]. Este mismo ejercicio lo debe practicar con cadera, pecho, muñecas, brazos, hombros y la cabeza. De allí la necesidad que tiene el bailarín de estar en sintonía con su cuerpo, de escucharlo y de sentirlo. En este sentido, un bailarín es un especialista en cuerpo. (Echeverri, 2017, p. 71)

La danza trabaja con el cuerpo para ejecutar los movimientos coreográficos. Para esto, el bailarín debe tomar conciencia sobre lo que necesita el cuerpo para un buen desempeño: atención, reposo, ejercicios y posturas que le ayuden a mejorar y mantener un estado físico deseado. Adicional a esto, y más importante aún, es entender muy bien el aspecto

corporal (Gómez y Pérez, 2018), esto es, entender por qué puede realizar un movimiento y no otros, cómo es que una postura es más cómoda y otra no, o por qué puede ejecutar coreografías más fácilmente que otras. El bailarín se vuelve, finalmente, un experto corporal.

La danza urbana tiene, en definitiva, múltiples beneficios individuales tanto físicos como mentales. El nivel de conciencia que se puede alcanzar con esta práctica ha sido ampliamente documentado en varias investigaciones. Pero para finalizar este apartado, es menester recordar uno de los focos de nuestra investigación y que tocamos ampliamente en el primer apartado; aun cuando existe un amplio potencial en el bailarín de conciencia de sí mismo y su cuerpo, existe un problema que esta práctica mantiene todavía y en ocasiones potencia la disociación mente y cuerpo.

Hablar del cuerpo como una “herramienta” de comunicación puede afianzar la percepción del bailarín de que su cuerpo es un objeto que posee y que se encuentra separado de su mente, de sí mismo. Torjada (2008) indica que existe una idea básica para aquel que es bailarín: ellos son indisociables de su cuerpo. Sin embargo, en la práctica, los bailarines son en efecto indisociables de sus cuerpos en tanto herramienta principal para ser, comunicar y estar, mas no como el “cuerpo” que son ellos mismos, como su sí mismo completo e integrado.

Para entender más ampliamente esto, explicaremos a qué nos referimos con el cuerpo como sí mismo integrado desde nuestra perspectiva en la psicoterapia Gestalt.

Terapia Gestalt e integración

Más que un enfoque psicológico, los practicantes de la terapia Gestalt hablan de ella como una verdadera filosofía existencial. Ginger y Ginger (1993) hablan de ella como un “arte de vivir” y una manera particular de

concebir las relaciones del ser vivo con el mundo. Fritz Perls, su fundador, habla de ella como la “filosofía de lo obvio”, debido a que los tres principios en los que se basa son imposibles de eludir en lo que respecta a la existencia humana. Peñarrubia (2008) los explica de la siguiente manera:

El presente, pues nada ocurre sino aquí y ahora (el pasado ya no existe y el futuro ya no es). El presente permite, más que conocer, descubrir (con todo el riesgo que conlleva) nuestras propias capacidades, nuestro potencial y el autoapoyo en función del contexto actual.

El segundo principio es la experiencia, reuniendo la conciencia del aquí y el ahora con una atención constante a lo que naturalmente se siente, se piensa y se hace. Esto requiere un trabajo sumamente constante de aceptación compasiva de nuestra propia existencia, de lo que orgánicamente surge de forma natural y, especialmente, el trabajo constante de percatarnos de todo ello sin censurar ni juzgar.

Finalmente, está la responsabilidad, que es completamente ineludible de la existencia humana en tanto que somos responsables de nosotros mismos querámoslo o no. La terapia Gestalt busca la conciencia permanente de esta realidad a través de la apropiación de nuestros sentimientos, deseos, evitaciones y negaciones; esto es, hacernos responsables y conscientes de nuestra existencia, aquello que nos gusta y que no nos gusta de ella.

En este sentido, la terapia Gestalt tiene una mirada respecto a la salud humana enmarcada en los niveles de conciencia que puede llegar a tener una persona. Para este enfoque la salud no se basa en un criterio patológico, sino que se comprende como una polaridad (Peñarrubia, 2008) donde la enfermedad es el extremo más oscuro de la conciencia (la psicosis, por ejemplo, donde la conciencia está completamente desprendida de la realidad y de la experiencia del aquí y el ahora) y la

salud como el extremo más luminoso, es decir, la conciencia y aceptación de la realidad interna y externa de nuestra existencia.

Para Frits Perls (1976) la salud humana consiste en qué tan conscientes e integrados estamos (reconocer aquello que nos gusta de nosotros mismos y nuestro contexto y aquello que negamos o no queremos ver); los seres humanos podemos acercarnos o alejarnos más a uno u otro extremo dependiendo de nuestro grado de neurosis (inconsciencia) y de conciencia, pues esta no siempre resulta agradable.

Bajo los tres principios y esta concepción de la enfermedad y la salud, la terapia Gestalt trabaja con tres elementos esenciales (que resaltaron especialmente en nuestra investigación debido a su amplio alcance y presencia en la experiencia de nuestros participantes, tanto como bailarines de danza urbana, como seres humanos en su totalidad); estos son el Darse cuenta, la Autorregulación orgánica y las Polaridades. Los ilustraremos brevemente con base en lo que Peñarrubia (2008) explica de ellos.

Darse cuenta

Se entiende como un estado natural de alerta y atención, una actitud de estar despierto más que un esfuerzo voluntario o forzado de lo que sentimos, pensamos, lo que sucede a nuestro alrededor y con los otros; esto es, reconocer lo que sucede en nuestra experiencia y realidad en el aquí y en el ahora. Según Perls (1976) “el darse cuenta es más difuso que la atención, implica una percepción relajada (en lugar de una percepción tensa) y es llevada a efecto por la persona total” (p. 73).

Se concibe entonces como un proceso que permite la restauración de la salud en tanto que permite el esclarecimiento de nuestra conciencia de nosotros mismos, nuestro alrededor y nuestra realidad, reduciendo la

ceguera y la inconsciencia de la neurosis. Nuestros dos participantes evidenciaron este proceso a través de la autorregulación orgánica, donde el baile y sus procesos corporales les permitieron conocer más de sí mismos.

Polaridades

Para la terapia Gestalt, los fenómenos actúan dialécticamente en un sistema de opuestos, donde cada parte tiene su propio correspondiente. Se concibe entonces al individuo como una secuencia interminable de polaridades (Polster y Polster, 1976, citados en Peñarrubia, 2008), por lo que unas aparecen en un momento y situación dados y otras en otro; todas están ahí y hacen parte del individuo y surgen en función del contexto.

Los opuestos no se entienden como incompatibles, sino que es el ser humano quien erróneamente los entiende como tal. Esto da como resultado un estrechamiento de la conciencia al mirar las cosas desde un único sitio, lo que limita la capacidad del darse cuenta y la creatividad del ser humano para actuar en el mundo.

La terapia Gestalt trabaja especialmente con la polaridad de campo, que se conforma por el extremo organismo (el sí mismo) y el extremo ambiente (su contexto y los otros a su alrededor); esta polaridad es entonces el conjunto de todas las fuerzas (internas y externas) que actúan en el aquí y en el ahora. El ser humano en sí mismo está lleno de Polaridades, y muchas veces puede negar un extremo e identificarse solo con el otro. Por poner ejemplos, la fuerza y la suavidad, lo femenino y lo masculino. Es interesante lo mucho que la danza urbana trabaja con las polaridades en sus estilos dancísticos: el *krump* con la fuerza, el *house* con la suavidad, el *wacking* con lo femenino, etc.

Autorregulación organísmica

Se entiende como el fenómeno natural de la capacidad que tiene el organismo (cuerpo y mente del ser humano) para reconocer sus necesidades y cómo resolverlas, además de sus capacidades innatas. Esta sabiduría natural se ve reducida debido a las regulaciones externas, es decir, los valores sociales y la moral cultural que obstaculizan el cumplimiento de las necesidades del organismo.

Para la terapia Gestalt, la sabiduría del cuerpo y el organismo es fundamental para la salud humana, y en sus técnicas terapéuticas hace constantemente uso del movimiento y el tacto para traer al aquí y al ahora la conciencia de la experiencia corporal. El cuerpo hace parte de la totalidad del ser humano, que comprende sus características mentales y físicas; esta totalidad se entiende como el concepto de sí mismo.

[...] la nuestra es una existencia encarnada, corporificada. Lo que nos sucede como personas nos sucede tanto en maneras físicas como psicológicas. Vivimos no solo a través de nuestro pensamiento e imaginación, sino también a través de movernos, ponernos en alguna posición, sentir, expresar. [...] el cuerpo es intrínseco al sí mismo.
(Kepner, 1992, p. 8)

Este es el concepto que más se pudo apreciar en la experiencia de nuestros participantes durante nuestra investigación. Los bailarines eran expertos en escuchar sus organismos, lo que sentían físicamente y la relación con su bienestar. Aprendieron a reconocer sus límites corporales y sus capacidades, pero mantenían el concepto de cuerpo dissociado de ellos mismos. Ambos participantes lo describieron como “un contenedor”, un “medio de expresión”, y una “vasija” que podía llenarse de un contenido o información que se transmitía a través del movimiento.

Debido a las regulaciones externas de nuestra sociedad y cultura, es cierto que se suele inhibir, castigar (sea física o psicológicamente) o satanizar muchas de las experiencias y necesidades de orden corporal (la sexualidad, emociones inaceptables como la rabia o la tristeza, el deseo al contacto, etc). Como explicamos al inicio de este artículo, el cuerpo se ve como algo que se posee y se separa de nosotros como entidad completa, incluso en ocasiones se ve como aquello que con la mente debemos “superar” o “controlar”. Con esto, la autorregulación orgánica se empobrece debido a la necesidad que tenemos de adaptarnos a nuestro entorno para sobrevivir, especialmente en la infancia, donde dependemos de nuestros cuidadores por completo.

Aprendimos a negar nuestro organismo y su sabiduría, alienando muchos aspectos de nuestro cuerpo que no aceptamos o vemos como negativos; nuestro sí mismo empieza a desintegrarse y a volver inconsciente muchas de nuestras experiencias corporales, limitando nuestra calidad de vida. Si el ser humano se aliena a sí mismo “y a causa de falsas identificaciones trata de conquistar su propia espontaneidad, entonces él se crea una vida apagada, confusa y dolorosa” (Perls, et ál., 1951, p. 235). Kepner argumenta que se genera sufrimiento en tanto que aquello que se niega no desaparece, hace parte de nosotros y el contenerlo causa dolor y malestar; “todo lo que se puede hacer es tapiarlo y pretender que no existe” (1992, p. 11).

El objetivo de la terapia Gestalt es hacer más consciente a las personas y, para ello, es necesario hacer la integración (aceptación y asimilación) de los aspectos del sí mismo negado (muchos de ellos corporales) y hacernos responsables de ello. Así, surge la autorregulación orgánica que nos permite comprender y darnos cuenta de qué es lo que necesitamos y cómo resolverlo para llevar una existencia más creativa, auténtica y plena.

Kepner (1992) plantea unas etapas o fases terapéuticas de tipo corporal que pueden posibilitar la integración del sí mismo negado a través de procesos físicos y corporales, ya que es el cuerpo el que suele ser negado y no integrado. El objetivo es una terapia holística, que integre dentro del trabajo psicoterapéutico los aspectos mentales y corporales del ser humano. Esto requiere ciertas condiciones que determinan la posibilidad de realizar un trabajo terapéutico integrado:

Aún un enfoque holístico debe comenzar con la condición de experimentar al sí mismo como si estuviera constituido por partes, y trabajar para desarrollar la conciencia de las partes, de cómo se mantienen separadas del todo, e integrar la experiencia de la persona en un sentido del sí mismo como un todo. [...] La terapia es un proceso de desarrollo en el que debemos crear las condiciones necesarias para movernos hacia la experiencia de la totalidad. (Kepner, 1992, p. 38)

Como primera condición se requiere que la persona tenga un grado suficiente de conciencia corporal, ya que si el individuo no tiene la consciencia adecuada de su propio cuerpo estará perdiendo una parte esencial de la información que compone el todo unificado hacia el cual se dirige la terapia Gestalt.

La segunda condición se refiere al grado suficiente de conciencia de la relación del sí mismo con los problemas y cuestiones corrientes de la cotidianidad. Es importante que el individuo reconozca la importancia de las cuestiones psicológicas para su propia vida, pues sin esto, la integración no tiene fundamento. La finalidad es reconocer que los problemas vitales recurrentes no solo le suceden a la persona, sino que tienen algo que ver con la forma en que es y cómo se relaciona con su mundo.

Finalmente, la tercera condición corresponde a la creencia básica en la relación entre el proceso corporal y los problemas psicológicos. Kepner asegura que, al desarrollarse la conciencia del funcionamiento corporal y psicológico, es necesario comenzar a construir el puente entre cuerpo-mente, creando la conciencia de que los dos están conectados para que la persona avance hacia una integración de más alto nivel.

Este puente se construye a partir de pequeños eslabones acumulados con el tiempo a través de experimentos terapéuticos tanto físicos como mentales. “De esta forma el terapeuta puede utilizar trabajo singular, alternativo o estratificado para formar las piezas de construcción hacia la integración, o sea, según sea apropiado a las etapas de desarrollo particulares” (Kepner, 1992, p.40).

Es en el trabajo para sembrar estas condiciones que la danza urbana y la conciencia corporal e individual que esta puede potenciar sería una herramienta sumamente significativa para la integración que busca la terapia Gestalt.

La danza urbana como herramienta corporal que posibilita el trabajo integrativo

Durante nuestra investigación pudimos reconocer el amplio nivel de Autorregulación orgánica que los bailarines de danza urbana tenían a través de esta práctica y disciplina corporal. Esto mismo les permitía el acceso al darse cuenta de diferentes aspectos de su vida que consideraban aislados o que parecían no tener importancia.

Ambos participantes nos compartían cómo a través de la danza urbana, los estilos y sus técnicas pudieron darse cuenta de sus propios límites mentales y corporales. Empezaron a reconocer cuándo se sentían enojados, tristes o con energía a través de las señales fisiológicas de su cuerpo. Incluso habían aprendido a observar su ambiente y a los otros de

forma diferente, una forma que ellos reconocen como más consciente y activa.

Sin embargo, durante la investigación pudimos reconocer también que sin la integración cuerpo-mente que plantea la terapia Gestalt, la danza urbana podía ser usada por los participantes como una forma de escape a su realidad interna y externa, manteniendo esa ceguera que no permite reconocer los aspectos de su existencia que no pueden tolerar o aceptar.

Perls (1976) explica que los seres humanos hacemos uso de mecanismos que nos permiten permanecer en la neurosis, es decir, inconscientes de la totalidad de nuestra vivencia y obstaculizando el contacto pleno con nuestro ambiente y nuestro sí mismo integrado. Kepner (1992) asegura que muchos de estos mecanismos se manifiestan de forma corporal como tensionar los músculos, retener la respiración, encogerse y encorvarse; todo esto puede limitar un contacto completo en tanto que limita las sensaciones físicas de un sentimiento o emoción con la que no queremos contactar (tensión para no dejar salir la rabia, retener la respiración para contener las lágrimas, encogernos para pasar desapercibidos en el espacio que ocupamos).

Otra forma de mecanismo neurótico que envuelve al cuerpo es la disociación que hacemos del sí mismo; entender el cuerpo como algo que no hace parte de mí, sino que es algo que poseo o tengo (objeto externo) evita que me responsabilice de lo que hago corporalmente. Kepner explica que la descorporificación de nosotros mismos evita que reconozcamos qué es lo que realmente estamos sintiendo y qué necesitamos; perdemos la habilidad de la Autorregulación orgánica.

Ahora bien, aunque la danza urbana permite que los bailarines sean expertos corporales y reconozcan claramente sus sensaciones físicas, sus límites y habilidades, el observar sus cuerpos como un objeto no permite la

integración de la totalidad de sus experiencias. Se ve como “algo que le pasa a mi cuerpo” o “algo que hace mi cuerpo”, no algo que “yo” hago, o algo que “me” pasa.

Uno de nuestros participantes puede ilustrar mejor lo que planteamos. En su situación particular, existía cierta incomodidad con la expresión de la rabia y la agresividad (debido a aspectos de su historia de vida), por lo que bailaba *krump* para soltar las emociones contenidas corporalmente. Sin embargo, con el tiempo, él mismo llega a asegurar que no puede bailar *krump*, pues “ya no es una persona agresiva”. Se puede ver como se quisiera negar una parte de sí mismo que puede sentir enojo y rabia, y “su” cuerpo “no puede” bailar un estilo que, en efecto, expresa esta emoción.

[...] y ya después dejé de hacer *Krumping* porque conocí el *House*, y me sentí más tranquilo en el *House*, porque mi cuerpo estaba muy relajado estaba muy tranquilo, la energía no era la misma [...] ahorita hacer *Krumping* se me dificulta, o sea, es como si estuviera mintiendo. (Borda y Calvo, 2019, p. 114)

Como investigadoras y psicólogas pudimos notar que, aunque hubo una descarga de la rabia y la ira que el participante contenía antes de bailar *krump*, al no existir un trabajo integrativo donde se reconozca que esas emociones también hacen parte de él y de su vida y que pueden ser funcionales, estas empiezan a volverse inaceptables para el participante y vistas como negativas. Se define como una persona relajada y tranquila, aun cuando él mismo reconoce que su aspecto físico le hace parecer un hombre agresivo y “peligroso”.

Kepner (1992) explica que si el conflicto identificado con el proceso corporal (que en este caso es bailar danza urbana) no se clarifica ni elabora (con el proceso de psicoterapia Gestalt, por ejemplo), el viejo hábito regresará, pues no es tan sencillo deshacernos de partes de nosotros

mismos. Entonces, se corre el riesgo de que, con solo el proceso corporal, se aprenda un nuevo hábito aparentemente más saludable, pero que niega partes de la experiencia total y mantiene la ceguera de la neurosis.

He visto esto varias veces en partidarios de diversas artes de entrenamiento, como la danza, el atletismo y las artes marciales. Estas personas a menudo han trabajado tan asiduamente para contrarrestar sus malos hábitos que los sentimientos de expresión originales han sido arrastrados muy por debajo de la superficie. (Kepner, 1992, p.60)

La danza urbana tiene amplios potenciales para que el bailarín o quien la practique aprenda de su propia Autorregulación organísmica, reconozca sensaciones de su cuerpo que le pasaban desapercibidas, explore polaridades dentro de él mismo como su lado femenino/masculino o su fuerza y delicadeza. Esta sensibilización del cuerpo y de nuestras propias sensaciones permite que podamos darnos cuenta de situaciones inconclusas, emociones contenidas, situaciones que nos incomodan o nos causan malestar; la danza urbana puede posibilitar una conciencia corporal que no tienen muchas personas durante un proceso psicoterapéutico. Sin embargo, sin su debida integración o elaboración, puede volverse otra forma de mantener al bailarín dentro de la inconsciencia.

A menudo tienen un sentido cinestésico de sus cuerpos muy desarrollado y, no obstante, pueden también estar separados emocionalmente de sí mismos. Han dominado sus procesos corporales como si fueran ruedas y engranes en una máquina; su necesidad de controlar sus cuerpos indica cuán fuera de control sienten que está su sí mismo corporal. (Kepner, 1992, p. 112)

Por lo tanto, para las personas que se encuentran completamente desensibilizadas de su cuerpo, que no lo reconocen como parte de ellos

mismos y apenas y se relacionan con él, el trabajo con la danza urbana puede ser una herramienta especialmente fuerte para construir las condiciones básicas del trabajo psicoterapéutico corporal planteado por la terapia Gestalt; es decir, la danza urbana puede ser una técnica corporal que trabaje por adquirir el grado suficiente de conciencia corporal y posibilite la asimilación de su relación con el mundo emocional y físico del ser humano para dar apertura al trabajo mucho más difícil de integración de la totalidad de la experiencia.

Conclusiones

La danza urbana representa una herramienta sumamente potente para adquirir un nivel de autoconocimiento más amplio y consciente. El interés y acceso que se tiene a esta experiencia corporal que no alcanzan a tener otras disciplinas corporales que se usan en psicoterapia como el *Rolfing*, la terapia bioenergética, etc, es solo una de sus muchas ventajas; su práctica se extiende a todos los estratos sociales y a todas las edades.

Su potencial principal es el aumento del *Darse cuenta* y la *Autorregulación orgánica* a través de la sensibilización. No solo es la experticia que se adquiere de los aspectos más anatómicos y fisiológicos del cuerpo, su movimiento o el reconocimiento de las sensaciones físicas, sino cómo todo esto se vive a través del propio cuerpo y reconociendo que la mente no puede ser desligada de la corporalidad. El ambiente de la danza urbana y sus estilos permiten que el bailarín explore aspectos de su sí mismo en un espacio seguro similar al espacio psicoterapéutico, pues emociones como la rabia pueden ser exploradas e identificadas dentro del propio cuerpo, reconociendo cómo se vive en la particularidad de la experiencia propia y subjetiva. Permite además que se visualicen las polaridades de la vida humana y que puedan ser reconocidas como parte de uno mismo.

Sin embargo, es menester el trabajo psicoterapéutico para que estas experiencias no queden aisladas o no se asimilen como parte de la totalidad de lo que soy y lo que puedo hacer; es decir, es necesario el trabajo enfocado en la parte emocional y mental para permitir que la persona se responsabilice de estas experiencias y no queden como algo que sucedió en el espacio dancístico y no hace parte del sí mismo. Un trabajo en conjunto posibilitaría la responsabilidad y la conciencia de la experiencia particular ampliando las posibilidades de ser y estar en el mundo; el bienestar del ser humano y sus potencialidades creativas al reconocer todos los aspectos de su existencia como integradas. La danza urbana podría ser una técnica corporal que permite la construcción de los aspectos básicos de la conciencia corporal para el trabajo psicoterapéutico gestáltico.

Referencias

- Aguirre, J. F. (2012). *Danza en el espejo. Un estudio del cuerpo y la imagen corporal en la danza*. [Tesis de pregrado, Universidad de Antioquia]. Danza escrita. <https://acortar.link/hEAb2>
- Alises, M. A. (2018). La danza como instrumento al servicio de la psicología positiva aplicada a la educación. *Revista científica electrónica de Educación y Comunicación en la Sociedad del Conocimiento*, 2(18), 335-350. <http://eticanet.org/revista/index.php/eticanet/article/view/171/145>
- Alvim, M. B. (2011). O lugar do corpo em Gestalt-Terapia: dialogando com Merleau-Ponty. The body's place in Gestalt-Therapy: a dialogue with Merleau-Ponty. *IGT na Rede*, 8(15). <http://www.igt.psc.br/ojs>.
- Aznar, I. (2019). *El lenguaje del cuerpo en la danza: Panorama actual del discurso dancístico popular en España*. [Tesis doctoral, Universitat de València]. Roderic, repositorio Universidad de Valencia. <https://roderic.uv.es/handle/10550/70914>

- Borda, L. S. y Calvo, M. (2019). *Apreciación de la vivencia corporal en la danza hip hop desde los conceptos de la terapia gestalt: un abordaje pragmático y contextualista*. [Tesis de pregrado, Universidad Santo Tomás]. Repositorio Universidad Santo Tomás. <https://repository.usta.edu.co/handle/11634/19060>
- Castañeda, G. (2009). *Vivencias de prácticas corporales artísticas: allegar-se al cuerpo vivido desde las expresiones artísticas*. [Tesis de Licenciatura, Universidad de Antioquia]. Universidad de Antioquia. <http://viref.udea.edu.co/contenido/pdf/153-vivencia.pdf>
- Claros, M. T. (2016). *Las únicas batallas son las de Break: La cultura Hip Hop entre los jóvenes de dos barrios de la comuna 12 de Ibagué*. [Tesis de pregrado, Universidad del Tolima]. Universidad del Tolima. <http://45.71.7.21/bitstream/001/2114/1/APROBADO.pdf>
- Echeverri, L. (2017). *Cuerpo, baile e identidad en Manrique (Medellín-Colombia) 2006-2016*. [Tesis de Maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador]. Repositorio Universidad Andina Simón Bolívar. <http://hdl.handle.net/10644/5508>
- Gaviria, M. P. (2014). *Cuerpo, Enfermedad y Experiencia: Una Mirada Gestáltica*. [Tesis de pregrado, Universidad Pontificia Bolivariana]. Repositorio Universidad Pontificia Bolivariana. <https://bit.ly/2xcKVCS>
- Ginger, S. y Ginger, A. (1993). *La Gestalt: una Terapia de Contacto*. El Manual Moderno.
- Gómez, A. A. y Pérez, G. E. (2018). *Más allá del cuerpo y la cultura: ¿bailar es lo único que define a un bailarín?* [Tesis de pregrado, Universidad Católica Andrés Bello]. Universidad Católica Andrés Bello. <https://acortar.link/NrGnw>
- Harris, N., Wilks, L., Stewart, D., Gopinath, V. y MacCubbin, S. (2011). Chapter Four. Street dance and adolescent wellbeing: using hip-hop to promote resilience in youth. En A. Brader (Ed.), *Songs of resilience*, (pp. 73-96). Cambridge Scholar Publishing.
- Infante, F. y Ramos, H. S. (2011). *Historia y memorias del Hip Hop en Ciudad Bolívar*. [Tesis de pregrado, Universidad Minuto de Dios]. Universidad Minuto de Dios. <https://acortar.link/a9hcq>
- Kepner, J. (1992). *Proceso corporal: Un enfoque Gestalt para el trabajo corporal en psicoterapia*. Editorial El Manual Moderno.

- Kepner, J. (2008). Towards a More Deeply Embodied Approach in Gestalt Therapy. *Studies in Gestalt Therapy*, 2(2), 43-56. <https://bit.ly/2MFnc36>
- Ortiz, E. (2014). El desplazamiento del cuerpo significativo en la danza contemporánea. *Revista de investigación artística*, 2(1), 35-44. <https://acortar.link/IgDYy>
- Peñarrubia, F. (2008). *Terapia Gestalt. La vía del vacío fértil*. Alianza Editorial.
- Pérez, O. M. y Romagosa, G. G. (2004). Contribuciones y retos de la psicología de la salud en el abordaje de la hipertensión arterial esencial. *Revista de Psicología*, 13(2), 101-109. <https://www.redalyc.org/pdf/264/26413208.pdf>
- Perls, F. S. (1976). *El enfoque gestáltico. Testimonios de terapia*. Cuatro Vientos.
- Perls, F. S., Hefferline, R.F. y Goodman, P. (1951). *Terapia Gestalt*. Julian.
- Sebiani, S. (2005). Uso de la danza-terapia en la adaptación psicológica a enfermedades crónicas (cáncer, fibrosis, sida). *Reflexiones*, 84(1), 49-56. <https://bit.ly/2DBpscc>
- Torjada, M. (2008). Masculinidades alternativas: Construcción en la danza de Nijinsky y limón. El 1er encuentro latinoamericano y del Caribe. *Revista la sexualidad frente a la sociedad*, 5, 235-260. <https://acortar.link/Ur6QJ>
- Zapata, A. (2012). La escuela, un lugar para la apropiación de las prácticas corporales urbanas de danza en la Comuna 13 de la ciudad de Medellín, Colombia. *Estudios pedagógicos (Valdivia)*, 38(ESPECIAL), 267-291. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-07052012000400015>
- Zapata, R. (2006). La dimensión social y cultural del cuerpo. *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*, 20(37), 251-164. <https://www.redalyc.org/pdf/557/55703713.pdf>

Imaginarios sociales y conflictos en las expresiones de la música vallenata y la champeta en el Caribe colombiano*

[Separata]

Marlys Cano Yopez**

Recibido: 4 de junio de 2020

Aprobado: 13 de noviembre de 2020

Citar como:

Cano, M. (2021). Imaginarios sociales y conflictos en las expresiones de la música vallenata y champeta en el caribe colombiano. *Análisis*, 53(99).

<https://doi.org/10.15332/21459169.6803>



Resumen

Este artículo de reflexión, resultante de un proyecto de investigación estricta, permitió desde un horizonte sociológico un análisis del enfoque discursivo que enmarca el nacimiento y desarrollo de la champeta y el vallenato en las poblaciones donde estos son representativos (Las ciudades de Cartagena y Valledupar respectivamente). Además, permitió entender la relación existente entre las expresiones musicales de estos géneros, teniendo en cuenta tanto los imaginarios sociales asociados a

* Artículo de reflexión resultante de un proyecto de investigación estricta.

** Socióloga, Docente colombiana. Seis años de experiencia docente. Magíster por la Universidad Tecnológica de Bolívar. Especialista en Gerencia de Proyectos en la Universidad EAN. Correo electrónico: mcano@umayor.edu.co; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0138-7692>

cada uno, como la comprensión de los distintos factores sociales asociados a las representaciones de estos.

Palabras clave: champeta, cultura, identidad, imaginario social, picó, vallenato.

Social Imaginaries and Conflicts in the Expressions of Vallenato and Champeta Music in the Colombian Caribbean

Abstract

This reflection article, resulting from a strict research project, allowed to make an analysis of the discursive approach that frames the birth and development of champeta and vallenato music in the populations where they are representative (the cities Cartagena and Valledupar respectively) from a sociological perspective. In addition, it enabled to understand the existing relationship between the musical expressions of these genres, taking into account both the social imagery associated with each one, as well as, the understanding of the different social factors associated with their representations.

Keywords: champeta, culture, identity, music, social imaginary, picó, vallenato.

Imaginários sociais e conflitos nas expressões da música Vallenata e Champeta no Caribe colombiano

Resumo

Este artigo de reflexão, resultante de um estrito projeto de pesquisa, permitiu desde uma perspectiva sociológica uma análise da abordagem discursiva que enquadra o nascimento e o desenvolvimento de champeta e vallenato nas populações onde esses gêneros são representativos (as cidades de Cartagena e Valledupar respectivamente). Possibilitou

comprender a relação entre as expressões musicais desses gêneros, levando em consideração tanto os imaginários sociais associados a cada um, quanto a compreensão dos diferentes fatores sociais associados às suas representações.

Palavras-chave: champeta, cultura, identidade, imaginário social, *picó*, vallenato.

Introducción

La cadencia de la música trasciende y envuelve todos los ámbitos en la vida del hombre. En este sentido, una de las representaciones a través de las cuales se puede explicitar esta relación dinámica entre dos estilos musicales que enmarcan las características de la vida caribeña, se encuentran con la música champeta¹ y la vallenata². Es fundamental en este análisis, la trascendencia, el grado de aceptación, evolución, recorrido histórico y la relación que han enmarcado dichos géneros musicales.

Para abordar esta relación se hace necesario establecer conceptualmente el término a través del cual se pretende revisar esta relación, esto es, precisar el horizonte significativo del concepto de imaginario social. Para ello, se hace necesario partir de la definición que al respecto realiza Castoriadis (1975) en tanto plantea la exigencia de la significación como universal y total, y en tanto postula su mundo de las significaciones como aquello que permite satisfacer esta exigencia (p. 312). De manera que toda sociedad,

¹ A lo largo y ancho del litoral caribe, se le da el nombre de champeta al cuchillo utilizado por la clase trabajadora campesina en los mercados públicos. A finales de 1960, se designó con este nombre a nueva expresión musical cuyos bailadores también usaban dicho cuchillo como arma en las riñas callejeras. En sus inicios, este tipo de música solo se escuchaba en los barrios populares de la ciudad y fue asimilada con mayor intensidad por la población de ascendencia africana radicada, inicialmente, en el barrio de Chambacú y, más tarde, reubicada en barrios periféricos de la ciudad (Martínez, 2011).

² El vallenato es un género musical autóctono de la Región Caribe de Colombia con su origen en la antigua provincia de Padilla (actuales sur de La Guajira, norte del Cesar y oriente del Magdalena) (*BBC Mundo*, 2015).

para existir, necesita “su mundo” de significaciones. En este sentido, solo es posible pensar una sociedad bajo la particularidad que la enmarca.

El concepto de “imaginario” destaca la dimensión de indeterminación última de toda significación a fin de dejar un espacio a la creatividad social en pleno. Desde esta perspectiva, el mundo de significaciones imaginarias de una sociedad es instituido, es obra de la sociedad y fundado en lo imaginario. Una sociedad se instituye bajo un universo de significaciones. Con base en lo anterior, se puede pensar entonces que el imaginario social es el conjunto de significaciones que no tiene por objeto representar “otra cosa”, sino un conjunto de esquemas organizadores que son condición de representatividad de todo lo que en una sociedad puede darse.

Este artículo de reflexión es producto de un proyecto de investigación estricta desarrollado al interior de la Corporación Universitaria Rafael Núñez, el proyecto llevó por nombre: “Cultura e identidad: imaginarios sociales y conflictos en las expresiones de la música vallenata y champeta”. Se desarrolló una investigación de tipo cualitativa, con enfoque etnográfico. El tema central de investigación fueron los imaginarios sociales y diversas expresiones y conflictos asociados a los géneros musicales en mención. Entre la población abordada, se encuentran diversos cantautores populares de vallenato y champeta, quienes fueron entrevistados con el objetivo de comprender las circunstancias que determinan el nacimiento, surgimiento y desarrollo de imaginarios sociales con respecto a dichas expresiones musicales en el contexto del Caribe colombiano.

Relación en cuanto al origen y surgimiento de la champeta y el vallenato

En primera instancia, y como hecho que permite relacionarlos, se observa que el origen de estos géneros musicales se presenta en contextos que

denotan descrédito y poca aceptación por parte de la población en la cual surgieron y se desarrollaron inicialmente. El vallenato se remonta a la zona que hoy ocupan los departamentos del Cesar, Guajira y Magdalena; mientras la champeta surge en la ciudad de Cartagena de Indias y sus alrededores.



Figura 1. Departamentos de Cesar, Guajira y Magdalena.

Fuente: Diferendo Departamentos Cesar y La Guajira, Colombia (Ramírez, 2017).



Figura 2. Visualización en color rojo de la ciudad de Cartagena de Indias.

Fuente: Milenioscuro (s. f.)³.

Estos géneros musicales tuvieron su génesis en medio de la discriminación y segregación social. Por un lado, el vallenato ha sido relacionado con parrandas hasta el amanecer, alcohol y desocupación; los músicos que se dedicaban a este oficio no eran bien vistos en las regiones. El investigador musical Julio Cesar Oñate Martínez, en su libro *Héroes ocultos del vallenato* (2013) señala: “Corrija a su hijo y no lo deje tocá esa vaina o va a quedá como Saúl, el flojo del pueblo; era la advertencia que don Pascual

³ Este en un archivo de Wikimedia Commons, un depósito de contenido libre hospedado por la fundación Wikimedia.

Castro le hacía a Juan Granados, no hay hombre más flojo que un acordeonero” (p. 13).

Así mismo, en la obra *Cien años de soledad* (2007) de Gabriel García Márquez, se puede evidenciar el siguiente fragmento:

Pasaba las tardes en el patio, aprendiendo a tocar de oídas el acordeón, contra las protestas de Úrsula que en aquel tiempo había prohibido la música en la casa a causa de los lutos, y que además menospreciaba el acordeón como un instrumento propio de los vagabundos herederos de Francisco el Hombre. (p. 139)

Teniendo en cuenta lo anterior, Urbina Joiro en su texto *Lírica vallenata* (2003), lo resalta al expresar que:

Hay suficiente evidencia para entender que lo que hoy se conoce como *vallenato* no nació hace cincuenta años o cien años. Más bien se palpa como un agitado proceso de siglos donde finalmente encajó mucho de la cultura amerindia, negroide y caucásica, amalgama que aún no se detiene. ¡Cuánta reacción debió suscitar el reemplazo de las flautas de caña por el acordeón a fines del siglo XIX! Muchas fueron las innovaciones polémicas a lo largo del siglo XX: ¿Quién no oyó alguna de las reacciones que motivó ese paseo –romántico– brotado en 1963? (p. 12)

Por su parte, la Champeta también ha sido víctima del rechazo social por parte de los habitantes en la ciudad de Cartagena. Dicha marginalización incluso ha sido más representativa que la presentada en el vallenato. Este género connota desprecio y marginación desde su mismo nombre. La champeta es definida por el diccionario afrocolombiano como un cuchillo largo y ancho, que ha sido usado para designar en forma peyorativa a los

residentes de barrios populares —champetúos—⁴ que escuchaban y bailaban la música africana y caribeña. Esta denominación luego fue adoptada por todo ese movimiento cultural que refleja las vivencias de una clase que por siglos ha sido negada y que quiere ser reconocida en su alteridad (Abril y Soto, 2004, p. 13).

Como puede observarse, la champeta no ha sido ajena a escenarios de segregación y exclusión por considerarse un género que denota marginalidad y violencia. Franklin y Del Río (2001) argumentan que:

[...] la champeta nació de la terapia criolla, imaginario de una cultura y una estética de los barrios marginados que se desarrollan en la parte sur de la Cartagena colonial, habitados por la porción poblacional desplazada de las zonas de conflicto, y de la misma ciudad de barrios como el antiguo Chambacú, Pueblo Nuevo, Pekín, Boquetillo y Getsemaní. Como producto de esa actitud de menosprecio a las zonas populares de la ciudad esta expresión cultural fue desconocida por los habitantes de las clases privilegiadas de la ciudad, que no la aceptaron ni en su letra ni en la plasticidad del baile, por la misma actitud del no-reconocimiento a ese otro habitante de la ciudad y por ser considerada como una expresión violenta de lo popular.

En este orden de ideas, Giraldo y Vega (2014), establecen que:

La música champeta ha estado fuertemente discriminada y subvalorada desde las clases altas y medias del Caribe colombiano. El origen de la palabra champeta se asoció con lo criminal y la violencia, ya que remite a los jóvenes que asistían a K-z⁵, provistos con champetas o champetillas,

⁴ Sin tenerse una fecha exacta, los investigadores socioculturales han determinado que desde antes de los años veinte se le ha llamado "Champetúo" a los habitantes de barrios alejados del centro de Cartagena, asociados a los estratos más pobres y de características afrodescendientes. Este apelativo fue puesto por la élite económica en un intento de menospreciar a esta cultura sobreviviente. Este nombre, antiguamente aceptado y transformado, se originó por la relación de la mencionada población con la machetilla "champeta", y se le asocia a elementos de vulgaridad, pobreza y negritud. (Parra, 2015)

⁵ La caseta la cual se esgrime en la iconografía barrial como K-z, son aquellos lugares donde se desarrollan Las fiestas populares del contexto urbano del Caribe colombiano, se desarrolla en

propiciando peleas y agredándose con esta arma blanca mediana, utilizada principalmente en las plazas de mercado de Cartagena o en los contextos rurales del departamento de Bolívar. (p. 130)

Lo curioso de toda esta situación radica en que estas connotaciones y calificativos despectivos hacia la champeta en la ciudad de Cartagena, en especial hacia las personas que comparten dicho gusto musical —los denominados champetúos—, persisten en la actualidad, es común entre los habitantes situaciones asociadas a la exclusión y marginación social; de acuerdo con Giraldo y Vega (2014), la presencia de lo negro en las representaciones de la ciudad de Cartagena entra en un discurso que objetiviza la champeta a partir de las connotaciones discriminatorias y minusvaloraciones raciales que les confieren a los afrodescendientes, los cuales se encuentran en los barrios más pobres de la ciudad.

Imaginarios sociales asociados a las expresiones musicales: vallenato y champeta

Empecemos por el vallenato

En el imaginario social de las personas caribeñas podría creerse, en parte por la amplia aceptación de la que goza la música vallenata hoy en día a nivel nacional e internacional, que su transcendencia fue sencilla y abiertamente reconocida. Sin embargo, este género fue prohibido en uno de los clubes más emblemáticos de la ciudad, “EL Club Valledupar”, el cual todavía presta sus servicios. Así decía textualmente el artículo 62 de los estatutos del célebre lugar a finales de los años cincuenta y que cita Consuelo Araujo Noguera en una conferencia dictada en 1989 en el III Foro sobre el folclor vallenato, “Queda terminantemente prohibido llevar a

parqueaderos, solares o canchas de fútbol. La K-z tiende asociarse con las fiestas populares dentro de sus propias diferencias contextuales de acuerdo con la ciudad o los espacios urbanos que se describan (Sanz, 2011).

los salones del Club Valledupar, música de acordeón, guitarra o parrandas parecidas, etc.” (Araujo, 1989).

Sin duda alguna, uno de los procesos más importantes e influyentes en el impulso de la música vallenata fue la creación del Festival de la Leyenda Vallenata. El vallenato como baluarte del acervo cultural y musical Cesarense representa uno de los géneros con mayor trascendencia en el país y ha sido capaz de soportar la fuerza de la comercialización sin dejar de ser un auténtico representante y símbolo del folclor colombiano:

Hoy por hoy la música vallenata y particularmente el Festival de la Leyenda Vallenata la gran fiesta de la cultura popular fundada en 1968 y celebrada en Valledupar, la capital del departamento ha sido declarada por el Congreso de la República de Colombia como Patrimonio Cultural Nacional. (Visión de Desarrollo Territorial Departamental, 2011, p. 372)

De la música vallenata, puede decirse que pasó de escucharse en espacios que eran completamente restringidos a ser ampliamente aceptada en la actualidad, no solo en la ciudad de Valledupar y sus alrededores, sino también a nivel nacional e internacional:

El vallenato tradicional se ha ganado un lugar en el corazón de Colombia y el mundo, a tal punto, de ser declarado Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura -Unesco, en el 2015. Anualmente, se realiza el Festival de la Leyenda Vallenata, celebración que convoca a propios y visitantes a exaltar esta música en Valledupar, capital mundial del vallenato. (Observatorio socioeconómico Cámara de comercio de Valledupar, 2018, p. 2)

Cabe resaltar que, el surgimiento del Festival Vallenato estuvo liderado por personajes representativos e influyentes de la región, entre ellos, folcloristas, investigadores musicales y políticos; el gobernador del Cesar

de ese entonces, Alfonso López Michelsen, apoyó fuertemente esta iniciativa; el Nobel de literatura Gabriel García Márquez afirmó que: “Su Obra Cien Años de Soledad, es un vallenato de 350 páginas” (Rincón, 2017); estos representantes con el nacimiento de este evento, no solo consiguieron conservar y preservar esta tradición, sino que también lograron proyectarla a nivel nacional e internacional.

Tan proyectada está la música vallenata que, cada mes de abril que se lleva a cabo esta celebración, son recibidos en la ciudad de Valledupar alrededor de 145 000 personas de diversos lugares del país; pero también es común ver en el marco de este evento visitantes de países como México, Venezuela, Estados Unidos, Panamá, Aruba, entre otros

Según el Observatorio socioeconómico de la Cámara de comercio de Valledupar (2018) los reportes de visitantes del terminal de transportes, del aeropuerto Alfonso López y la policía de tránsito y transporte, evidencian que alrededor de 145 000 personas ingresaron a la ciudad de Valledupar en la semana del festival, principalmente, los viernes y sábados.

Como se puede observar, la aceptación hacia este género musical fue un proceso paulatino y sistemático, donde la influencia de personajes representativos en la vida política y folclore nacional fue determinante. Por ende, es de esperarse que los imaginarios sociales con respecto a esta música hoy en día sean mayoritariamente positivos —como se analizará posteriormente—, contrario a los imaginarios asociados a su origen y surgimiento donde las perspectivas se tornaban un tanto negativas para el desarrollo del género.

Bajo el enfoque anterior se observa cómo en la ciudad de Valledupar, contrario a lo que las personas foráneas se imaginan, no hay un acordeón ni una parranda vallenata en cada esquina, a menos que sea en el marco de

la celebración del Festival de la Leyenda Vallenata. En una conversación desarrollada en el trabajo de campo con una entrevistada, ella expresó: “[...] yo pensaba que aquí se escuchaba más vallenato, que había una parranda vallenata en cada esquina, no vi ningún acordeón este fin de semana” (K. Barrios, comunicación personal, 3 de marzo, 2018).

Dicha entrevistada visitó la ciudad de Valledupar y recorrió alrededor de siete establecimientos, porque quería escuchar vallenato. Se imaginaba que la única música que se escuchaba en la ciudad era esa, textualmente expresó: “[...] vea usted, más vallenato escucho en Cartagena” (K. Barrios, comunicación personal, 3 de marzo, 2018). Notablemente se observa que, en la ciudad de Cartagena de Indias se pueden encontrar al menos seis establecimientos donde se escucha exclusivamente música vallenata; dos de los más representativos son Mi Maye y la Tertulia vallenata, a diferencia de Valledupar donde escasamente se identifica un solo establecimiento donde exclusivamente se escucha vallenato, que es Tierra de cantores.

El hecho de ser nacidos en el departamento del Cesar no es directamente proporcional a saber cantar vallenato y, menos, saber tocar un acordeón; es una de las propuestas más frecuentes que se generan cuando una persona expresa ser oriundo de Valledupar: “¿ah eres de Valledupar? cántate una canción ahí, tócate un vallenato”. (S. Terán, comunicación personal, 12 de junio, 2017). Resulta contradictorio que, en no pocas ocasiones, personas que no son del Caribe logran conocer más las canciones vallenatas que alguien de Valledupar.

No todas las personas vallenatas tienen relación directa con los cantantes, compositores, acordeoneros, verseadores⁶ y demás músicos vallenatos; es

⁶ Los verseadores vallenatos son aquellos participantes del concurso de piquería en el marco del Festival de la Leyenda Vallenata, cantan en cuartetos y en redondillas (que en el folclor le llaman versos de cuatro palabras) y en décimas (versos de diez palabras). La piquería es emoción, ingenio, manifestación de talento creativo. Es destreza mental y armónica para improvisar versos. (Atuesta, 2017).

difícil encontrarlos en una calle de Valledupar o de compras en un establecimiento —como comúnmente se cree en el imaginario de los foráneos—. Esto, teniendo en cuenta que muchos cantantes no viven en la ciudad, muchos han emigrado a Barranquilla, Bogotá e incluso algunos se han radicado fuera del país. Allí se observan a los cantantes vallenatos de la misma forma en que los ven los visitantes, en una tarima cuando brindan una presentación, un concierto y en redes sociales.

Del mismo modo, no pocas veces, cuando se conoce que una persona es de Valledupar, automáticamente su casa se convierte en hospedaje. En conversación con un entrevistado, este expresó: “[...] es común escuchar expresiones como: ‘Ay eres del Valle, ya tengo quien me invite al festival, ya tengo casa en abril, ya tengo donde bajar en festival’”. (S. Castro, comunicación personal, 12 de enero 2018). No obstante, esta situación no siempre se convierte en un obstáculo o inconveniente, es precisamente esa abierta aceptación y difusión de esta fiesta, lo que provoca que cada día más personas quieran conocerla.

Mientras tanto en la champeta

Con respecto a la champeta, la suerte no ha sido distinta. De hecho, con la investigación realizada se pudo constatar que los imaginarios asociados a este género desde su inicio, desarrollo y etapa actual han sido despectivos en mayor medida en relación con los imaginarios asociados al vallenato.

Esta connotación negativa ha permeado muchos espacios sociales entre los cartageneros. En la década del 2000 en la ciudad se expide el Decreto 0109 del 2000 prohibiendo el uso de picós⁷ por cuatro meses, asociando la

⁷ Estos son sistemas de sonido ambulantes o escaparates descomunales que cuentan con consolas y grandes amplificadores que activan a los cartageneros de los barrios populares. Desde la década de 1940 existen estas máquinas, pero en 1960 fue que se consolidaron como elementos representativos de la cultura champetuda. Actualmente, los picós son íconos de la ciudad por ser los principales promotores de la música champeta (Estrada, 2016).

champeta con violencia “El exalcalde de Cartagena Carlos Díaz Redondo, mediante decreto prohibió la música Champeta, argumentando que esta música era indecente y que sus seguidores eran violentos” (Lemaitre, 1999).

Esta determinación fue tomada después de que el exalcalde analizara la ola de violencia en la zona periférica de la ciudad, y sin un estudio riguroso o con argumentos sólidos, determinó que los bailes con picós eran los causantes del gran número de riñas presentadas los fines de semana en dichos festejos. Esta no ha sido la única prohibición asociada a la música champeta en la ciudad. En el año 2012, la ciudad vivió una circunstancia parecida:

El alcalde Mayor de Cartagena prohibió por dos meses los bailes con picó como medida para restablecer y conservar el orden público en la ciudad de Cartagena. La determinación, contemplada en el Decreto 0606 de 8 de mayo de 2012, se adoptó a raíz de los últimos incidentes en los barrios Nelson Mandela, Chiquinquirá y La Esperanza, en donde se celebraban bailes con estos aparatos de sonido y se registraron varias peleas. (*El Universal*, 2012)

Como puede observarse, los estereotipos y estigmatizaciones asociados a la champeta han trascendido las esferas de los entes gubernamentales, llegando al punto de expedir decretos en busca del restablecimiento del orden público; orden que, por algunos supuestos un tanto elitistas, ha sido alterado por acciones relacionadas con la champeta. A propósito, surge un gran interrogante asociado a estas medidas un tanto paradójicas respecto de la conservación del orden en la ciudad, “¿Quiénes son los violentos, la música o la gente?, La música y los picós no son violentos, violenta es la gente; tienen comportamiento violento, estén escuchando champeta o a Julio Iglesias” (M. Trespacios, comunicación personal, 15 de octubre 2018).

Para Charles King, uno de los principales exponentes de este género musical, el problema puede expresarse de la siguiente manera:

Una de las cosas más difíciles que ha tenido que enfrentar en su carrera musical es la estigmatización social. La razón es que a los llamados “champetúos” se les relaciona con las bajas esferas de Cartagena, es decir, se cree que son personas mal educadas, cuestionables y que tienen relación con la delincuencia. Por cuestiones de rechazo es que muy pocas mujeres han incursionado en la champeta. (*El Universal*, 2019)

Uno de los pioneros de la champeta en Cartagena de Indias, el artista Rafael Chávez, más conocido como “Kussima” y su guitarrista Ludwing Watts señalan que este rechazo puede estar incitado por la misma actitud apática de los propios cartageneros, anotan que la misma ciudadanía es la que se ha encargado de generarle falsos estereotipos al género. Para ellos, los forasteros no tienen el ideal de que la champeta es “violenta”, como generalmente se le conoce, esta actitud se asume porque se escucha eso de los mismos habitantes de la ciudad: “Para nosotros la champeta es un estilo de vida, es nuestra representación cultural, lamentablemente hoy el termino champetúo se confunde con ser guache, malandro y plebe, ese es el imaginario arraigado en la población” (R. Chávez, comunicación personal, 13 de mayo, 2017).

Según estos artistas:

El origen de la música champeta tenía como objetivo, establecerla como ritmo único y autóctono de la ciudad, lamentablemente no resultó como queríamos y ha sido la misma población quien le ha dado esa connotación de violenta, la champeta no es violenta, violenta es la gente, la champeta no genera problema, los que generan problemas son las personas. (L. Watts, comunicación personal, 13 de mayo, 2017)

En este mismo sentido, Giraldo y Vega (2014) ponen de manifiesto que estas connotaciones negativas se reproducen constantemente, en donde la palabra verbena, K-z, picó y champeta son dispositivos de violencia y sanción. De esto se infiere que, en el imaginario urbano, la champeta reproduce los estigmas sociales, aunque no necesariamente son estigmas raciales como sí ocurre en Cartagena.

Por su parte, Elizabeth Cunin (2007) lo plantea de la siguiente manera:

La champeta cuando se inscribe en las relaciones sociales de Cartagena reproduce y exagera la marginalización y la exclusión de lo “negro”, características de la ciudad. La champeta nos muestra el proceso de designación racial de una cultura popular. Seguramente la champeta rompe con una serie de normas (sociales, artísticas, sonoras, etc.) implícitas en Cartagena e inspiradas del modelo de la élite de la ciudad. [...] La dimensión racial es, más bien, el resultado de una calificación exterior, que moviliza la categoría “negro” para justificar el rechazo de esta música. La designación racial de los champetúos parece responder sobre todo a una lógica de “etiquetaje” de la desviación más que a una voluntad deliberada de romper el evitamiento. (p. 7)

De hecho, las mismas canciones de champeta ponen de manifiesto la diferenciación respecto de la estratificación social, esa diferencia marcada en lo que puede significar ser o no champetúo. Muestra de esto es una canción de la agrupación Bazurto All Stars que tuvo mucho auge en la ciudad hace algunos años, la letra hace referencia a una chica de clase alta a la que le empieza a gustar la champeta, por esta razón recibe el denominativo de “Pupileta”; Pupi por pertenecer a la clase alta y coleta⁸ por su gusto compartido por la champeta. Aquí fragmentos de la letra de la canción:

⁸ En la ciudad de Cartagena, coleta hace referencia a vándalo, villero. Persona que habita los barrios bajos o al menos lo parece (Diccionario de costeño, 2010).

Ella bailaba reggaetón y era loca por David Guetta, le gustaba Daddy y el Don pero ahora baila champeta [...] ella ahora baila champeta, ella rompe en la discoteca, le dicen la pupileta, porque es pupi y coleta [...] se monta en su viaje, se pone bien coleta y en el barrio ahora le dicen la pupileta. (Bazurto All Stars, 2015)

Teniendo en cuenta lo anterior, puede verse arraigado en el imaginario de la población la imagen de que la champeta está relacionada con conceptos que van desde un mal vestir, violencia, drogadicción y vulgaridad. El estereotipo que se manifiesta y familiariza en una parte importante de la población, obedece, en gran medida, a la consolidación de pandillas en la estructura urbana que surge y fortalece entre las décadas de los años ochenta, época en que se posiciona la música africana, y en los años noventa, en donde se va proyectando la champeta.

Los actos de violencia que se desarrollaron entre pandillas en las denominadas K-z (casetas) reafirmaron los vínculos negativos sobre las músicas populares. Sumado a esto, también la actitud de los propios ciudadanos cartageneros quienes, en ocasiones, son los que propician la formación sistemática de dichos estereotipos en su mayoría negativos; así como, el poco apoyo e impulso de dicho género por los entes gubernamentales correspondientes.

Conclusiones

El vallenato y la champeta tienen gran incidencia y representación en el Caribe colombiano, particularmente en los territorios de Valledupar y Cartagena respectivamente, espacios centrales en el desarrollo de este estudio. Se pudo evidenciar en los resultados de investigación que ambos géneros se relacionan en algunos aspectos de las etapas de origen, evolución y desarrollo musical actual.

En este orden de ideas, la primera relación que se observa es entre el concepto de imaginario social, abordado desde los postulados de Castoriadis (1975): “desde esta mirada se puede anotar que, cada sociedad crea su propio mundo de significaciones”. En el vallenato y la champeta los imaginarios están asociados a los territorios mencionados (Valledupar y Cartagena) en cada momento de la historia. La relación existente connota la cultura e identidad de las poblaciones donde estos son representativos; de esta forma, se generan unos imaginarios completamente negativos al origen y surgimiento de ambos géneros. Sin embargo, en cuanto a la evolución y desarrollo musical actual respecto del vallenato, los imaginarios asociados tienden a ser positivos, mientras que, por los lados de la champeta, se tornan negativos.

El origen y surgimiento de estos estilos musicales, como se mencionó anteriormente, estuvo asociado a estereotipos negativos y un tanto despectivos. Respecto al vallenato, en sus inicios, estuvo asociado a acciones relacionadas con la vagancia, flojera y juerga, tal como lo manifiestan autores como Oñate (2013) “No hay hombre más flojo que un acordeonero” (p. 13). En relación con la champeta, la situación no fue diferente. El asociativo a estigmas negativos también fue muy frecuente.

En el proceso evolutivo de dichos géneros, se han presentado una serie de sucesos y circunstancias que han favorecido su desarrollo y evolución. Sin embargo, los estereotipos positivos siguen favoreciendo a la música vallenata; parte de esa aceptación puede deberse a la declaración que hizo la Unesco hacia el año 2015 del vallenato tradicional como “Patrimonio Inmaterial de la Humanidad”, lo que sin duda ha generado una incidencia positiva en el género.

En la champeta las circunstancias han sido distintas y un poco adversas comparadas con las del vallenato. La ciudad de Cartagena, en más de una ocasión, ha sido protagonista de decretos en los cuales se prohíben los

bailes con picós de champeta como medida de prevención de desmanes y disturbios asociados a los festejos con dicha música; uno de ellos fue el Decreto 0109 del 2000 expedido por el exalcalde de Cartagena Carlos Díaz Redondo, “argumentando que esta música era indecente y que sus seguidores eran violentos” (Lemaitre, 1999).

De igual forma, se entiende que este rechazo puede estar influenciado por los mismos cartageneros. Es posible que sean ellos mismos los protagonistas y creadores de esta serie de estigmas negativos:

Los foráneos no conocen acerca de la champeta, mucho menos la asocian con “violencia”; esta actitud se asume porque generalmente se escucha de los mismos habitantes de la ciudad, lamentablemente hoy el termino champetúo se confunde con ser guache, malandro y plebe, ese es el imaginario arraigado en la población. (R. Chávez, comunicación personal, 13 de mayo, 2017)

Indiscutiblemente, los imaginarios sociales inmersos en los territorios asociados a estos géneros musicales, como lo son las ciudades de Valledupar y Cartagena –epicentros de este estudio–, no se desprenden únicamente del trasegar y evolución de estos estilos propiamente musicales. Se pudo observar a través de la investigación que también interfieren factores históricos, familiares, socioeconómicos e incluso, con mucha incidencia, factores políticos. Estos factores, de una u otra manera, determinan todo tipo de estigmas, estereotipos y paradigmas bien sea positivos o negativos asociados, tanto al género musical, como a las personas y territorios que se relacionan con ellos.

Referencias

Abril, C. y Soto, M. (2004). *Entre la champeta y la pared. El futuro económico y cultural de la industria discográfica de Cartagena*. Observatorio del Caribe Colombiano, Convenio Andrés Bello. <http://openbiblio.flacsoandes.edu.ec/libros/143186-opac>

- Alcaldía de Cartagena. (2000). Decreto 0109. *El cual prohibió el uso del picós en la ciudad de Cartagena por cuatro meses.*
- Alcaldía de Cartagena. (mayo 8, 2012). Decreto 0606. *El cual fue expedido y firmado por el Ex - alcalde Campo Elías Terán (QEPD), como medida para restablecer y conservar el orden público en la ciudad de Cartagena.*
- Atuesta, J. (2017). *Claves en la piquería vallenata.* El pilón.
- Bazurto All Stars. (2015). *La pupileta* [canción]. Bazurto Records.
- BBC Mundo. (2015). 13 vallenatos esenciales que hay que conocer ahora que es patrimonio de la humanidad. Redacción BBC.
https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/12/151201_colombia_13_vallenatos_escenciales_nc.
- Cámara de comercio de Valledupar. (2018). *Balance comercial y turístico. 51º versión festival de la leyenda vallenata.* Observatorio socioeconómico Cámara de comercio de Valledupar.
- Castoriadis, C. (1975). *La institución imaginaria de la Sociedad.* Tusquets Editores.
- Cunin, E. (2006). De Kinshasa a Cartagena, pasando por París: itinerarios de una “música negra”, la champeta. *Aguaita*, (15-16), 176-192.
- El Universal*. (mayo 9, 2012). Listo decreto que prohíbe bailes con picó.
<https://www.eluniversal.com.co/regional/listo-decreto-que-prohibe-bailes-con-pico-75799-OUEU158754>
- El Universal*. (julio 22, 2019). El regreso de Charles King, ‘El cronista de la champeta’.
<https://www.eluniversal.com.co/regional/listo-decreto-que-prohibe-bailes-con-pico-75799-OUEU158754>.
- Estrada, S. (junio 1 de 2016). Los picós íconos musicales de la champeta en Cartagena. *El Universal*. <https://www.eluniversal.com.co/cultural/los-picos-iconos-musicales-de-la-champeta-en-cartagena-227064-EQEU332897>
- Franklin, P. y Del Río, J. (2001). Terapia criolla, elogio a la ilegalidad. *Revista Noventa y Nueve de Investigación Cultural*, (2).
- García Márquez, G. (2007). *Cien años de soledad.* Edición Conmemorativa, Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española.

- Giraldo Barbosa, J. E. y Vega Casanova, J. (2014). Entre champeta y sonidos africanos: fronteras difusas y discusiones sobre “músicas negras” en el Caribe Colombiano. *Memorias: Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, (23), 128-152.
- Lemaitre, E. (noviembre 21, 1999) La ciudad barrilete, Cartagena. *El Universal*. Dominical, no 715.
- Martínez, I. (2011). La champeta: una forma de resistencia palenquera a las dinámicas de exclusión de las elites "blancas" de Cartagena y Barranquilla entre 1960 y 2000. *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*, 25(42).
- Oñate Martínez, J. C. (2013). *Héroes ocultos del vallenato*. Maremágnum Editorial.
- Parra, A. (julio 10, 2015). Tu vida al ritmo champeta. *Tú vida bailando al ritmo champeta*. <http://tuvidabailandoalritmochampeta.blogspot.com/2015/>
- Ramírez, M. (2017). *Diferendo Departamentos Cesar y La Guajira, Colombia*. Slideshare. <https://es.slideshare.net/MauricioEnriqueRamirez/diferendo-dpatos-cesar-y-la-guajira>
- Rincón, J. (31 de mayo de 2017). Cien años de soledad, el vallenato más largo de la historia. *El pilón*. <https://elpilon.com.co/cien-anos-soledad-vallenato-mas-largo-la-historia/>.
- Sanz, M. A. (2011). *Fiesta de picó. Champeta, espacio y cuerpo en Cartagena, Colombia*. [Tesis de pregrado, Universidad del Rosario]. Repositorio Universidad del Rosario. <https://repository.urosario.edu.co/bitstream/handle/10336/2600/SanzGiraldo-MariaAlejandra-2011.pdf>
- Urbina Joiro, H. (2003). *Lírica vallenata*. Convenio Andrés Bello.
- Visión de Desarrollo Territorial Departamental. (2011). *Cesar Caribe 2032: Un departamento en crecimiento generando bienestar*. Departamento Nacional de planeación. Gobernación del Cesar.

La fábula invertida o sobre la amoralidad de la fábula —a propósito de la fábula como herramienta de interpretación antropológica—*

[Separata]

Gustavo Adolfo Cárdenas López**

Recibido: 7 de mayo de 2020

Aprobado: 15 de marzo de 2021

Citar como:

Cárdenas, G. (2021). La fábula invertida o sobre la amoralidad de la fábula-a propósito de la fábula como herramienta de interpretación antropológica-. *Análisis*, 53(99). <https://doi.org/10.15332/21459169.6797>



Resumen

Usualmente se entiende la fábula como aquella narración en el cual hay personajes (principalmente animales) que, no siendo humanos, se comportan como si lo fueran; sin embargo, en este trabajo se intentará mostrar que es posible que en dichos relatos no sean los animales los que

* Artículo de investigación.

** Licenciado en Filosofía de la Universidad del Valle, Magíster en Educación y Desarrollo Humano de la Universidad de San Buenaventura. Profesor del Programa de Formación de la Escuela Normal Superior Farallones de Cali, donde, en compañía del profesor Nolver Guevara, dirigen la línea de investigación denominada Lenguaje, Comunicación y Subjetividad. El profesor Gustavo también dicta seminarios en la Maestría en Educación de la Universidad de San Buenaventura de Cali y Armenia, donde trabaja la relación entre educación y filosofía, así como el análisis genealógico de la cultura. Como investigador, ha publicado varios artículos donde desarrolla conceptos como Crítica Pedagógica, Antropopedagogía o Escuela Máquina de Guerra. Correo electrónico: gustavoeducar@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9260-2732>

se humanizan, sino el humano quien se bestializa, y que dicha perspectiva nos permitirá entender la fábula como una herramienta de interpretación antropológica.

Palabras claves: fábula, cultura, civilización, moral, amoral, acontecimiento, antropología

The Inverted Fable or on the Amorality of the Fable: about the Fable as an Anthropological Interpretation Tool

Abstract

Usually the fable is understood as that literary genre in which there are characters (mainly animals) who, not being humans, behave as if they were, however; in this paper we will try to show it is possible that in such stories the animals are not the ones humanized, but the human is the one who is bestialized, and that this perspective will enable us to understand the fable as an anthropological interpretation tool.

Keywords: fable, culture, civilization, moral, amoral, event, anthropology.

A fábula invertida ou sobre a amoralidade da fábula: sobre a fábula como ferramenta de interpretação antropológica

Geralmente, a fábula é compreendida como um gênero literário, em que personagens (principalmente animais) que não são humanos se comportam como se fossem. Porém, neste trabalho tentaremos mostrar que nesses relatos é possível que ao invés dos animais serem humanizados são os humanos que se animalizam, e que essa perspectiva nos possibilitará entender a fábula como uma ferramenta de interpretação antropológica.

Palavras-chave: fábula, cultura, civilização, moral, amoral, acontecimento, antropologia.

Los animales se parecen tanto al hombre
que a veces es imposible distinguirlos de
este.

K'nyo Mobutu¹

Introducción

La fábula es, quizá, una de las formas más interesantes que asume el lenguaje; esto, dado que es posible que exprese algo más allá de lo que la historia en sí misma pueda narrar, es decir, es posible que esta posea un carácter mágico y como el mago, que mientras muestra una “cosa” oculta otra, de la misma forma la fábula tiene un lado oculto, un lado oscuro. Develar ese lado oscuro requiere necesariamente invertir esta narración, lo que implica entenderla de una forma exactamente contraria a como suele ser entendida comúnmente. Esto significa que, si en el lenguaje común la fábula se entiende como esos relatos en los que se personifican animales u objetos, entonces, invertir la fábula requeriría no entenderla como la forma del lenguaje mediante la cual se humanizan animales, sino la forma mediante la cual el humano se bestializa. Entender la fábula en su plenitud requiere separarla de su moralidad, de la supuesta “morableja” contenida en el relato, y convertirla en un relato en esencia salvaje.

En la fábula diversos seres no humanos son, aparentemente, dotados de personalidad. Estos seres pueden ser animales, plantas o incluso objetos. Por lo general, en la fábula los personajes centrales son animales y se supone que al final del relato es posible extraer de él una enseñanza moral. Por esta razón, en el presente ensayo, al hablar de fábula no se hará referencia a esta en general, sino que procuraremos centrarnos en aquella cuyos personajes con más presencia son de origen animal, y a partir de ahí mostrar la posibilidad de la existencia de un lado oscuro en la fábula que

¹ Epígrafe del libro *La Oveja Negra y demás fábulas*, de Augusto Monterroso.

nos permita realizar nuevas interpretaciones de lo que es el humano, esto es, el lado amoral.

Invirtiendo/subvirtiendo la moral

Lo oscuro puede ser profundo. Un pozo, un túnel, una cueva, etc., son ejemplos de ello. Eso que es profundo y oscuro no muestra lo que hay en el fondo a simple vista, pues aquello permanece oculto. Sin embargo, no se ha hurgado en el lado oscuro de la fábula, pues siempre el interés ha sido captado por lo que aparentemente se quería mostrar: la moraleja. Esta pretendida enseñanza moral, suele producir un efecto que limita las producciones de sentido reduciéndolas a su más mínima expresión. Para poder aproximarnos al sentido oculto de la fábula tenemos que partir del cuestionamiento, es decir, cuestionar su supuesta intención de transmitir una enseñanza. Por esto, descartaremos de inmediato como necesariamente verdaderas aquellas definiciones de la fábula en las que se la vincula con la enseñanza como algo que esta pretende dejar, definiciones que se nos muestran como únicas y estáticas desde la misma escuela.

La fábula puede ser entendida como “una composición [...] formada por un relato, generalmente breve, al que sigue un consejo moral o regla de comportamiento (moraleja) dirigida a enseñar un principio general de conducta, presentando un modelo específico de comportamiento” (Montaner, 2013). Como vemos, en esta intención de definición, el acento parece estar puesto en la enseñanza moral, en la moraleja. Al entender la moraleja como una cualidad de la fábula, se le arrebató a la misma su posibilidad de expresar algo más allá de su contexto social, de su momento y su lugar, y es que, si la moral cambia según el tiempo y el espacio, estas narraciones no podrían tener valor por fuera del contexto en el que emerge. No obstante, si se desprende la fábula de su carácter moral, esta

puede cobrar un sentido mucho más profundo y desplegarse hasta configurar algo más que una narración caracterizada por tener toda una variedad de personificaciones y una moraleja, entonces sería una forma de construcción de lo real donde no son los animales los que se humanizan, sino el humano quien se bestializa, quien se reconoce a sí mismo como animal salvaje, un animal que, al carecer de instintos que orienten su comportamiento de forma natural, se ve en la necesidad de imitar los diferentes comportamientos de otras especies que, como humanos, solemos ver como inferiores. Lo anterior, también se debe al fuerte antropocentrismo occidental impuesto como discurso hegemónico desde la modernidad, antropocentrismo que puede ser superado o fracturado por relatos como el de la fábula.

Antes de entrar a hablar de lleno de la fábula y examinar algunos aspectos de esta y, puesto que nuestro objetivo aquí es analizar más específicamente la narración que usa animales como portavoces del relato, primero, intentaremos indagar sobre cómo ha sido la relación humanos/animalidad, la cual parece que se ha entendido históricamente como el proceso mediante el cual el hombre se distancia de lo salvaje; a este distanciamiento lo hemos llamado “civilización” y puede considerarse como una negación de nuestra misma naturaleza animal, construyéndose, de esta forma, una realidad en la que es superior el humano civilizado respecto al primitivo. Indagar, pues, en la relación humano/animalidad, es fundamental para, posteriormente, aproximarnos un poco más a la relación que se ha establecido con la animalidad desde el lenguaje de la fábula.

No hay duda de que la relación entre los humanos y la animalidad es de carácter histórico-cultural, es decir, no es lo mismo la relación que se establece entre humanos y otras especies animales vivas si el humano del que hablamos habita la selva amazónica o vive en la ciudad de Nueva York.

Las condiciones para la emergencia de una narración como la fábula son, en buena parte, de carácter natural/ambiental, es decir que se requiere de un entorno vivo/viviente que permita observar el comportamiento animal en su propia naturalidad, y es que no es posible usar como personaje un animal si no hay previamente una idea de su comportamiento natural. Un niño de la ciudad que por uno u otro motivo “sabe” que un animal como el jaguar habita en la selva, pero que la primera vez que ve directamente un animal como este felino es encerrado en la jaula de un zoológico, difícilmente va a lograr percibir las características del comportamiento natural de dicho animal, el cual, al serle presentado cerca, pero al mismo tiempo separado por enormes barrotes de metal, le construye una realidad que se funda en dos pilares fundamentales: 1) el jaguar es un animal peligroso; y 2) este animal peligroso ha sido capturado y enclaustrado por la mano del hombre.

La fábula emerge no de una relación de lo humano con una naturaleza/animalidad que él domina y controla, sino, por el contrario, de una valoración de lo natural incontrolable, valoración de una animalidad que escapa de su control y que, sin poseer características humanas, parece ser más exitosa en los entornos vivos/vivientes de lo que ha podido serlo el hombre. La fábula no puede surgir en un contexto de superioridad de lo humano sobre lo animal, sino justamente de admirar en la animalidad ese comportamiento que, pese a que podría chocar con uno u otro concepto de lo moral, parece servir de maravilla para la subsistencia de cada especie (siempre que la especie —sea cual sea— no se encuentre a lo largo de su existencia con la mano destructiva del hombre), y desde este punto de vista, la fábula sería, en esencia, amoral.

Los relatos que usan animales para expresarse han de iniciar siempre distantes de lo moral, dado que en el medio natural/animal no existe esa moral, no existen los conceptos, solo existe una totalidad donde cada

especie viva es imposible de ser definida por completo en sí misma, son autopoieticas; en otras palabras, ningún ser vivo es un ente independiente. Constantemente, las especies producen una multiplicidad de tramas relacionales, establecen relaciones diferentes en las cuales no hay más determinación que aquella que proviene del curso natural de su mundo/realidad, es decir, no son relaciones que incluyan conceptos como “amistad”, “amor”, “democracia”, etc., que solo son posibles en animales capaces de un lenguaje que, a su vez, produzca significaciones. Lo social (incluida la moral) es necesariamente antinatural, es decir, el humano no puede existir sin romper de alguna forma con uno u otro principio natural, o si se quiere (por el momento), ley universal. Sin embargo, parece ser que esta distancia que habíamos establecido entre la naturaleza y nuestra propia animalidad no fue lo suficientemente significativa, sino hasta el advenimiento de la civilización y, finalmente, hasta el surgimiento del capitalismo, que es justamente cuando lo animal se convierte en negación de lo social².

Estas transformaciones sociales terminan por producir una determinación en relatos como la fábula, y es que prácticamente se hace obligatoria la extracción de una supuesta enseñanza moral, que, si bien es posible de configurar, no es inherente a la fábula misma; pues, pese a que sus orígenes suelen ubicarse en construcciones literarias antiguas, como por ejemplo las fábulas de Esopo en la antigua Grecia, también es posible pensar que su origen puede estar en relatos más antiguos y que aún

² Eric Hobsbawm, en su libro, *La era del capital*, ya dejaba muy en claro que la emergencia del capitalismo era el triunfo de una nueva sociedad donde la producción industrial determinaría las nuevas relaciones sociales, y en esta nueva realidad, las zonas urbanas industrializadas se convertirían también en ciudades sumamente pobladas. Por esto, es entendible que se hiciera necesaria una nueva forma de pensar, una que sirviera de justificación moral para la existencia de una nueva sociedad. En esta nueva moralidad, los antiguos seres del bosque, que en historias antiguas eran protectores de la naturaleza, ahora, se convertían en brujas y demonios que hacían daño a quienes se les aproximaban. Así, poco a poco, en esta nueva sociedad, la naturaleza se fue satanizando cada vez más. Ahora, los relatos debían entonces ajustarse a esta nueva forma de pensar, a esta nueva moral (Hobsbawm 1998).

persisten en varias comunidades, como es el caso del totemismo, algo que hoy por lo general consideramos propio de ciertas comunidades indígenas y que no tiene cabida en las sociedades civilizadas. Sin embargo, la fábula puede interpretarse como una extensión del totemismo hasta el mundo civilizado con una carga simbólica que, quizá, es mejor comprendida por el niño y no tanto por el adulto; lo cual, de ser así, significaría que estas narraciones, si bien en la actualidad parecen estar dirigidas casi que de manera exclusiva al público infantil, es porque ellos, los niños, pueden disfrutarlo más, y no es por su simpleza, ni por su capacidad de despertar la imaginación del infante, sino porque es de tal complejidad que solo una mente poco determinada por el racionalismo y las formas de pensamiento esquemáticas, puede captar múltiples sentidos ocultos en la fábula, cosas que siempre son muy esquivas para el adulto³. Un niño tiene la capacidad de encontrar esos sentidos en la fábula, algunos que, incluso, pueden haber estado ocultos para su mismo autor.

Tal vez el niño ve aspectos comunes a él en el resto de los animales, aspectos que el adulto-racional simplemente pasa por alto. Cuando un animal que en un entorno ecológico determinado se enfrenta a situaciones en las que pueden verse reflejadas personas que habitan el mismo entorno, como, por ejemplo, cuando salvaguarda su vida, busca alimentos o protege a los suyos, y que las enfrenta de una forma tan distinta a como lo haría un humano habitualmente, se le atribuye un carácter divino o sagrado a ese comportamiento y, por lo tanto, al animal mismo. Grimberg (1984) dice lo siguiente al respecto: “los pueblos cazadores atribuían poderes extraordinarios a los animales, convencidos de que los espíritus y las almas

³ Para este caso, es decir, para entender el niño no desde su psique, sino desde su misma animalidad y para observar cómo esta se manifiesta en la lectura y construcción de relatos como el de la fábula, la psicología tiene muy poco que aportar, dado que generalmente parte de un a priori, a saber, que el niño es un ser humano. Por eso, el lugar desde el cual hacemos estas observaciones es el de la Antropología Filosófica, más exactamente desde la Antropopedagogía, que invita a pensar el niño lejos de lo humano pero cercano a lo animal (Cárdenas 2019).

de los muertos se cobijaban en ellos y considerándolos, por lo tanto, como antepasados de la tribu. De esta forma se originó el totemismo” (p.36).

Como vemos, nuestra relación con la animalidad tiene una complejidad que exige entender estos relatos de una manera completamente diferente.

Por otro lado, Sigmund Freud, por ejemplo, nos había dicho ya en *Tótem y Tabú*, que “el tótem es, en primer lugar, el antepasado del clan, y en segundo, su espíritu protector y su bienhechor” (Freud, 2005, p.11). De esta afirmación es posible deducir que si efectivamente el tótem (que suele ser un animal) es el antepasado del clan, esto es porque debe existir desde mucho antes que existiera el clan; el tótem es pues el animal que deviene en hombre, en lo humano.

La capacidad humana de “pensar” parece no ser considerada por el hombre primitivo ni por los niños como un privilegio que pone a la humanidad en la cúpula de la evolución de la vida. Parece ser que hay otras cosas a las que el hombre primitivo da valor, incluso un valor superior al pensamiento mismo, y estas cosas son las que hacen que el tótem que un determinado clan escoja sea considerado superior, tan superior que es su protector. Podemos pensar que en este aspecto es importante, incluso, la geografía; con esto me refiero a que el tótem debe ser un animal que desarrolle su existencia en la misma zona geográfica del clan que se considera su descendiente. De ser así, es posible que aquello a lo que el hombre primitivo da valor en los animales por encima del pensamiento mismo, es a la capacidad natural que tienen ellos de actuar y sobrevivir en el mismo entorno con una aparente facilidad de la cual el ser humano carece. La vida humana en un entorno específico se le dificulta tanto que, al no poder adaptarse a su entorno, el humano termina por adaptar el entorno a él a través del trabajo, siendo este la forma más común y generalizada mediante la cual interactúa con la naturaleza; pero a diferencia de los demás animales, este acumula grandes cantidades del

producto de su trabajo, genera desigualdad y demás problemas que emergen de la acumulación excesiva.

La relación hombre-trabajo-naturaleza no es algo que entraremos a analizar en detalle, pues nos distanciaría del objetivo principal del presente ensayo, sin embargo, es importante tener claro que la principal relación activa que el hombre tiene con la naturaleza se da a través del trabajo, y que la forma como se lleve esta relación dependerá básicamente de cómo el humano entienda la naturaleza, el mundo, y cómo construya su realidad a partir de este entendimiento. La construcción de la realidad alterna a través del lenguaje (como el del mito y/o la fábula) aquí cobra una importancia supremamente alta. Es muy distinto, por ejemplo, un sistema económico cuyo ciclo comienza con la extracción/producción y termina con la distribución/consumo, a un ciclo económico que termine con un ritual de agradecimiento a la tierra como madre de todo lo vivo y proveedora de todo lo que se necesita.

Pensemos por un instante en el aforismo de Ludwig Wittgenstein expuesto en su libro *Tractatus Logico-Philosophicus* (Wittgenstein, 2010, p.111. af.5.6), dado que tal vez este aforismo en particular puede ayudarnos a comprender un poco mejor la relación que los primeros humanos tuvieron con la naturaleza y la forma como las sociedades civilizadas la entienden al haberse distanciado de ella. Wittgenstein nos dice lo siguiente: “Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo” (af: 5.6). En esta expresión, es posible hacer una equivalencia entre mundo y realidad. Ahora bien, en primera instancia, pareciera ser que, de ser cierta esta frase, nuestro mundo es limitado de la misma forma como es limitada nuestra comprensión de este. Es interesante el hecho de que Wittgenstein plantee que el lenguaje mismo es limitado, y es interesante por el hecho mismo de que el lenguaje, a través del cual definimos el mundo, es decir, a

través del cual ponemos límites a la realidad, es también limitado, es decir, es un “limitado que limita” (Cárdenas, 2014, p. 14).

Ahora bien, no cabe duda de que si lo humano habita en un mundo construido por el lenguaje y que el lenguaje al definir el mundo le da forma al mismo tiempo que le pone límites, entonces solo es posible ampliar nuestro mundo superando dichos límites a través del lenguaje mismo, en cuyo caso no podría ser un lenguaje estático, sino uno que es puro devenir, es decir, un lenguaje que no puede ser atrapado ni tan siquiera por una condición de temporalidad fija, de cierta forma, un lenguaje paradójico y:

[...] la paradoja de este puro devenir, con su capacidad de esquivar el presente, es la identidad infinita de los dos sentidos a la vez, del futuro y el pasado, de la víspera y del día después, del más y del menos, de lo demasiado y lo insuficiente, de lo activo y lo pasivo, de la causa y del efecto. El lenguaje es quien fija los límites [...] pero es también él quien sobrepasa los límites y los restituye a la equivalencia infinita de un devenir ilimitado. (Deleuze y Guattari, 1985, p. 8)

Esta es una de las grandes oportunidades que ofrece la inversión de la fábula, es decir, poniendo de cabeza su supuesta moralidad y develando su sentido oculto, en lo más profundo esta muestra su lenguaje arcano de carácter no fijo/no estático, sino que deviene, articula lo humano con su condición de animalidad, animal indefinido/indefinible, expresa una realidad más profunda, no la que hay en el fondo del pozo, del túnel, sino aquello que pasa mientras se cae, pues el hoyo no tiene fondo. Los animales de la fábula no son nunca personajes estáticos, así podemos decir, por ejemplo, que el lobo no es siempre lobo, deviene en abuela, deviene en caperuza y jamás se define. No hay una moralidad en esta historia, no es el lobo la encarnación del mal ni caperuza la encarnación del bien es solo la inocencia que deviene en astucia y la astucia que deviene en inocencia. Y aunque no profundizaremos aquí con un análisis detallado

del simbolismo en “Caperucita Roja”, porque de eso no trata el presente artículo, sí es importante tenerlo en cuenta al pensar la idea de devenir en la fábula, sobre todo para entender los personajes de la fábula como acontecimientos.

Un ejemplo de acontecimiento en la fábula lo podemos encontrar en los escritos de Augusto Monterroso, como en el caso de “El Conejo y el León”, relato que aparece en su libro *La oveja negra y demás fábulas*, donde el autor nos narra lo que un psicoanalista observa, estando semiperdido en la selva, al darse el encuentro entre el Conejo y el León:

En un principio no sucedió nada digno de mencionarse, pero poco después ambos animales sintieron sus respectivas presencias y, cuando toparon uno con el otro, cada cual reaccionó como lo había venido haciendo desde que el hombre era hombre [...] El León estremeció la Selva con sus rugidos, sacudió la melena majestuosamente como era su costumbre y hendió el aire con sus garras enormes; por su parte, el Conejo respiró con mayor celeridad, vio un instante los ojos del León, dio media vuelta y salió corriendo. (Monterroso, 2005)

¿Qué es lo que ocurrió en la selva mientras el psicoanalista observaba? No habría ocurrido lo mismo sin un observador. El León y el Conejo devienen en observador y viceversa, es decir, son observados. Hay un observador que siente la presencia de dos seres, dos seres que a su vez sintieron sus respectivas presencias, lo cual quiere decir que es muy probable que también hayan sentido la presencia del observador. No se habla en este caso de un “se vieron” o de un “se escucharon” sino de un “se sintieron”. Posteriormente, hay una reacción, una reacción que se repite desde que el hombre era hombre, es decir, desde que hay un observador. Devenir perpetuo, eterno retorno siempre. El león ruge y su rugido solo es perceptible si hay aire/viento. El aire/viento es un personaje/acontecimiento oculto, y lo expresamos de esa manera, porque

el aire no necesariamente es viento, deviene en él a través del movimiento. El rugido del león se acopla con el viento, el ruido es un contagio. Hay, entonces, un acontecimiento León/aire/Conejo/selva/observador. Al sacudir la melena hay un movimiento que se acompaña del hendimiento de las garras. El león es león/aire/garras/tierra. El aire/viento que transmite el rugido del León, es también el aire que respira el Conejo con celeridad. Al ver los ojos del León, los ojos del Conejo se convierten a su vez en los ojos del León, luego el pequeño animal corre sobre la misma tierra en la que se para el León con sus patas y garras. El observador deviene en hombre nuevamente luego de haberse hecho salvaje.

Es importante resaltar que nunca hubo una particularidad excepto la del observador, es decir, nunca hubo un conejo o un león, solo un psicoanalista, los demás eran el Conejo y el León, en este acontecimiento hay una particularidad (humana) que se despliega en universalidad (salvaje), y hay universalidad que finalmente se repliega nuevamente en unidad. El sentido de la fábula nos hace sentir nuestra propia animalidad, nos adhiere nuevamente con nuestra propia naturaleza salvaje, logra contactarnos con ella.

La fábula y la pregunta por lo humano

Clarissa Pinkola (2005) en *Mujeres que corren con los lobos*, nos dice que:

[...] nuestro contacto con la naturaleza salvaje nos impulsa a no limitar nuestras conversaciones a los humanos, ni nuestros movimientos más espléndidos a las pistas de baile, ni nuestros oídos solo a la música de los instrumentos creados por el hombre, ni nuestros ojos a la belleza ´ que nos ha sido enseñada ´, ni nuestro cuerpo a las sensaciones autorizadas, ni nuestra mente a aquellas cosas sobre las cuales ya estamos de acuerdo.
(p. 36)

¿Acaso no es una forma distinta de entender a lo humano? Lo humano, que bajo la mirada panóptica de la civilización reprime, castra sus posibilidades de existencia, puede encontrar en la fábula un ejercicio de libertad.

Vemos pues la posibilidad de que la fábula, que, en apariencia, personifica animales en realidad bestializa lo humano; en la fábula no son los animales a los que se les atribuyen cualidades humanas, sino que, por el contrario, somos los humanos los que nos asignamos atributos animales. La fábula es una narración del acontecimiento. Hay un devenir constante y una construcción de la realidad que es completada/reiniciada por el lector y que no necesariamente debe ir acompañada de la enseñanza moral, la tan sonada moralidad de la fábula no es otra cosa que una forma de ocultar su sentido oculto y profundo. La fábula, en últimas, nos conecta con nuestra profunda naturaleza salvaje, la cual es, por supuesto, amoral.

La tendencia al pensar en lo que somos como humanos, casi siempre parte de una premisa antropocéntrica, esto significa que, independientemente de la premisa que sea (el hombre como animal racional, como criatura, como “yo consciente”, como animal evolucionado, etc.), el humano suele ubicarse por encima de cualquier otra especie viva. Sin embargo, y aun partiendo del supuesto de que dicha separación es posible (esto es, la escisión humano/naturaleza), habría que preguntarse si tal separación es total o solo un distanciamiento, si en realidad existe una diferencia humanos/animales en esencia o es principalmente, de forma.

Entender la fábula invirtiéndola permite establecer un nuevo lugar del pensamiento desde el cual la cultura equivaldría al esfuerzo humano por conservar un nexo con lo natural, lo vivo/viviente. Asumir con seriedad esta postura, implica superar la tendencia a considerar toda producción humana como producción cultural, y es que de ser así, no habría diferencia entre la inscripción en la entrada del oráculo de Delfos (“conócete a ti

mismo”) y el listado de hamburguesas y sus respectivos precios en cualquier sucursal de una multinacional de comidas rápidas; la primera puede considerarse una creación social, no atribuible a ningún ente particular y en la segunda, es evidentemente una creación particular proveniente de una entidad privada con el claro objetivo de generación de lucro, que, desde otro lugar, podría no ser solo un acto cultural, sino que además podría significar un obstáculo para la emergencia de la cultura.

Si el análisis de la fábula nos permite ampliar nuestro entendimiento respecto a lo que somos como humanos, puede ser también una herramienta de interpretación antropológica, herramienta con la que es posible entender al humano como ese animal domesticado que a la manera de acto de resistencia, e incluso, de rebeldía, termina por producir cultura, pero esta ya no puede ser entendida desde las posturas clásicas y tradicionales que han pretendido mostrarla casi como un hecho inherente a todo acto humano, sin diferenciar lo que produce la cultura de aquello que produce la civilización; por el contrario, ante los múltiples desastres que ha generado el proyecto civilizatorio (guerras mundiales, ampliación de la brecha entre ricos y pobres, problemáticas ambientales, etc.), se hace necesario establecer una clara distinción entre cultura y civilización, donde la primera equivaldría a una conexión/relación con lo vivo/viviente (Cárdenas, 2018, p. 166), y a una reafirmación de lo humano como algo que deviene, emerge del animal/salvaje; mientras que la civilización y sus “muros” equivaldrían a un distanciamiento de lo humano del mundo natural y la negación del humano como animal salvaje y su afirmación como ser superior (antropocentrismo).

Siempre hay que tener muy en cuenta que cuando se piensa en el humano se suele pensar en un ser material, compuesto por diversos elementos comunes; también, en un cuerpo orgánico sujeto a las mismas leyes a las que se ha de someter cualquier cuerpo similar; y, por último, podemos

decir que se podría pensar en un ser psíquico/espiritual, sea como sea, esto quiere decir que el mundo/realidad no se presenta ante él de forma directa, sino mediado siempre a través del lenguaje, de la palabra. Lo psíquico al igual que lo espiritual, se encuentra justamente en el epicentro de la tensión entre sujeto/objeto de conocimiento, es decir, entre la mente y lo real, lo interno y lo externo, de lo que se hace parte. Podemos preguntarnos entonces ¿qué ven los otros animales que no nombran ni definen lo real? Ellos, no se definen a sí mismos y quizá por ello tienen la posibilidad de ver la realidad en sí, es decir, como totalidad, carente de significaciones. El humano, por el contrario, necesita entenderse a sí mismo y para ello usa el lenguaje, pero al hacerlo modifica la realidad y crea lo real, entendiendo por real aquello a lo que le damos sentido a través de distintas significaciones lingüísticas que no se encuentran de manera natural en la realidad. Por esto, quizá sea posible decir que, en el sueño, donde las significaciones parecen transformarse y cobra importancia lo simbólico, encontramos tantos aspectos en común con la fábula, por ejemplo, podemos hablar con otros animales y escucharlos.

Paul Ricoeur (1990) dice lo siguiente:

El sueño y sus análogos se inscriben así en una región del lenguaje que se anuncia como lugar de significaciones complejas donde otro sentido se da y se oculta a la vez en un sentido inmediato; llamemos símbolo a esa región del doble sentido, reservándonos para discutir un poco más adelante esta equivalencia. Ahora bien, este problema del doble sentido no es peculiar del psicoanálisis: la fenomenología de la religión también lo conoce; los grandes símbolos cósmicos de la tierra, del cielo, de las aguas de la vida, de los árboles, de las piedras, y esos extraños relatos sobre los orígenes y el fin de las cosas que son los mitos, son también su pan cotidiano. Ahora bien, en la medida en que es fenomenología y no psicoanálisis, los mitos, ritos y creencias que estudia no son fábulas, sino

una manera de ponerse el hombre en relación con la realidad fundamental sea cual fuere. (p.10)

Como vemos, el sueño y la fábula son más de lo que sus nombres indican, son una forma mediante la cual el humano establece una relación con algo tan primordial que no es definible a través del lenguaje lógico/racional. El lenguaje del sueño y de la fábula son mágicos, pues hacen lo que hace un mago, hay algo que se muestra y se oculta, es ese “otro sentido” que escapa a las leyes de la lógica y la razón. Los mismos ejemplos que escoge Paul Ricoeur, (tierra, cielo, agua de vida, etc.) como símbolos presentes en múltiples mitos y relatos simbólicos, son arquetipos en estrecha relación con la vida. Así pues, el lenguaje del sueño como el de la fábula no busca de ninguna manera definir la realidad, sino tan solo aproximarse a ella, lo que sería la actividad filosófica entendida como amor a la sabiduría; no un intento por obtener un conocimiento de la realidad, sino de aproximación a la misma, como quien anhela un rincón cerca del cielo ante la imposibilidad de entrar en él.

Lo simbólico es de gran importancia si se quiere comprender siquiera un poco lo que es lo humano, que, al requerir un lenguaje para poder conocer, su conocimiento (al parecer) jamás entra en contacto directo con la realidad, sino que esta siempre se le presenta mediada por dicho lenguaje. Así pues, se ha de acudir al símbolo como figura arquetípica que ha de representar una realidad que está más allá del alcance de la razón, este le permitirá al humano, si bien no entrar en contacto directo con la realidad, sí aproximarse mucho más de lo que podría hacerlo mediante la razón; en este sentido, la fábula es especialmente rica en cuanto simbolismos.

Conclusión

La pregunta por lo humano es un cuestionamiento constante y necesario. Entre las principales dificultades a las que nos enfrentamos para lograr dar

respuesta a lo que somos, se encuentra esa inclinación a separarnos del mundo natural, principalmente de los demás animales. La tendencia a separar, y cada vez de manera más amplia, lo humano/animal ha desembocado en construcciones de la realidad antropocéntricas; sin embargo, históricamente han existido relatos o narraciones en las que la realidad humana se ha mezclado con otras realidades, relatos que, desafortunadamente y a causa de un antropocentrismo fuertemente arraigado, cada vez que son analizados parten de una premisa poco cuestionada, esta es: en la fábula, a seres no humanos le son atribuidas características humanas (personificación). El gran inconveniente con esta premisa está en que limita la comprensión de la narración y sus posibilidades como productora de sentidos y realidades alternas y contingentes, queda reducida en la mayoría de los casos a la enseñanza moral. Pese a esto y con el objetivo de plegar la fábula y poder observar sus lados ocultos, podemos invertirla y preguntarnos ¿qué pasaría si en estos relatos no son los animales quienes se humanizan, sino que es el humano quien se hace salvaje? ¿Puede ser la fábula una expresión de nostalgia y anhelo humano por reencontrarse con su naturaleza salvaje? ¿Puede la fábula servir para hacer un ejercicio hermenéutico, es decir, hacer una interpretación de lo humano desde una perspectiva no antropocéntrica? O en otras palabras ¿es posible también entender la fábula como una herramienta de interpretación antropológica?

Para finalizar, diremos que es posible afirmar la necesidad de invertir/subvertir el significado de la fábula y no reducirlo a definiciones simples que limitan su potencial creativo y le dan una funcionalidad de carácter reproductivo, como es la supuesta necesidad de extraer de ella una moraleja. Invirtiendo/subvirtiendo el significado de la fábula, separándola de su carácter moral aparente, se puede ampliar la interpretación de lo humano, pues ofrece la posibilidad de verlo

desprendido de los agregados de la civilización. Esta (la civilización) parece siempre haber buscado separar al humano del mundo natural por medio de actos como, cubrirse, que se describe en la biblia en el génesis, al hablar de cubrir la desnudez como primer acto una vez probado el fruto prohibido; hasta la construcción de las grandes ciudades modernas y las sociedades tecnológicas contemporáneas, han tenido siempre como factor común el distanciamiento de la naturaleza, de la *physis*; pero la cultura siempre lo conecta nuevamente con dicho mundo. Por supuesto, las formas como se dan estos procesos de separación/unión suelen ser muy confusas y en ocasiones las producciones culturales pueden parecer provenir del proyecto civilizatorio, lo que significaría que la civilización no negaría la cultura, sin embargo, es posible que esto obedezca más a una estrategia que a una producción real de cultura, como la apropiación que hacen los cuerpos llenos, sin órganos, de las producciones de las máquinas deseantes (Deleuze y Guattari, 1985), o como ocurre con los llamados “eventos culturales” donde la cultura es algo que “se muestra” ocasionalmente a manera de reconstrucción artificial de lo ya destruido, y no como algo que se crea de manera constante, que se “vivencia” (Cárdenas, 2018).

Referencias

- Cárdenas, G. (2014). *Palabras endemoniadas para ángeles sin talento*. Impresora Feriva.
- Cárdenas, G. (2018). La filosofía como práctica cultural educativa. *Revista Práxis, Educación y Pedagogía*, (1), 160-175.
https://praxiseducacionpedagogia.univalle.edu.co/index.php/praxis_educacion/article/view/6470/8661
- Cárdenas, G. (2019). Crítica Pedagógica y Antropopedagogía: Hacia una nueva problematización del Estado. *Revista Práxis, Educación y Pedagogía*, (3), 136-157.
https://praxiseducacionpedagogia.univalle.edu.co/index.php/praxis_educacion/article/view/8675/11850

- Deleuze, G. y Guattari, F. (1985). *El anti-Edipo, capitalismo y esquizofrenia*. Editorial Paidós.
- Freud, S. (2005). *Tótem y tabú*. Editorial Skla.
- Grimberg, C. (1984). *Historia universal: el alba de la civilización*. Círculo de Lectores.
- Hobsbawm, E. (1998). *La era del capital*. Editorial Crítica.
- Monterroso, A. (2005). *La oveja negra y demás fábulas*. Santillana Ediciones Generales.
- Pinkola, C (2005). *Mujeres que corren con los lobos*. Ediciones B.
- Ricoeur, P. (1990). *Freud: una interpretación de la cultura*. Siglo XXI editores
- Montaner Bueno, A. (2013). Análisis del tratamiento de la fábula desde una perspectiva intercultural. Esopo y la tradición española en las aulas de sexto curso de Educación Primaria. *Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, (28), 183-195.
- Wittgenstein, L. (2010). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Alianza Editorial.

Visibilización de los diversos tipos de violencia hacia la mujer: una resignificación a través del arte*

[Separata]

*Yuleini Melisa Delgado Gallego***

*Caterin Johana Angulo Parra****

*Leidy Carolina Hurtado Lourido*****

*Michell Alejandra Mutis Muñoz******

Recibido: 18 de junio de 2020

Aprobado: 3 de noviembre de 2020

Citar como:

Delgado, Y., Angulo, C., Hurtado, L. y Mutis, M. (2021). *Análisis*, 53(99).

<https://doi.org/10.15332/21459169.6804>



Resumen

Este trabajo pretende comprender cómo las mujeres de la Casa Cultural del Chontaduro resignifican sus experiencias de diversos hechos o situaciones de violencia por medio del arte con la valoración de elementos simbólicos propios de su identidad social y cultural. De esta manera, se utilizó una metodología cualitativa donde se realizaron

* Artículo de investigación.

** Licenciada en filosofía y estudiante de psicología de la Universidad del Valle. Correo electrónico: yuleini.delgado@correounivalle.edu.co ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0502-1700>

*** Profesional en filosofía y estudiante de psicología de la Universidad del Valle. Correo electrónico: caterin.angulo@correounivalle.edu.co; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8060-7026>

**** Estudiante de psicología de la Universidad del Valle. Correo electrónico: leidy.lourido@correounivalle.edu.co ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3973-7504>

***** Estudiante de psicología de la Universidad del Valle. Correo electrónico: michell.mutis@correounivalle.edu.co ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5414-833X>

entrevistas semiestructuradas a tres mujeres de la Casa Cultural del Chontaduro con el fin de conocer estas experiencias desde sus propias narrativas e interpretarlas a través de la teoría de la psicología social. Se encontró que un libro, ciertas canciones, poemas, instrumentos musicales y vestuarios son elementos simbólicos para las mujeres de la Casa Cultural del Chontaduro, que sirven como mediadores en el proceso de resignificación y contribuyen a una afirmación de la identidad social y cultural.

Palabras clave: Grupo de mujeres, violencia, arte, elementos simbólicos, identidad social y cultural.

Visibilization of the Different Types of Violence Against Women: A Resignification through Art

Abstract

This article aims to understand how the women of the Casa Cultural del Chontaduro resignify their experiences of various acts or situations of violence through art with the valuation of symbolic elements of their social and cultural identity. In this way, a qualitative methodology was used where semi-structured interviews were conducted with three women from the Casa Cultural del Chontaduro in order to learn about these experiences from their own narratives and interpret them through the theory of social psychology. It was found that a book, certain songs, poems, musical instruments, and costumes are symbolic elements for the women of the Casa Cultural del Chontaduro, who serve as mediators in the process of resignification and contribute to an affirmation of social and cultural identity.

Keyword: Women's group, violence, art, symbolic elements, social and cultural identity.

Visibilización dos diferentes tipos de violência contra as mulheres: uma resignificação por meio da arte

Resumo

Este trabalho visa compreender como as mulheres da Casa Cultural del Chontaduro resignificam suas vivências de diversos atos ou situações de violência por meio da arte com a valorização de elementos simbólicos de sua identidade social e cultural. Para isso, uma metodologia qualitativa foi utilizada, na qual entrevistas semiestruturadas com três mulheres da Casa Cultural del Chontaduro foram realizadas, a fim de conhecer essas experiências a partir de suas próprias narrativas e interpretá-las por meio da teoria da psicologia social. Constatou-se que um livro, certas canções, poemas, instrumentos musicais e trajes são elementos simbólicos para as mulheres da Casa Cultural del Chontaduro, que atuam como mediadoras no processo de resignificação e contribuem para a afirmação da identidade social e cultural.

Palavras-chave: Grupo de mulheres, violência, arte, elementos simbólicos, identidade social e cultural.

Problema

Las mujeres construyen la Casa Cultural del Chontaduro

La Casa Cultural del Chontaduro es una organización no gubernamental sin ánimo de lucro que se fundó con personería jurídica en 1986. Esta organización propende por la defensa de los derechos humanos y el cuidado del medio ambiente mediante el arte. La organización nació a partir de la iniciativa de un grupo de mujeres que decidieron unirse para crear un espacio, especialmente para niños, niñas, jóvenes, mujeres y adultos en condición de vulnerabilidad, cuya finalidad era aumentar la equidad y la justicia del país a partir de la inclusión y las expresiones

artísticas y culturales; esto, teniendo en cuenta principios de la no-violencia, el ecofeminismo y la equidad de género (Asociación Casa Cultural del Chontaduro, s. f.).

Ahora bien, en la casa del chontaduro hay distintas líneas de trabajo: la línea de niñez y juventud, la línea de género, la línea de investigación y la línea de organización y gestión, pero todas están atravesadas por el enfoque de género y el enfoque étnico-racial. En la línea de género se encuentra la escuela sociopolítica entre mujeres y el grupo de mujeres, este último será el objeto de estudio del presente trabajo (Asociación Casa Cultural del Chontaduro, s.f.).

Las mujeres de la Casa del Chontaduro se reúnen cada viernes y realizan un trabajo de recuperación de la memoria, que consiste en relatar sus procesos históricos de vida evidenciando cómo han sido vulneradas o maltratadas por las diferentes esferas del poder y cómo han afrontado esas situaciones. De esta manera, el grupo de las mujeres de la Casa del Chontaduro reconoce a la mujer como uno de los sujetos más afectados por la violencia, pero también como un ser con una capacidad invaluable de resiliencia y creación; así pues, las mujeres en conjunto, a partir de las distintas experiencias y saberes, se visibilizan, se forman y promueven el pensamiento crítico, la justicia y la equidad.

Mujeres y violencia: género, etnia y clase social

Históricamente, las mujeres han sido consideradas como inferiores a los hombres y relegadas a realizar solo cierto tipo de labores. Para explicar esto, Bourdieu (2000) hace referencia a la corporalidad femenina y cómo esta es considerada simbólicamente de manera negativa por la sociedad. Según el autor:

El mundo social construye el cuerpo como realidad sexuada y como depositario de principios de visión y de división sexuales. El programa social de percepción incorporado se aplica a todas las cosas del mundo, y en primer lugar al *cuerpo en sí*, en su realidad biológica: es el que construye la diferencia entre los sexos biológicos de acuerdo con los principios de una visión mítica del mundo arraigada en la relación arbitraria de dominación de los hombres sobre las mujeres, inscrita a su vez, junto con la división del trabajo, en la realidad del orden social. La diferencia *biológica* entre los *sexos*, es decir, entre los cuerpos masculino y femenino, y, muy especialmente, la diferencia *anatómica* entre los órganos sexuales puede aparecer de ese modo como la justificación natural de la diferencia socialmente establecida entre los sexos, y en especial de la división sexual del trabajo. (p. 11)

De esta manera, bajo una visión androcéntrica, se presenta el traslado de oposiciones del cosmos (arriba/bajo, seco/húmedo, fuera/dentro claro/oscuro) a la corporalidad y las actividades sexuales (pene/vagina, estatura alta o baja, fuerza, color de piel claro u oscuro, penetrar/ser penetrado); a su vez, esto incide en la consideración del rol social de la mujer. Por ejemplo, en la oposición arriba/abajo se *asume* que el hombre, en tanto sexo fuerte, es quien debe estar encima de la mujer en la relación sexual y, por ende, en todos los demás ámbitos de la vida; además que su pene biológicamente sube y, por tanto, tiene una relación de superioridad frente a la vagina que se mantiene pasiva (Bourdieu, 2000). Lo anterior, también se transfiere a la parte intelectual de la mujer, implicando que, al ser más débil y pasiva, es menos inteligente que el hombre e incapaz de manejar asuntos públicos (sociales, políticos, morales) que requieren de autonomía y carácter.

Por otro lado, se presenta la búsqueda del poder o su conservación como la principal causa de la violencia, ya que los poderosos, cuya figura está, principalmente representada en los hombres blancos y de clase social alta,

necesitan reafirmar su poder mediante la dominación de los otros: las mujeres, no blancas y/o pobres. “La perpetuación en el poder, el querer tener más, el control social, la reproducción sistemática de determinados esquemas ideológicos generan violencia y conflictos” (González, 2008, p. 16). En consecuencia, la violencia hace referencia a una acción que entraña un abuso de poder como un elemento de la estructura y la organización social vivido en la cotidianidad y como capacidad y modo de dirigir la relación de individuos bajo las nociones de dominio, enajenación y exclusión (Flores, 2005; Villaseñor-Farías y Castañeda-Torres, 2003). Ahora bien, este poder no se da de manera individual, sino que hay toda una serie de elementos legitimados que sustentan la idea de que hay ciertos grupos con características diferenciadoras, tales como el género, la etnia y la clase social que merecen y deben permanecer dominados. Por lo tanto, aquí se va a entender la violencia contra la mujer como:

[...] todo acto de violencia basado en el género que tiene como resultado posible o real un daño físico, sexual o psicológico, incluidas las amenazas, la coerción o la privación arbitraria de la libertad, ya sea que ocurra en la vida pública o en la privada. (Naciones Unidas, 1995, p. 51)

Dichos actos o amenazas ya sean perpetrados por la familia, por la comunidad o por el Estado, infunden miedo e inseguridad en la vida de las mujeres e impiden lograr la igualdad, el desarrollo y la paz. En los diferentes tipos de violencia experimentadas por el grupo de mujeres de la Casa del Chontaduro (violencia de género, sexual, étnica, del conflicto armado, estructural), se puede notar la presencia constante de una dominación de diferentes esferas del poder hacia la mujer, las cuales promueven su subyugación.

La violencia contra la mujer es una manifestación de las relaciones de poder históricamente desiguales entre mujeres y hombres, que han

conducido a la dominación de la mujer por el hombre, la discriminación contra la mujer y a la interposición de obstáculos contra su pleno desarrollo. La violencia contra la mujer a lo largo de su ciclo vital dimana esencialmente de pautas culturales, en particular de los efectos perjudiciales de algunas prácticas tradicionales o consuetudinarias y de los actos de extremismo relacionados con la raza, el sexo, el idioma o la religión que perpetúan la condición inferior que se asigna a la mujer en la familia, el lugar de trabajo, la comunidad y la sociedad. (Naciones Unidas, 1995, pp. 52-53)

Esta inferioridad se extiende a los distintos ámbitos de la vida, tales como: la educación, el trabajo, las relaciones de pareja, entre otras. Actualmente, en el ámbito laboral son pocas las mujeres que ocupan cargos de poder en comparación con los hombres. Según el DANE y la ONU (2018), en Colombia, una mujer recibe 88 COP por cada 100 COP que recibe un hombre por realizar el mismo trabajo; la brecha salarial entre hombres y mujeres era de 12 % en 2018.

En cuanto a la situación específica de las mujeres negras a nivel nacional, es evidente su marginalidad y exclusión económica y social. Según las estadísticas generales del país, se encuentra que la tasa de dependencia económica en afrodescendientes es del 63 %, muy por encima de mujeres y hombres mestizos, que se ubica en 57 %, situación que afecta particularmente a las mujeres por su rol de cuidadoras y su alta presencia en la población económicamente inactiva. (Álvarez, 2015, p. 16)

Además, el Estado ejerce una violencia estructural al no garantizar los servicios mínimos para tener una vida digna en los estratos socioeconómicos más bajos, perpetuando así las situaciones de pobreza y desigualdad (Parra y Tortosa, 2003). En consecuencia, si se es mujer, afrodescendiente y de clase socioeconómica baja, se pueden vivir diversos tipos de violencia a la vez, tales como la violencia de género, sexual, étnica, social y estructural, situación que se evidencia en las mujeres de la Casa

del Chontaduro, ya que ellas no son violentadas solamente por ser mujeres, sino también por ser afrodescendientes y por vivir en el Distrito de Aguablanca, sector de los estratos socioeconómicos más bajos de la ciudad de Cali.

Justificación

La presente investigación presenta diferentes razones que sustentan su realización desde distintos ámbitos. Desde el ámbito disciplinario de la psicología social y de la psicología en general, esta investigación es oportuna porque permite estudiar y ampliar el aprendizaje sobre cómo desde espacios creados por la misma comunidad, pueden surgir y/o fundamentarse relaciones y se pueden borrar fronteras imaginarias de prejuicio y violencia. Además, se pueden reconocer diversos conceptos muy importantes desde la psicología, como la resiliencia, la importancia de lo simbólico y la identidad grupal, al analizar cómo el grupo de mujeres, afectadas por escenarios de violencia, resignifican sus experiencias por medio de diferentes formas de expresión artística, transformando esas vivencias negativas en algo positivo y enseñando a la sociedad su emancipación, orgullo y empoderamiento.

Desde el ámbito social, esta investigación es importante porque se observa y analiza cómo un espacio especial dedicado a niños, niñas, jóvenes y adultos en situaciones de vulnerabilidad, genera cambios en las personas, ya que les brinda herramientas que les permite fortalecer sus habilidades, su autoestima, su autonomía y mejorar sus condiciones de vida, lo que contribuye a la construcción de una sociedad justa y equitativa, por medio del trabajo en la promoción de los derechos humanos, el arte y la cultura. Además, desde el ámbito cultural, se puede notar cómo las expresiones artísticas se convierten en estrategias para la formación de un ambiente de aprendizaje dinámico, reflexivo e incluyente.

Marco teórico

Las mujeres de la Casa Cultural del Chontaduro han sido víctimas de diferentes tipos de violencia, no solo por ser mujeres, sino también por ser afrodescendientes y/o por ser de una clase económica baja. A pesar de esto, ellas han generado diferentes *acciones colectivas* de resistencia, entre ellas, unirse para conformar un *grupo* donde *la memoria colectiva, el arte y lo simbólico* tienen un valor predominante. De esta manera, aquí no se quiere hacer énfasis en las violencias que estas mujeres han vivido, sino en aquellos elementos que han servido para resistir, resignificar y construir una *identidad social y cultural*.

Grupo y acción colectiva

La teoría de grupo ha sido estudiada por diversos autores, así que existen diferentes definiciones del concepto de grupo. Según Barón y Barney, citados por Almagia (1998), un grupo consiste en la unión de dos o más personas que interactúan y comparten algunas metas en común, tienen una relación estable, son algo interdependientes, y cuyos individuos perciben que son, en realidad, parte de un grupo (p. 119). Sin embargo, los grupos se pueden crear sin tener experiencia previa de interdependencia grupal, como en el caso en que unas o varias personas formulan ciertas creencias que son aceptadas por otras personas, constituyéndose la base para la formación de un grupo (Almagia, 1998, p. 120).

Bar Tal (citado en Almagia, 1998) destaca tres condiciones como suficientes y necesarias para que un conjunto de personas sea denominado como grupo: 1) que los componentes de ese colectivo se perciban y definan como miembros del grupo, 2) que exista algún grado de actividad coordinada y 3) que sus integrantes compartan una serie de creencias grupales. La primera condición es indispensable para dar paso a las demás.

Ahora bien, cuando los grupos nacen en oposición a ciertos mecanismos de poder pueden generar una acción colectiva, que surge como una construcción social de resistencia frente a las esferas de poder que pretenden perpetuar el control y la dominación. “La acción colectiva es considerada resultado de intenciones, recursos y límites, con una orientación construida por medio de relaciones sociales dentro de un sistema de oportunidades y restricciones” (Melucci, 1999, p. 14).

Los individuos, cuando actúan en conjunto, construyen su acción mediante inversiones “organizadas”; esto es, se definen en términos cognoscitivos, afectivos y relacionales para darle sentido al “estar juntos” y a los fines que persiguen. Los eventos en los que actúan colectivamente los individuos combinan diferentes orientaciones, involucran múltiples actores e implican un sistema de oportunidades y restricciones que moldean sus relaciones. Los actores colectivos “producen” entonces la acción colectiva porque son capaces de definirse a sí mismos y al campo de su acción (relaciones con otros actores, disponibilidad de recursos, oportunidades y limitaciones) (Melucci, 1999).

La memoria colectiva y lo simbólico

La memoria se encuentra constituida por una serie de recuerdos compartidos que estructuran la identidad y, de algún modo, legitiman las experiencias pasadas. Toda esta serie de recuerdos que evocan situaciones pasadas se encuentran, necesariamente, inscritos en relatos de carácter colectivo, que se arraigan en la estructura social mediante su ritualización. La narrativa de los relatos conlleva a traer los recuerdos y, en general, todo el proceso de recordar lo sucedido, esto se elabora a partir de la participación de un tercero. El “otro”, es el que adquiere la figura de mediador del habla, y es quien autoriza que el individuo, que ha sido perjudicado por un hecho traumático, pueda llevar el recuerdo al lenguaje

y que plasme a partir de su testimonio narrativo los síntomas del tiempo pasado, convirtiendo así la narración del sujeto en conversación, otorgándole una narrativa e inscribiéndose necesariamente dentro de una estructura colectiva de intercambio recíproco (Ochoa, 2015).

La memoria colectiva se entiende como un proceso de construcción social, cargada de significado y que por tal razón dota de sentido al mundo, en el que se hace una constante e inacabada reinterpretación del pasado en un ahora, atendiendo a un proceso móvil, cambiante y que parte del encuentro social. Los recuerdos que se suponen son individuales en tanto provienen de lo colectivo, son entonces el resultado de un entramado complejo de evocaciones, acuerdos, alusiones, narraciones [...] creados en la vida cotidiana de un grupo social específico del cual emergen, y que solo allí se vuelven relevantes para alguien, pues si se extraen de su contexto originario carecerían de todo sentido.

(Ramos, 2013, p. 38)

De esta manera, la memoria se convierte en la práctica que recupera el pasado para el presente, y solo mediante un conjunto de concepciones comunes, los sujetos sociales comprenden que tienen una historia semejante que los une en la lucha por el presente (Sánchez y Álvarez, 2009).

Por otra parte, lo simbólico es entendido como un instrumento para la creación del significado dentro del ámbito de la experiencia, al ser una capacidad exclusiva de la conciencia humana, puesto que el conocimiento no “copia” la realidad, sino que constituye esa realidad en objeto para que pueda ser conocida. Además, dichos objetos o elementos son significativos cuando ocupan un lugar dentro de un sistema simbólico, pero no aisladamente; el espíritu puede ejercer su actividad simbólica en diferentes direcciones, lo que da origen a diversos modos de simbolización como son el lenguaje, el arte, el mito, etc., puesto que es un órgano del conocimiento

que no permite la separación entre el signo y su objeto. Cabe agregar que cada símbolo es particular, pero tiene al mismo tiempo una dimensión universal (Amilburu, 1998).

Arte

El arte se puede usar para expresar y representar simbólicamente pensamientos y valores no estéticos, tomados de la ciencia, la ética, la religión o los aspectos más triviales de la vida cotidiana. La práctica ha demostrado que el arte utiliza cualquier material, técnica o experiencia para “inventar” nuevos recursos simbólicos o redefinir los existentes. La permeabilidad que existe entre el arte y otros sistemas simbólicos es polidireccional, lo que convierte al arte en generador de nuevos horizontes estéticos de la propia cultura. Además, desde una perspectiva cultural, el uso de recursos simbólicos para la creación artística es un hecho de suma trascendencia. Del mismo modo, las obras de arte se hacen significativas al amparo del contexto y son capaces de modificarlo, alterando el corpus simbólico del que se nutren (Arriaga, 2008).

El arte constituye un sistema simbólico, el uso y el contexto de uso son los que deciden sobre el carácter estético de cualquier símbolo, también el resto de las cuestiones relativas a su significación estarán, lógicamente, mediatizadas por el valor cultural que se le atribuya, por el juego de lenguaje en el que se inscriba. (Arriaga, 2008, p. 3)

Las artes se caracterizan porque materializan estéticamente un orden de significación para dar un sentido comunicable, promoviendo diversas interpretaciones. Por ello, la interacción de las artes con el contexto es algo vivo y siempre se encuentra en constante evolución. Cabe destacar que el contexto es el que moldea el sentido del producto artístico, pues tiene consecuencias inmediatas en la transformación del imaginario, que, a su vez, vuelve a mediatizar el sentido del producto estético, creando una

continua retroalimentación. De este modo, las artes contribuyen a generar procesos que terminan afectando a todos los ámbitos de la cultura (Arriaga, 2008).

Identidad social y cultural

La identidad cultural conlleva a un sentido de pertenencia a un grupo social con el cual se comparten rasgos culturales, como costumbres, valores y creencias. La identidad se recrea de forma individual y colectiva, además, se alimenta de forma continua de la influencia exterior. De acuerdo con estudios antropológicos y sociológicos, la identidad surge por diferenciación y como reafirmación frente al otro. Aunque el concepto de identidad trascienda las fronteras (como en el caso de los emigrantes), el origen de este concepto se encuentra con frecuencia vinculado a un territorio (Molano, 2007).

La identidad se encuentra ligada a la historia y al patrimonio cultural. La identidad cultural no existe sin la memoria, sin la capacidad de reconocer el pasado, sin elementos simbólicos o referentes, que son propios de los individuos y promueven la construcción del futuro. Dicha identidad implica que las personas o grupos de personas se reconocen históricamente en su propio entorno físico y social, y es ese constante reconocimiento el que le da carácter activo a la identidad cultural (Molano, 2007).

Ahora bien, la identidad social se forma por la pertenencia a un grupo, que, sea positiva o negativa, depende de la valoración que el individuo haga de su grupo en comparación con otros grupos. La importancia del proceso de comparación social por el cual las personas tienden a compararse a sí mismos con otros implica que hay que buscar ser mejor y no solo ser diferentes. Como consecuencia, los grupos tienden a competir por una identidad social positiva a través de una diferenciación con otros

grupos en la cual salgan beneficiados. De este modo, la identidad social positiva en una comparación social se puede alcanzar por una distinción positiva del propio grupo ante otros, sin que se produzca necesariamente una discriminación negativa hacia el exogrupo (Nieto y Pichastor, 2007).

Metodología

Tipo de investigación

Este trabajo presenta una investigación de enfoque cualitativo, ya que pretende comprender cómo las mujeres de la Casa del Chontaduro resignifican los hechos o situaciones de violencia vividas mediante el análisis de sus narrativas, y hace uso de la entrevista semiestructurada, que permite captar la experiencia desde la propia perspectiva del sujeto estudiado. También, es una investigación de tipo interaccionista simbólica porque se comprende al sujeto como un ser interactivo, comunicativo, que significa su experiencia y que se construye en un contexto social y cultural. Según López (2001):

- a. Las personas actúan sobre las cosas con base en el significado que las cosas tienen para ellos.
- b. La atribución del significado a los objetos es un proceso continuo que se realiza a través de símbolos.
- c. La atribución del significado es producto de la interacción social en la sociedad humana. (p. 118)

Así, pues, las mujeres de la Casa del Chontaduro, como grupo, construyen una interacción en la cual utilizan diversos elementos simbólicos presentados de forma artística para resignificar sus experiencias.

Población y objeto de análisis

La población, objeto de estudio, es el grupo de mujeres de la Casa Cultural del Chontaduro en Cali, estas son mujeres de distintas edades, en su mayoría, mujeres afrodescendientes con grandes talentos artísticos, las cuales habitan en el Distrito de Aguablanca y han vivido diferentes situaciones de violencia, tales como: el desplazamiento forzado, el racismo, el maltrato intrafamiliar, el abuso sexual, entre otras; pero, a pesar de ello, no se consideran víctimas, sino que han sabido resignificar estas experiencias de forma tal que se consideran como mujeres fuertes, resilientes y creadoras. Se pudo establecer un contacto con tres de las mujeres del grupo; para proteger su identidad, aquí serán llamadas mediante seudónimos: María, Marta y Sofía. María es una de las fundadoras de la Casa Cultural del Chontaduro, así que sabe cómo surgió el espacio y presenta los aspectos históricos de la iniciativa.

Estrategia analítica

En la investigación, primeramente, se realiza una revisión bibliográfica sobre el grupo de mujeres a través de la página de la Casa Cultural del Chontaduro, esto con el fin de conocer más sobre el objeto de estudio (conformación, objetivos comunes, ideales y metas); luego, se recurre a la entrevista semiestructurada como método que permite captar la experiencia desde la perspectiva de las actoras de forma más cercana. Se entrevistó a tres mujeres de la Casa Cultural del Chontaduro y el producto obtenido de dichas entrevistas se sometió a la estrategia analítica de análisis de contenido, con el fin de indagar, interpretar los discursos y profundizar sobre la resignificación que realizan las mujeres a través del arte.

Análisis y discusión

La Casa Cultural del Chontaduro nace como una iniciativa de mujeres que han vivido diversas formas de violencia y que sienten la necesidad de construir un espacio de encuentro en el Distrito de Aguablanca para la comunidad en general y el trabajo colectivo, donde se visibilicen diferentes problemas sociales y se propenda por generar soluciones. La mayoría de las mujeres pertenecientes al grupo viven en el oriente de Cali, donde la desventaja laboral y la desigualdad social es muy marcada, por lo que buscan generar cambios a través de diferentes proyectos, programas y actividades que incentivan a la acción.

En este sentido, la Casa Cultural surge como una acción colectiva de las mujeres para generar resistencia frente a la violencia estructural que se vive en el oriente de Cali, al no tener un espacio de encuentro para la comunidad, especialmente, para los niños, niñas y jóvenes que se quedaban solos en casa cuando sus madres tenían que salir a vender chontaduro o a trabajar en casas de familia; la idea era que ellos y ellas pudieran utilizar su tiempo libre para hacer uso de la biblioteca de la Casa Cultural, leer, dibujar, cantar y, así, desarrollar sus habilidades académicas y artísticas.

Cabe destacar que los miembros de este grupo comparten cierta identidad común, ya sea étnica, cultural y/o social, y tienen algún compromiso con los valores del grupo; además, poseen reglas y roles que les ayudan a organizarse y coordinar sus actividades para incentivar un sentimiento de solidaridad que les permita permanecer juntas y lograr las metas del grupo.

La identidad es un eje transversal para la construcción de lo colectivo, aquí la “visión narrativa aparece como un recurso discursivo que evoca lo histórico para comprender las identidades narradas y entretejidas dentro

del contexto cultural” (Cortés, 2007, 164). En este sentido, el grupo genera proyectos socioeducativos y realizan actividades de teatro, lectura, canto, danza, cuentos, entre otras expresiones artísticas que ayudan a mantener y visibilizar la memoria ancestral y a generar resistencia; todo esto con el fin de buscar la paz en sus territorios. De esta forma, se apuesta por una transformación del pensamiento donde sea posible el respeto, la equidad, la libertad y la dignidad.

Identidad del grupo

El grupo de las mujeres de la Casa del Chontaduro presenta como objetivo común la construcción colectiva de la memoria, la sanación conjunta y el empoderamiento de la mujer por medio del reconocimiento y valoración de la otra, la expresión artística, la escucha y el amor. María dice “allá está la voz de las que no tienen voz ... allá cantamos, allá poemamos, allá contamos esas historias de tristeza, de alegría que cada una tenemos... allá botamos todo lo malo que nos ha pasado” (María, comunicación personal, 15 de octubre del 2018). Lo anterior, denota un reconocimiento de esa otra que piensa, siente y significa su experiencia, lo cual es subvalorado en el mundo social exterior; se establece, entonces, un “nosotras” enmarcado en un espacio específico donde sí se puede ser. Además, surge la parte artística como forma de expresión que permite liberar pensamientos, sentimientos y emociones. María agrega:

[...] una mujer que ha sido, desarraigada, violada, desterrada, ahí lo encuentra todo, porque todas esas mujeres que manejan la Casa Cultural del Chontaduro son unas mujeres amables, sororas... después de que tú entras ahí, ahí te quedas, esa Casa Cultural tiene magia porque reina el amor, los abrazos, los besos con las mujeres... nadie nos va a juzgar, sino que vamos a dar ánimo y a decir que bien que ha botado esa carga, que se ha superado, que se está formando. (María, comunicación personal, 15 de octubre del 2018)

Aquí se puede notar una identidad, puesto que todas son mujeres que han sido violentadas de alguna forma, pero han sido resilientes y han logrado agenciar sus vidas positivamente y planean motivar a las mujeres que se unen al grupo para que se sientan acogidas y también puedan resignificar positivamente sus experiencias. Además, como lo plantea Barón y Byrne (citado en Cortés, 2007), el grupo satisface importantes necesidades sociales y psicológicas, tales como pertenecer al grupo y recibir atención y afecto, lo que ayuda a reafirmar la autoestima de las mujeres.

Este grupo influye notablemente en cada una de las mujeres, mediante la promoción de la expresión de una forma libre y espontánea. María da cuenta de ello cuando dice:

[...] cuando yo llegué al Chontaduro yo pensaba que no valía nada...en este momento yo ya soy una investigadora de nuestros territorios, de nuestras raíces, de la diáspora africana, nos hemos empoderado como mujeres fuertes, resistentes que luchamos contra toda esa opresión y racismo. (María, comunicación personal, 15 de octubre del 2018)

En este sentido, el grupo también promueve una identidad sociocultural determinada por el concepto de etnia y el proceso histórico de las comunidades afrodescendientes. De esta manera, se pueden evidenciar, por un lado, los tres aspectos que definen a un grupo según Bar Tal (citado en Almagia, 1998), ya que 1) las mujeres se reconocen como parte del grupo, 2) existen actividades coordinadas donde las mujeres se reúnen regularmente para expresar de forma artística sus experiencias y 3) se comparten creencias comunes como la valoración por la cultura afrodescendiente. Por otro lado, se visibiliza una identidad étnica, social y cultural común que les permite reafirmar su identidad grupal.

Objetos simbólicos

En este apartado se pretende analizar las entrevistas que se realizaron para poder resaltar los objetos que son considerados simbólicos para el grupo de mujeres. En este grupo se manejan muchos elementos que cumplen una función simbólica, incluso el mismo nombre de la Casa ‘el Chontaduro’ tiene un trasfondo, pues surgió en honor a las mujeres platoneras que venden chontaduro y sustentan a sus hijos a partir de esa digna labor. Pero, en este caso, se resaltarán cinco elementos que las mujeres entrevistadas esclarecieron como objetos significantes para todas las mujeres del grupo, que son: un libro, las canciones, los poemas, los instrumentos musicales y el vestuario.

Libro

Con el fin de mantener viva la memoria de los hechos y situaciones vividas por las mujeres de la Casa del Chontaduro, ellas decidieron plasmar esas experiencias en un libro llamado *Ecos: palabras de mujeres*, esto les permitió visibilizar distintas situaciones de manera conjunta y el libro se convirtió en un símbolo de la historia de vida de estas mujeres. Marta dice: “el libro empezó con los cuentos y narrativas que nos contaban nuestras abuelas [...]” luego vimos que era muy importante sanarnos, contando nuestras historias” (Marta, comunicación personal, 15 de octubre del 2018). El libro, entonces, ayuda a materializar las vivencias y también sirve como mediador para liberar los pensamientos, sentimientos y emociones que dejaron las distintas experiencias. El libro en sí mismo es un elemento que identifica al grupo, puesto que es un objeto que representa la unión de un grupo específico de mujeres bajo un mismo lugar con diversas experiencias de violencia.

Canciones

Las canciones son de vital importancia para este grupo de mujeres, ya que los cantos se presentan como formas de narración de las historias de vida. Sin duda, ellas consideran las canciones como símbolos que constituyen el origen y la esencia del grupo y, por lo tanto, contienen una fuerte carga emocional. Por ende, Marta comenta “tenemos una canción que nos identifica... ‘lo bueno es más’, que la creó una de nosotras que nos identifica como hermanas, compañeras” (Marta, comunicación personal, 17 de abril del 2018). Sus canciones son creaciones propias que nacen de sus relatos, vivencias, preocupaciones, añoranzas e historias, es por esta razón que se identifican a cabalidad con ellas.

Dice María “nosotras no cantamos por cantar, sino por contar historias” (María, comunicación personal, 15 de octubre del 2018), pues no se trata de cualquier canción, sino de creaciones artísticas que las representan. Marta también comenta que hicieron una canción que se llama “cuatro mujeres”; esta canción surgió del libro *Ecos: palabras de mujeres* y hace referencia a las cuatro mujeres que comenzaron el grupo y cómo ahora son muchas más, aludiendo a un proceso histórico de creación, formación y fundamentación del grupo.

Bajo las letras de sus canciones, las mujeres de la Casa del Chontaduro quieren ser escuchadas, quieren sanar y liberarse del pasado; canciones como la siguiente, cantada por Marta, lo evidencia:

[...] yo luché contra las drogas, yo soñé con ellas, canté con ellas, bailé con ellas, reí con ellas y también lloré, a pesar de caer ya me levanté, gracias, Dios mío, ya me levanté, gracias, Dios mío ya me levanté... Casi dejo cerrar mis ojos, cuando de repente escuché una voz entre femenina y masculina, que me hablaba, yo estaba entre dormida, y despierta, sentí que esa voz, me trajo de vuelta, escuché que me dijo: ¡¡Ay mujer a las siete de la noche te sentirás mejor!! Ay volví, volví a sentirme viva, volví a

sentirme viva, ay amiga únanse a esta lucha, ay amiga únanse a esta lucha y así podemos vencer, y así podemos vencer, ay mujeres únanse a esta lucha, ay mujeres únanse a esta lucha y así podemos vencer... Ay muchachos únanse a esta lucha, ay muchachos únanse a esta lucha y así podemos vencer y así podemos vencer... Ay! comadre únanse a esta lucha, ay comadre únanse a esta lucha y así podemos vencer y así podemos vencer, vengan todos únanse a esta lucha y así podemos vencer, y así podemos vencer y así podemos vencer... (Marta, comunicación personal, 15 de octubre del 2018)

Aquí se muestra tanto la identidad individual como la grupal, pues ella está narrando una experiencia propia de abuso de drogas, la cual tal vez no comparta con todas las mujeres, pero todas tienen luchas que deben afrontar. Al final de la canción se evidencia que no es una lucha individual, sino que todos (mujeres, muchachos, comadres) los que se sientan identificados con esta lucha deben unirse para poder vencer.

Durante la entrevista, Sofía comienza a cantar la siguiente canción para dar cuenta de sus vivencias y su realidad:

En el oriente de Cali muchas cosas de admirar siempre resaltan lo malo y miren que lo bueno es más. Personas trabajadoras muy activas muy audaz, luchan para que sus hijos no caigan en la maldad; miren que lo bueno es más, miren que lo bueno es más. De acá salen futbolistas, actores, compositores componiéndole a la vida y buscando soluciones; miren que lo bueno, es más, miren que lo bueno es más. Los jóvenes perfeccionan en el arte cada día, en el Oriente de Cali hay mucha sabiduría; miren que lo bueno es más, miren que lo bueno es más. Los jóvenes que terminan el bachillerato acá, ay cuando mis padres puedan, voy a la universidad; miren que lo bueno es más. Las mujeres se reúnen a planear mejor futuro tenemos de referencia la Casa del Chontaduro; miren que lo bueno es más, miren que lo bueno es más. Las mujeres contadoras, que cantan por no llorar, ésta es nuestra resistencia y no nos

deja doblegar; miren que lo bueno y miren que lo bueno es más [...]
(Sofía, comunicación personal, 15 de octubre del 2018)

En esta canción se visibilizan muchas cosas positivas del Distrito de Aguablanca como una forma de resistencia ante la idea que se ha extendido en la ciudad de Cali, según la cual este sector es lo peor de la esta, teniendo en cuenta los niveles de delincuencia y de estratificación, pero, pocas veces, se habla de todas las cosas positivas que la misma comunidad ha construido a pesar de la discriminación sistémica que viven. Nuevamente se mencionan diferentes actores sociales (personas trabajadoras, jóvenes, mujeres) y cómo todos ellos contribuyen desde sus quehaceres a que lo bueno sea más, como una forma de resistencia.

Poemas

Los poemas son creaciones literarias consideradas como expresiones artísticas, estos presentan algunos parámetros para ser creados, como el verso, la métrica, el ritmo, la rima o la prosa. Las mujeres de la Casa del Chontaduro adoptan esta expresión artística como herramienta para expresar sus historias de vida. María recita una parte de uno de sus poemas durante la entrevista:

Me duele el alma, encendido fuego por el bombo, el cununo, la marimba
y el guasá, las voces cantoras que se levantan al ritmo del tambor,
sonidos de aguas que corren por ríos cristalinos, pechos negros
violentados en tu poderoso cuerpo, espaldas negras resistentes al dolor, a
golpe de azadón. (María, comunicación personal, 15 de octubre del 2018)

Este poema presenta otros elementos simbólicos (las canciones y los instrumentos musicales) como parte de la identidad étnica y como un medio para alzar la voz y expresar cómo las personas afrodescendientes históricamente han sido violentadas, pero, a pesar de ello, siguen resistiendo con poder.

Las mujeres del Chontaduro crean sus poemas y los recitan, se escuchan y reviven su pasado porque estas dinámicas no son para olvidar, son para liberar pensamientos, sentimientos y emociones a partir de la memoria del pasado; por lo tanto, a través de este arte, resignifican con sus propias palabras. De esta manera, las mujeres realizan eventos desde este elemento artístico (el poema) para socializar sus creaciones, escucharse e identificarse entre ellas; un ejemplo de ello fue en el aniversario XXXII de la Casa Cultural del Chontaduro donde compartieron una sección llamada Resonancia Ancestral: lunada poética.

Instrumentos musicales

Los instrumentos musicales son creaciones humanas y, por lo tanto, también son creaciones culturales, es decir, tienen características propias de la comunidad o sociedad donde son construidos; sus formas, sus materiales y los sonidos de los instrumentos varían según el territorio y la población donde son creados. Instrumentos como el guasá, están elaborados con materiales como un tubo de bambú y semilla de maíz, achiras o piedras pequeñas. De igual forma, la marimba creada principalmente por madera resistente y el cununo, fabricado con el tronco de un árbol y fibras vegetales, se muestran como instrumentos que pueden fabricarse en lugares donde la naturaleza ofrece este tipo de materiales.

Estos instrumentos nacieron en África, pero cuando los afrodescendientes fueron desterrados y esclavizados, se quedaron allá. No obstante, en su creatividad, ellos decidieron buscar materiales similares a los utilizados en sus tierras y lograron construir nuevamente sus instrumentos. Se puede evidenciar que en las poblaciones o comunidades con alto porcentaje de personas afrodescendientes se hace uso de estos instrumentos, por ejemplo, en el Pacífico colombiano. De esta manera, el uso de estos instrumentos representa una identidad sociocultural y una historia, que seguramente evoca sentimientos y memoria. María dice: “nosotras

tenemos un objeto que queremos mucho, que es simbólico, con eso era que nuestras ancestras cantaban” (María, comunicación personal, 15 de octubre del 2018) haciendo referencia al guasá.

Vestuario: Turbantes, prendas coloridas, accesorios.

Al igual que los instrumentos, el vestuario también es un aspecto cultural e identitario. En algunos países y/o regiones suelen vestirse de acuerdo con las estaciones climáticas, el vestuario de las mujeres de la Casa del Chontaduro también tiene un origen, la región del Pacífico en Colombia es donde más se acoge esta vestimenta y no varía según el clima, puesto que, esa zona no tiene gran variedad de climas (es trópico húmedo) y sobre todo tan marcados temporalmente como pasa en otros lugares del mundo pero sí se caracteriza por la gama de colores que usan, las formas, el diseño e incluso sus accesorios.

Las prendas coloridas, los accesorios grandes y los turbantes tienen un sentido histórico ancestral. Por ejemplo, en el tiempo de la esclavitud, el turbante sirvió para esconder semillas y oro que luego servirían para subsistir durante la huida, lo cual representa un símbolo de resistencia. Los accesorios grandes, en un sentido espiritual, se han utilizado para alejar los malos espíritus, mientras que cada color puede tener su propio significado especial, el amarillo, por ejemplo, puede representar el amor y el coqueteo; el blanco, la paz y la pureza, y el rojo, el fuego.

Todos los elementos aquí presentados son simbólicos para las mujeres de la Casa del Chontaduro, enseñan que contienen una identidad y el vestuario no es la excepción, las mujeres entrevistadas son muy conscientes de esto y María comenta que:

El turbante también pues tiene una historia y es que cuando las españolas nos mandaban a guardar nuestro cabello para que nos pusiéramos esa mecha en la cabeza, entonces nosotras nos poníamos ese

turbante y lo que hicieron fue ponernos más bellas porque nosotras nos ponemos nuestro turbante y es un turbante de poder, de hegemonía, de grandeza. (María, comunicación personal, 15 de octubre del 2018)

Así, el turbante también tiene un trasfondo histórico marcado por esa etapa de esclavitud étnica, y surge nuevamente la resistencia propia de las comunidades negras, pues con la imposición del turbante se pretendía avergonzar, especialmente a las mujeres negras, pero ellas transformaron esa imposición en una oportunidad para mostrar su belleza orgullosamente.

Análisis de objetos como mediadores

A partir del análisis de los elementos simbólicos, se va a realizar una presentación de dichos elementos como mediadores que ayudan a mantener la memoria de los hechos vividos y, al mismo tiempo, permiten la liberación de la opresión. Para lo anterior, se hará la confrontación a través de cuatro momentos: 1) hecho acontecido, 2) acto enunciativo, 3) relato en escena y 4) identidad afirmativa.

- *Primer momento* (Hecho acontecido): Todas las mujeres que forman parte del grupo de la Casa Cultural del Chontaduro han vivido hechos o situaciones violentas diversas como: violencia de género, violencia sexual, violencia social y violencia estructural, lo cual afecta tanto la parte física como psicológica del ser.
- *Segundo momento* (Acto enunciativo): En este momento se presentan las diferentes acciones de enunciación: el cantar, el relatar, el contar, el recitar y el resignificar las diferentes experiencias y elementos que reviven la memoria.
- *Tercer momento* (Relato en escena): En este momento se hace énfasis en el contenido del relato, el cual hace referencia a historias de vida y a

la significación que las mujeres atribuyen a sus experiencias individuales y compartidas. Sofía comenta:

Son reuniones que a las problemáticas le buscan solución, un grupo de mujeres de lectoras y escritoras, contar cuentos... todas las mujeres que han sido desterradas de su territorio cuentan historias tristes y de felicidad... escuchar situaciones y ellas dan animo a salir adelante y superarse sin juzgar... cantar, reír, llorar. (Sofía, comunicación personal, 15 de octubre del 2018)

- *Cuarto momento* (Identidad afirmativa): Liberación-identidad afirmada. Aquí se presenta un reconocimiento de la mujer como un ser valioso, poderoso, capaz, resistente y creativo. Marta comenta que en el grupo se promueve el:

[...] empoderamiento de mujeres, hay escuela sociopolítica para mujeres en donde enseñan los derechos, donde se puede ir a reclamar... aprender a quererse a sí mismas y valorarse como mujeres fuertes resistentes que lucharon contra todo el racismo y opresión. (Marta, comunicación personal, 15 de octubre del 2018)

Tabla 1. Elementos simbólicos como mediadores

	Libro	Poemas	Instrumentos	Canción	Vestuario
Momento 1	Hechos violentos pasados	Hechos violentos pasados	Hechos violentos pasados	Hechos violentos pasados	Hechos violentos pasados
Momento 2	Creación del libro <i>Ecos, palabras de mujeres</i>	Creación de diversos poemas que recolectan sus historias.	Utilizan instrumentos musicales, tales como la marimba, cununo y el guasá para recordar los ritmos típicos de la cultura afrodescendiente.	Crean y entonan canciones que cuentan y resignifican hechos violentos del pasado.	Adoptan un tipo de vestuario particular para hacer referencia a su ancestralidad.
Momento 3	El libro representa una forma de relatar	Los poemas relatan los hechos del pasado entre versos, rimas y	Los instrumentos emiten sonidos y melodías diferenciales que	Sus canciones relatan sus historias, acciones de	Con sus prendas de vestir, la forma y los colores

	Libro	Poemas	Instrumentos	Canción	Vestuario
	los hechos violentos del pasado y una forma de reunir las memorias de todas en un solo objeto.	métricas que reúnen sus memorias.	representan la historia, tradición y cultura afrodescendiente.	resistencia y sus deseos en un canto emotivo grupal.	de su vestuario muestran su origen y su historia.
Momento 4	El libro reafirma su existencia e identidad como un grupo de mujeres fuertes que han sabido superar un pasado difícil.	En los poemas ellas se autoproclaman como mujeres afrodescendientes resistentes.	El uso de los instrumentos como el guasá, el cununo y la marimba reafirma su identidad como mujeres pertenecientes a una cultura específica.	Sus canciones las autoproclaman como mujeres libres, persistentes, resistentes, luchadoras y empoderadas.	Su vestuario valida el orgullo por su pertenencia étnica.

Nota: la tabla 1 muestra un análisis de los elementos simbólicos como mediadores en el proceso de reconstrucción de la memoria colectiva y de la liberación de la opresión.

Fuente: elaboración propia.

La tabla 1 visibiliza la idea de que los elementos simbólicos actúan como mediadores en la construcción de una memoria, no solo individual, sino también colectiva, la cual permite una resignificación al transformar hechos dolorosos en la producción de algo nuevo y con un sentido de pertenencia muy fuerte debido a su carga emocional o “significado emocional”, como lo llamarían Nieto y Pichastor (2007). Cabe resaltar la necesidad de hacer memoria, no bajo el enfoque de víctimas, sino bajo la idea de que son mujeres que afrontaron estos acontecimientos negativos, pero que fueron resilientes y ahora son libres.

La identidad supone un reconocimiento y apropiación de la memoria histórica, del pasado. Un pasado que puede ser reconstruido o reinventado, pero que es conocido y apropiado por todos. El valorar,

restaurar, proteger el patrimonio cultural es un indicador claro de la recuperación, reinención y apropiación de una identidad cultural. (Molano, 2007, p. 84)

La identidad hace parte de la historia y de la cultura, y para que los sujetos puedan identificarse deben reconocerse históricamente dentro de un entorno físico y social y, a partir de ese reconocimiento, la identidad sociocultural de dicho grupo se va construyendo. Así, al reconocerse como perteneciente a una comunidad, se aceptan, acogen y aportan elementos que son propios de la cultura para mantener esa identidad vigente. En el grupo de las mujeres de la Casa del Chontaduro se ve resaltada una identidad sociocultural a partir de cada uno de los objetos simbólicos, ya que hacen referencia a una historia étnica y a concepciones y valoraciones típicas de la comunidad afrodescendiente.

Conclusiones

Las mujeres de la Casa del Chontaduro son mujeres optimistas, emprendedoras y empoderadas, pero, sobre todo, son finalmente mujeres liberadas. Lo anterior se puede afirmar a partir de su discurso al momento de presentarse, hablar sobre su grupo y su pasado, puesto que no se asumen como víctimas sino como mujeres libres. De esta manera, se puede plantear como conclusión que los objetos simbólicos representativos de una identidad sociocultural son también objetos terapéuticos que ayudan a mediar entre las situaciones violentas vividas y la sanación de las heridas que dejaron dichas situaciones, sin dejarlas en el olvido.

Por otro lado, el ser parte del grupo, les permite a las mujeres agenciar una capacidad de resiliencia y resignificación al reconocer los hechos violentos vividos como parte de su historia de vida que debe ser expresada, al reconocerse a sí mismas como seres valiosos con mucho potencial para compartir con los demás y al generar conjuntamente posibles soluciones

frente a las distintas problemáticas que se les presentan en la actualidad, lo cual también contribuye a un desarrollo personal.

Referencias

- Almagia, E. (1998). *Psicología social*. McGraw Hill.
- Álvarez, L. (2015). *Mujeres, pobres y negras, triple discriminación: una mirada a las acciones afirmativas para el acceso al mercado laboral en condiciones de trabajo decente en Medellín (2001- 2011)*. Escuela Nacional Sindical.
- Amilburu, M. (1998). *La cultura como universo simbólico en la antropología de Ernst Cassirer*. Tavistock.
- Arriaga, I. (2008). *Las artes en la trama de la cultura. Fundamentos para renovar la educación artística*. Paidós.
- Asociación Casa Cultural del Chontaduro (s.f.). *La casa y grupo de mujeres*. Cali: Casa Cultural el Chontaduro. <https://Casaculturalelchontaduro.Wordpress.Com/Lacasa>
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Anagrama.
- Cortés, G. (2007). Organizaciones alternativas y acción colectiva. Perspectivas y desafíos desde la visión de la psicología social crítica. En: J. Moncayo y A. Díaz. *Psicología social crítica e intervención psicosocial*. (pp.157 -169). Universidad San Buenaventura.
- Departamento Administrativo Nacional de Estadísticas y Organización de las Naciones Unidas. (2018). *Boletín estadístico. Empoderamiento económico de las mujeres en Colombia*.
<https://colombia.unwomen.org/es/biblioteca/publicaciones/2019/09/boletin-estadistico>
- Flores, R. (2005). Violencia de género en la escuela: sus efectos en la identidad, en la autoestima y en el proyecto de vida. *Revista iberoamericana de educación*, (38), 67-86.
- González, C. (2008). Sobre historia de las mujeres y violencia de género. *Clío y Crimen*, (5), 14-23.

- López, H. (2001). *Investigación cualitativa y participativa. Un enfoque histórico-hermenéutico y crítico-social en psicología y educación ambiental*. Universidad Pontificia Bolivariana.
- Melucci, A. (1999). *Acción colectiva, vida cotidiana y democracia*. El colegio de México.
- Molano, O. (2007). *Identidad cultural, un concepto que evoluciona*. España.
- Nieto, R. y Pichastor, S. (2007). Evolución conceptual de la Identidad social. El retorno de los procesos emocionales. *Revista Electrónica de Motivación y Emoción*, 3 (26), 1-11. <http://reme.uji.es/articulos/numero26/article2/article2.pdf>
- Ochoa, M. (2015). *La construcción de memoria histórica como acto estético y medio de reconocimiento de las víctimas de la masacre del salado, [tesis de pregrado]*. Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario.
- Organización de las Naciones Unidas [ONU]. (1995). *Informe de la Cuarta Conferencia Mundial sobre la Mujer*.
<https://www.un.org/womenwatch/daw/beijing/pdf/Beijing%20full%20report%20S.pdf>
- Parra, D. y Tortosa, J. (2003). Violencia estructural: una ilustración del concepto. *Documento social*, (131), 57-72.
- Ramos, D. (2013). La memoria colectiva como re-construcción: entre lo individual, la historia, el tiempo y el espacio. *Revista de ciencias sociales, humanas y artes*. 1(1), 37-41.
- Sánchez, J y Álvarez, E. (2009). Memoria colectiva: vida lacustre y reserva simbólica en el Valle de Toluca, estado de México. *Convergencia*, 2(50), 303-321.
- Villaseñor-Farías M. y Castañeda-Torres J. (2003) Masculinidad, sexualidad, poder y violencia: análisis de significados en adolescentes. *Salud Pública de México*, 45(1), 44-57.

Análisis de la violencia de género y su impacto en la mujer estudiante de Policía de la Escuela Carlos Eugenio Restrepo*

[Separata]

Héctor Betancur Giraldo**

Recibido: 17 de febrero de 2021

Aprobado: 2 de mayo de 2021

Citar como:

Betancur, h. (2021). Análisis de la Violencia de Género y su impacto en la Mujer Estudiante de Policía de la Escuela Carlos Eugenio Restrepo. *Análisis*, 53(99).
<https://doi.org/10.15332/21459169.6805>



Resumen

Este artículo permite la comprensión del fenómeno de la violencia de género como problemática social existente en Colombia. A su vez, aborda la violencia de género ejercida contra la mujer estudiante de policía de la Escuela de Policía Carlos Eugenio Restrepo. En este se indagó sobre las percepciones, conocimientos, posiciones y tipos de violencia de género que, en opinión de las estudiantes, se presentaron en la descripción de algunos hechos dados en el proceso formativo. Esto, permitió el acercamiento con la presencia del fenómeno en los hallazgos obtenidos,

* Artículo de Investigación.

** Ph. D (c) en Filosofía y Letras Universidad de Alicante. Magíster en Educación U. De Medellín, Especialista en Educación, Cultura y Ciencia Política. Licenciado en Filosofía, Sociólogo. Director de Investigación e Innovación Unisabaneta. Líder del Grupo "Policía y Sociedad". ESCER. Correo electrónico: tobybetan5@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5252-8654>

formulándose sugerencias sobre políticas institucionales para enfrentarlo en la institución policial. Asimismo, fue un trabajo pensado en la construcción de relaciones de equidad y respeto por los Derechos Humanos de la mujer policía. Finalmente, se evidenció que las estudiantes reconocieron la existencia del fenómeno en la institución, su nivel de importancia, ámbitos más representativos, la identificación de los principales actores, manifestaciones y acciones violentas, los actos de discriminación y el conocimiento de las normas que las protegen en la institución policial y en la sociedad.

Palabras clave: estudiante, género, mujer, policía, violencia.

Analysis of Gender-based Violence and its Impact on Female Police Students at the Escuela Carlos Eugenio Restrepo

Abstract

This article allows the understanding of the phenomenon of gender-based violence as a social problem in Colombia. At the same time, it addresses gender-based violence against female police students at the police school Escuela de Policía Carlos Eugenio Restrepo. It inquired about perceptions, knowledge, positions and types of gender-based violence that, in the students' opinion, were presented in the description of some facts given in the training process. This allowed the approach with the presence of the phenomenon in the findings obtained, presenting suggestions on institutional policies to deal with it in the police institution. Likewise, it was a work designed to build relationships of equity and respect for the human rights of policewoman. Finally, it was observed that the students recognized the existence of the phenomenon in the institution, its level of importance, the most representative areas, identification of the main actors, violent demonstrations and actions, acts of discrimination and knowledge of the rules that protect them in the police institution and in society.

Keywords: student, gender, woman, police, violence.

Análise da violência de gênero e seu impacto nas mulheres que estudam no Colégio Carlos Eugenio Restrepo para serem policiais

Resumo

Este artigo permite compreender o fenômeno da violência de gênero como um problema social existente na Colômbia. Ao mesmo tempo, aborda a violência de gênero contra as mulheres que estudam na Escola de Polícia Carlos Eugenio Restrepo. Neste estudo, foram investigadas as percepções, conhecimentos, posicionamentos e tipos de violência de gênero que, na opinião das estudantes, foram apresentados na descrição de alguns fatos dados no processo de formação, o que permitiu uma aproximação com a presença do fenômeno nos resultados obtidos, formulando sugestões de políticas institucionais para enfrentá-lo na instituição policial. Da mesma forma, foi um trabalho destinado a construir relações de equidade e respeito aos Direitos Humanos da mulher policial. Por fim, constatou-se que as estudantes reconheceram a existência do fenômeno na instituição, seu nível de importância, as áreas mais representativas, a identificação dos principais atores, manifestações e ações violentas, atos de discriminação e conhecimento das normas que as protegem na instituição policial e na sociedade.

Palavras-chave: estudante, gênero, mulher, polícia, violência.

El problema de la mujer siempre ha sido un
problema de hombres.

Simone de Beauvoir (1908-1986)

Introducción

Esta investigación puso en escena la violencia de género, específicamente contra las mujeres estudiantes de policía de la Escuela Carlos Eugenio Restrepo; en esta se pudo determinar el tipo de violencia por medio de las percepciones, conocimientos y posiciones. De esta forma, la investigación

permitió la realización de un diagnóstico y análisis de las manifestaciones de esta problemática en el proceso de formación policial, con el fin de identificar el fenómeno y sus características en este contexto; por tanto, se dio un acercamiento sobre la forma como se manifiesta en la institución a partir de los resultados, y desde un enfoque exploratorio se planteó la generación de recomendaciones, estrategias y políticas para lograr un impacto en el manejo y tratamiento del fenómeno en el interior de la institución policial.

Si bien es cierto que la institución policial promueve discursos incluyentes y de respeto por los derechos humanos, también es cierto que los procesos que se desarrollan en sus dinámicas estructurales revelan una transformación lenta, al estar sustentados en la conformación de órdenes jerárquicos establecidos, los cuales pueden generar, reproducir y naturalizar culturalmente la violencia de género contra las mujeres. Estas formas de violencias estructurales prevalecen a través de algunos mecanismos discriminatorios y la inequidad de género en una organización androcéntrica, de tradición masculina y militarista en la que se fundamentan las fuerzas armadas en Colombia.

Por tanto, fue fundamental indagar sobre la percepción, conocimientos y posiciones en cuanto a la problemática que experimentan las mujeres estudiantes de policía, que estuvieron enmarcadas en las violencias que se desprenden de los órdenes jerárquicos, entre ellas las de género, donde los mecanismos de subordinación y ejercicio del poder son hegemónicos y se basan en la premisa del cumplimiento de las órdenes en la Policía Nacional por encima de las relaciones humanas y de sus integrantes. Esta exploración del fenómeno estudiado en el centro de formación policial permitió identificar estos tipos de violencia, entre los que se encontraron la física, la sexual, la psicológica y la económica, de los que fueron víctimas las estudiantes.

De allí, se pudieron generar recomendaciones, sugerir estrategias de prevención y fortalecimiento de las políticas para la prevención y protección de los derechos, y garantías de equidad e igualdad de género hacia la mujer en la institución policial. Para finalizar, dentro de las intencionalidades se sugirió, a partir de los resultados de la investigación, establecer escenarios de discusión y análisis para la prevención, sensibilización e implementación de políticas institucionales para la mujer policía, resaltando la importancia de esta y de su reconocimiento por el papel que cumple en la sociedad como engranaje y baluarte estratégico para el desarrollo, evolución y progreso de la institución y del país.

Metodología

Se trató de una investigación mixta, exploratoria, de campo y documental, para determinar por medio de un análisis profundo la existencia de violencia de género en el ámbito de la formación policial. Se desarrolló en el año 2019-2020 en la Escuela de Policía Carlos Eugenio, donde estaban en proceso de formación un total de 690 mujeres estudiantes de policía, allí se seleccionó una muestra del 10 %, representado en 69 mujeres para la aplicación de una encuesta y dos mujeres más para entrevista y participación en el proceso investigativo. Esto se llevó a cabo con la finalidad de profundizar en el estudio y conocimiento de las percepciones, posiciones y tipos de violencia de género que poseían las mujeres estudiantes de policía. Hernández, et ál., (2014) afirman:

Los métodos mixtos representan un conjunto de procesos sistemáticos, empíricos y críticos de investigación e implican la recolección y el análisis de datos cuantitativos y cualitativos, así como su integración y discusión conjunta, para realizar inferencia producto de toda la información recabada (metainferencias) y lograr un mayor entendimiento del fenómeno bajo estudio. (p. 534)

Este tipo de investigación proporciona alternativas para el análisis y desarrollo del ejercicio académico con cierto nivel de profundidad, logrando establecerse la integración sistemática de los métodos cuantitativo y cualitativo en un solo estudio. Es así como: “La investigación exploratoria tiene como objetivo examinar o explorar un problema de investigación poco estudiado o que no ha sido analizado antes” (Cazau, citado en Abreu, 2012, p.191). Hay un acercamiento con las características de la problemática, facilitando los mecanismos explicativos que dieron fundamento a la construcción teórica y conceptual de la investigación y como soporte de la hipótesis inicial para conducir el estudio a una mayor profundidad metodológica.

Esto “Ayuda a garantizar que un estudio más riguroso y concluyente en el futuro se iniciará con una comprensión adecuada de la naturaleza del problema de investigación” (Zikmund, citado en Abreu, 2012, p. 192). De esta forma, conduce a dimensionar la importancia de la investigación exploratoria, ya que permite generar insumos para el abordaje teórico y metodológico de la problemática estudiada en el interior del centro de formación policial. En otro aspecto, se lograron definir criterios de comprensión de los resultados, la integración de instrumentos tipo encuestas y entrevistas, y se adhiere una rigurosa revisión de las normas y documentos para el soporte teórico-conceptual para la investigación. Por otra parte, la investigación tuvo un soporte documental que, al ser de carácter exploratorio, incorporó elementos como el análisis riguroso de las fuentes primarias, la selección de libros, artículos de investigación, publicaciones en revistas indexadas, tesis, documentos, conferencias y seminarios, entre otros textos de rigurosidad teórica, conceptual, académica y científica.

Complejidad de la violencia de género y el feminismo

Teniendo en cuenta que la violencia de género es una temática analizada en el campo de las ciencias sociales y humanas, entre otras áreas de saber, se puede abordar desde diferentes perspectivas de profundización; por esto, su proceso de configuración tiene una dinámica compleja, toda vez que las áreas de conocimiento que pretenden abordarla están en estrecha relación con casi la totalidad de las relaciones humanas de los individuos en sociedad. De ahí que, se puede iniciar con la Escuela de Estudios de Género de la Universidad Nacional de Colombia, que define este tipo de estudios de la siguiente manera:

Son aquellos cuyo objeto central es el análisis de las interacciones entre hombres y mujeres, el acceso de unos y otros a los bienes y servicios, los cambios culturales, la formación de las identidades, y su énfasis es la comparación y las diferencias entre los sexos. (Puyana, 2004, p. 119)

De ello puede inferirse que los estudios de género permiten establecer un análisis de la descripción de los antecedentes que se desprenden de las relaciones sociales entre los hombres y las mujeres, lo que genera la reflexión acerca de los escenarios de equidad o inequidad que están inmersos en las relaciones mediadas por las diferencias sexuales, el machismo y el patriarcado en la sociedad y en la interacción social de los dos géneros. En otros términos, es “aquella violencia basada en las relaciones y definiciones de género dominantes en una sociedad dada” (Espinosa y Mateo, 2007, p.189). Esta situación, además, se articula a argumentos sobre las transformaciones socioculturales y sobre los elementos implícitos en la complejidad del fenómeno social. Estrada (1997):

El feminismo se ha debatido históricamente en torno al complejo problema de la igualdad y la diferencia, apuntando a resolver la aparente

paradoja en términos de afirmar la igualdad-equidad, ético-política y la diferencia en las prácticas y condiciones sociales de la existencia personal y colectiva. (p. 3)

De acuerdo con esto, se realiza un análisis del manejo de la información sobre las consecuencias humanitarias y la violencia de género existente en Colombia y, en especial, en Medellín; esto, por medio de un estudio analítico propositivo, con el fin de generar algunas iniciativas de información orientados a “dar claves para su potenciación y orientar ejercicios futuros a partir de la solución a los obstáculos presentes en los procesos actuales” (Valencia, 2014, p. 49). Entre las conclusiones, se encuentra que “En términos generales, todos los sistemas de información analizados utilizan un modelo similar para la recolección, procesamiento y generación de informes que comprenden elementos tanto de estructura como de proceso, claramente identificados” (Valencia, 2014, p. 65).

En el mismo contexto, en cuanto a las construcciones sociales sobre la violencia de género, fue realizada una investigación sobre la identificación de atributos y estereotipos de la masculinidad y la feminidad asociados al ciclo de la problemática en mujeres españolas, además de factores relacionados con la violencia doméstica contra la mujer en una población de 1200 sujetos de ambos sexos, mayores de 18 años y de diferentes partes de España. Delgado, et ál., (2012) dicen:

Considerando que las construcciones sociales respecto a las características y roles sexuales muestran una asociación con las interacciones de género en el ciclo de la violencia doméstica, cabe mencionar que en relación con la autovaloración de atributos de feminidad y masculinidad. (pp. 774-775).

Así es dable llegar a la conclusión de que también se encuentran resultados en este trabajo respecto a los índices de violencia doméstica, donde “existe

un 5.9 % de sujetos que han sufrido violencia de género, así como un 8.5 % que lo sufren en la actualidad” (p. 773). Así, se finaliza con algunos de los hallazgos que destacan las características estereotípicas del maltratador, siendo asociadas al cobarde, agresivo, violento, celoso, posesivo, trastornado, dominante, entre otras.

La violencia de género contra la mujer, un fenómeno social en la Policía Nacional

La Organización Mundial de la Salud OMS (2013), considera la violencia contra la mujer, también llamada violencia de género como un problema de salud pública y una violación de sus derechos humanos. A nivel mundial, las cifras revelan que el 35 % de las mujeres han sufrido algún tipo de violencia por parte de su pareja o de terceros. Esto constituye en un fenómeno que ha acaparado la atención de algunos investigadores en los últimos años a nivel mundial. Así, las Naciones Unidas definen la problemática en el artículo 1 de la Declaración sobre la eliminación de la violencia contra la mujer (1993) como:

Todo acto de violencia, basado en la pertenencia al sexo femenino, que tenga o pueda tener como resultado un daño o sufrimiento físico, sexual o psicológico para la mujer, así como la amenaza de tales actos, la coacción o la privación arbitraria de la libertad. (ONU, 1993)

Del mismo modo, en la Cuarta Conferencia Mundial de las Naciones Unidas sobre la Mujer se analizaron e investigaron varios aspectos relacionados con las formas de violencia machista contra las mujeres en el mundo. Así, Pérez del Río (2006) afirma: “La violencia contra la mujer constituye una violación de sus derechos humanos y contra sus libertades fundamentales y es una de las más graves consecuencias de las desigualdades económicas, sociales, políticas y culturales que existen entre hombres y mujeres” (p. 185). En efecto, en Colombia los esfuerzos de la

investigación sobre la violencia contra las mujeres han estado dirigidos mayormente a conocer las características de “las víctimas y en la identificación de las consecuencias de los episodios violentos, esto con el fin de propiciar la denuncia para que la violencia haga tránsito al ámbito de lo público y el Estado dé respuesta a este fenómeno” (Gómez, Murad y Calderón, 2013, p. 11). De esta forma, pocos estudios hacen referencia al fenómeno en instituciones castrenses o policiales en el país.

Asimismo, la violencia de género es un fenómeno que no ha sido explorado, analizado, ni estudiado a profundidad en el interior de una fuerza como la Policía Nacional de Colombia. No obstante, es una fuerza en la que tienen proyecto de vida algunas mujeres y desde sus inicios no se tuvo una proyección desde una perspectiva de género, ni de violencia basada en género, “ya que la participación de esta se vio impulsada por Carola Correa de Rojas Pinilla y su hija María Eugenia Rojas de Moreno” (Policía Nacional de Colombia, 2010b, p. 61). Su inclusión tuvo una visión humanitaria y estigmatizada en función de los roles que en ese momento debían desempeñar, en ese sentido, la incorporación de la mujer en la institución se da desde 1953, como estudiante o como profesional, ya que al ser una institución de tradición androcéntrica, militarista y castrense tiende a invisibilizar la presencia de la mujer.

Sin embargo, a partir de la década de los años noventa, producto de la guerra contra el narcotráfico y el recrudecimiento del conflicto bélico colombiano, la institución empezó a incorporar a la mujer en este tipo de escenarios laborales y a integrar las unidades operativas de la institución policial. En la Constitución Política de Colombia en su artículo 13 se declara.

Todas las personas nacen libres e iguales ante la ley, recibirán la misma protección y trato de las autoridades y gozarán de los mismos derechos, libertades y oportunidades sin ninguna discriminación por razones de

sexo, raza, origen nacional o familiar, lengua, religión, opinión política o filosófica. (Const., 1991, art. 13)

Por esta condición, se puede concluir con que el desempeño de la mujer en la policía debe estar en igualdad de condiciones a la de los hombres, en cuanto a la equidad y el respeto de sus derechos como estudiante de policía y en su labor como profesional de policía.

La mujer en las fuerzas armadas y de policía

El aporte actual de los estudios de género al proceso de democratización, sobre todo en el campo institucional, es la incorporación del tema de la equidad de género, el cual viene cobrando cada vez mayor legitimidad y presentando grandes avances en términos de normativas y acceso pleno de las mujeres en campos institucionales que anteriormente les habían sido negados. Así, se analizan los reductos regionales asociados al androcentrismo como el ámbito de la Defensa en Argentina, Colombia, Chile, Ecuador y Uruguay.

[A su vez] este fenómeno de empoderamiento se extendió también al acceso de las presidencias nacionales, como es el caso de Michelle Bachelet [...] en Chile y Cristina Fernández de Kirchner [...] en Argentina, convirtiéndose esta última en la primera mujer Comandante en Jefe de las Fuerzas Armadas en la región en conformidad con la Constitución nacional. (Lucero, 2008, p. 2)

Estas formas de discriminación y menosprecio de las capacidades y del papel de la mujer en la sociedad eran posibles, pues se consideraba que las instituciones del orden armado en el país tenían una condición de exclusividad masculina, orientados desde una doctrina para la guerra y donde se supone las mujeres no poseían ni las condiciones, ni las capacidades de hacer parte de una confrontación armada. Por tanto, la incorporación de la mujer se da en la década de los setenta en las fuerzas

armadas chilenas y en las paraguayas y se fue reproduciendo de manera paulatina en la región (Lucero, 2008).

En general, hacia la década de los ochenta en Latinoamérica su incorporación tuvo varios ciclos; al principio “fue un tanto periférica y estereotipada, para luego avanzar con la incorporación formal abriendo las armas a las mujeres. Esto resultó el primer paso de remoción de obstáculos normativos y formales desde lo institucional” (Derdoy, 2013, p. 82). Posteriormente, se empiezan a adoptar medidas para garantizar políticas públicas de equidad de género dentro de las instituciones que garanticen el justo disfrute de los derechos por parte de la mujer militar y la mujer policía y su “incorporación plena”, es decir, “la asunción de funciones y roles jerárquicos y de mando dentro de la estructura militar, así como el ejercicio pleno de las prerrogativas profesionales” (Bobeá, 2008, p. 64); estas son condiciones que le permiten a las mujeres contar con el rango adecuado y con la garantía de dirección y mando. “El proceso fue lento y complejo, pues dichos espacios institucionales habían sido dominados por fuertes regímenes de tradición masculina y un recio patriarcalismo representado en estructuras verticales que los constituía como espacios herméticos” (Ruiz, 2013, p. 2). Además, “El debate internacional sobre la conveniencia de la incorporación de las mujeres a las Fuerzas Armadas ha dado paso a la discusión sobre su participación en roles de combate directo” (Villalobos, 2010, p. 8).

También, están las denominadas “feministas antimilitaristas” que coinciden en que el enfoque feminista “se opone a lo militar por su uso de la diplomacia violenta, por demás asociado al virulento masculinismo de la cultura militar” (Bobeá, 2008, p. 68). En oposición, se encuentran las y los defensores del “feminismo igualitario militarista”, quienes creen en la participación de la mujer en tareas militares y su incorporación plena en las instituciones castrenses. Así pues, “la incorporación de mujeres a las

fuerzas armadas no solo ha ayudado a ampliar sus roles y oportunidades profesionales, sino que también ha contribuido a la profundización y consolidación del sujeto ciudadano femenino” (Bobeá, p. 68).

En ese mismo sentido, el proceso de feminización de las fuerzas armadas y policiales se consolida en función de la aceptación de la Resolución 47/2 de las Naciones Unidas sobre adopción de la perspectiva de género en las políticas y programas de la ONU, obliga a las fuerzas armadas a asumir la perspectiva de género y los derechos de las mujeres como auténticos derechos humanos de dignidad, pero es claro que es necesario “evitar el fetichismo normativo y el simple avance formal, [para esto] es necesaria la constante revisión de prácticas institucionales que muchas de ellas continúan siendo excluyentes y consolidando la identidad militar como únicamente masculina y varonil” (Derdoy, 2013, p.83).

Así, el paso a seguir en las fuerzas militares es el de preservar el orden y transformarse en “fuerzas armadas posmodernas”, es decir, configurarse y transformar sus estructuras tradicionales en “un ejército de pautas flexibles y reclutamiento voluntario [...] formador de recursos humanos profesionales, con roles diversos y de mayor inclusión social” (Moskos, et ál., citados en Lucero, 2008, p. 11). Cabe concluir que estas características permiten a las fuerzas militares y de policía ser garantes del respeto de los derechos humanos, no solo de los ciudadanos, sino en igualdad para sus integrantes, con criterios de equidad y participación en su estructura organizacional y en la prestación efectiva del servicio ante la comunidad en el país.

Configuración de la violencia de género en la sociedad

Se debe comprender que el fenómeno de la violencia de género se sitúa dentro de la violencia estructural, con una representación en el orden de la violencia física, la cual está arraigada en la cultura y en las prácticas de una

sociedad como la colombiana, ya que esta se configura por un orden patriarcal, androcéntrico y machista. De ahí que el otro (mujer) haya sido pensado como un sujeto dominado y sobre quien es legítimo ejercer múltiples formas de supresión de su voluntad, sus derechos y hasta, en algunas ocasiones, arrebatarle la misma vida. Estas son manifestaciones de violencia configuradas en un fenómeno altamente pernicioso, donde la sociedad que las reproduce las justifica y, en ocasiones, las invisibiliza, haciendo ver como natural dichas conductas e incorporándolas a las construcciones culturales e idearios sociales. “La deconstrucción, que es una forma de crítica postestructural, cuestiona que los primeros principios propuestos, en los que supuestamente se fundamentan los programas y significados estructuralistas, lleguen a trascender nuestros textos y prácticas discursivas” (Cherryholmes, 1999, p. 30).

Así que, su objetividad radica en poder dejar de lado los tintes dogmáticos e ideológicos de influencia machista y patriarcal que han sido formas de reproducción del fenómeno. Sin embargo, se resalta que el postestructuralismo posee un alto nivel de importancia, al momento de analizar que Venegas (2010) resalta las posturas feministas, cuando afirma “Frente a ello, Butler opta por el postestructuralismo para poner el énfasis en la resistencia y en el cambio social” (Venegas, 2010, p. 150). Por tanto, se invita a la reflexión y transformación sobre las formas de violencia contra la mujer, que se han visto influenciadas por los dispositivos que generan, reproducen y naturalizan la cultura violenta sobre estas; esto, en medio de los modelos machistas hegemónicos que aún se dan en el país.

Se hace énfasis en algunos escenarios poco explorados como el ámbito castrense y policial; por tanto urge la necesidad de escudriñar objetivamente en aportes teóricos como los de Foucault en la descripción sobre el poder y el control, a través de la sexualidad, que generan algunos fundamentos sobre el estudio del fenómeno; por tanto, se puede observar

conceptualmente que: “Más bien se ha construido un artefacto para producir discursos sobre el sexo, siempre más discursos, susceptibles de funcionar y de surtir efecto en su economía misma” (Foucault, 1976, p. 16). Se debe enfatizar en que: “Tal técnica quizá habría quedado ligada al destino de la espiritualidad cristiana o a la economía de los placeres individuales si no hubiese sido apoyada y reimpulsada por otros mecanismos” (p. 16).

En efecto, Foucault plantea que el control sobre el sexo posee una funcionalidad al ser utilizado como artefacto de control, ya que posee efectos directos hasta en la economía; cuando establece las acciones de sometimiento sobre el cuerpo femenino y, en especial, sobre el sexo y el género, que están dirigidas al control que ejercen los dispositivos de poder en la sociedad machista, logrando dimensionar racionalmente la efectividad que posee el sexo sobre la voluntad del poder, el cual siempre ha sido un dispositivo al servicio del machismo como medio para dominar y ejecutar la acción hegemónica.

De ahí que históricamente se legitimaban acciones instrumentales sobre su género y condición, por lo que describe Foucault (1976) como la “Histerización del cuerpo de la mujer: triple proceso según el cual el cuerpo de la mujer fue analizado —calificado y descalificado— como cuerpo integralmente saturado de sexualidad” (p. 62). Esto conduce, a comprender la intencionalidad sobre el cuerpo de la mujer como objeto de control y dominio, al cosificarla e instrumentalizarla históricamente. De ahí que: “Género y cuerpo son indisociables el uno del otro, constituyéndose mutuamente como materialidades discursivas, creando un yo con un género incorporado (embodied) que se alimenta tanto de la propia subjetividad (generalizada) como de las interacciones” (Enguix y González, 2018, p. 3).

De esta forma, la hegemonía masculina se evidencia en su accionar; por tanto: “Foucault desarrolla un complejo y amplio trabajo que permite pensar de otra manera: subraya el carácter productivo del poder e insiste en el vínculo saber-poder y en la economía política de la verdad” (Amigot y Pujal, 2009, p. 121). De todo esto resulta que la utilización del cuerpo a partir de la explotación ha permitido infringir acciones para su dominio desde la sexualidad y el género:

El dispositivo de alianza, con los mecanismos coercitivos que lo aseguran, con el saber que exige, a menudo complejo, perdió importancia a medida que los procesos económicos y las estructuras políticas dejaron de hallar en él un instrumento adecuado o un soporte suficiente. (Foucault, 1976, p. 63)

Ahora bien, el fenómeno ha sido abordado de forma tradicional desde el aparato ideológico y hegemónico que regula la sociedad, procurando ocultar la gravedad de la problemática, ya que es recurrente en escenarios tradicionales la familia, la escuela, la religión, la economía, lo artístico y cultural, en medios de comunicación, entre otros, y que facilitan el estudio del fenómeno y permiten visibilizar la realidad de la violencia de género contra la mujer en Colombia.

Hay también toda una campaña de prensa en los periódicos obreros: sobre el tema de que el gobierno favorece el trabajo en las prisiones para hacer que bajen los salarios "libres"; sobre el tema de que los inconvenientes de estos talleres de prisión son todavía mayores para las mujeres, a las cuales quitan su trabajo, empujan a la prostitución, y por lo tanto a la prisión, donde esas mismas mujeres, que no podían trabajar ya cuando eran libres, vienen entonces a hacer la competencia a las que aún tienen trabajo. (Foucault, 2002, p. 221)

De la misma forma, Michel Foucault evidencia teóricamente en su obra *Vigilar y castigar*, por medio de episodios donde las mujeres empezaron a

generar acciones en contra de las formas de dominio y sometimiento tradicional a través de apartados históricos que se manifiestan en contra de su libertad y con un rechazo ante la realidad vivida. Esto actúa como reacción ante las instituciones sociales de control y poder que reproducían la violencia machista y misógina y que fueron documentadas en textos como testimonio y patrimonio histórico para exaltar la lucha de las mujeres por sus derechos.

Abajo el cura, decían; abajo ese hombre execrable; se hubiera debido hacer justicia con él. Sin la energía y la firmeza de la guardia municipal, hubieran podido cometerse graves desórdenes. En Vaugirard, eran las mujeres las más furiosas. Gritaban: ¡Abajo el mal sacerdote! ¡Abajo el monstruo Delacollonge! Los comisarios de policía de Montrouge, de Vaugirard y varios alcaldes y tenientes de alcalde acudieron, con el fajín desplegado, para hacer respetar la sentencia de la justicia. (Foucault, 2002, p. 238)

En ese sentido, se expone un panorama de acciones que muestran un deseo de la mujer de hacer justicia y ser reconocidas en una sociedad machista que las limita y cosifica desde las estructuras hegemónicas, entre las que se resaltan las encargadas de regular la conducta humana. Entonces, emerge la importancia de argumentar teórica y conceptualmente la reflexión sobre la urgencia por lograr procesos de transformación en la sociedad colombiana mediante procesos estructurales de cambio.

Y siempre he visto en la dominación masculina, y en la manera como se ha impuesto y soportado, el mejor ejemplo de aquella sumisión paradójica, consecuencia de lo que llamo la violencia simbólica, violencia amortiguada, insensible, e invisible para sus propias víctimas, que se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente, del

desconocimiento, del reconocimiento o, en último término, del sentimiento. (Bourdieu, 1988, pp. 11-12)

De este modo, se puede comprender que, tanto para Foucault como para Bourdieu, las acciones de dominación masculina, androcéntrica y machista representan un afán racional por mantener la hegemonía, el sometimiento y el control sobre la mujer por los mecanismos incluidos en la violencia simbólica. Aun así, en la obra de Foucault *La tecnología del yo*, se da un análisis profundo sobre los medios, procedimientos y objetivos que construyen las relaciones de poder en la comprensión de las relaciones entre dominador-dominado, sobre las que la sociedad colombiana se ha estructurado en medio de la instauración de las estrategias machistas de dominio sobre la mujer, siendo mecanismos racionales y actuando como violencia de género contra la mujer.

Asimismo, en la construcción teórico-simbólica de la investigación se logra establecer que este fenómeno contra la mujer, más allá de ser una acción instrumental, al ser usada de forma racional por la hegemonía e imponer sus formas de dominio sobre la mujer desde los discursos de poder, representa las acciones permanentes de imposición del androcentrismo y el machismo; por esta razón, queda para las mujeres una alternativa de reflexión:

En consecuencia, los que resisten o se rebelan contra una forma de poder no pueden satisfacerse con denunciar la violencia o criticar una institución. No basta con denunciar la razón en general. Lo que hace falta volver a poner en tela de juicio es la forma de racionalidad existente. (Foucault, 2008, p. 139)

En conclusión, se establece que la lucha de la mujer debe ser permanente y con mayor ahínco, ya que no basta con establecer escenarios de

concienciación, sino que el trabajo debe ser insistente contra el orden establecido por la hegemonía machista.

Relaciones de Igualdad, equidad de género y derechos humanos

La violencia de género se sustenta en la desigualdad de las mujeres en las estructuras sociales dominadas por el patriarcado y la inequidad presentada en la asignación de roles; sin embargo, es pertinente definir que “La categoría de género sigue usándose, en la actualidad, muy frecuentemente, aunque no de forma específica, sino como un término tipo cajón de sastre, ni como un término paraguas que se construye mediante lugares comunes o nociones confusas” (Amigot y Pujal, 2009, p.118). Estas condiciones simbólicas se usan para evitar las sistemáticas “violaciones a los derechos humanos que eran sentidas mayoritariamente por mujeres y que, por lo tanto, no eran visibles con la perspectiva androcéntrica” (Facio, 2003, p. 8). En ese sentido, la lucha de la mujer siempre ha tratado de reivindicar sus derechos en sociedad; por tanto, ha sido una disputa permanente por lograr la equidad de género. “Estos cambios interpelan a las organizaciones sociales entre las que se encuentran las Fuerzas Armadas, quienes, al igual que otras instituciones, iniciaron un proceso de adaptación contextual” (Zubieta, et ál., 2011, p. 103).

Cabe señalar que estos procesos han demandado transformaciones sociales en todas las instituciones del Estado, incluyendo a sus fuerzas de seguridad, además de “otorgar un trato no discriminatorio, pero el principio de igualdad requiere que a veces se les dé un trato idéntico a hombres y mujeres, y a veces uno distinto” (Castrillón y Von Chrismar, 2013, p. 94). Esto se logra, entendiendo la articulación que debe existir entre el principio de igualdad de género y el de no discriminación como relación desde el principio de equidad, el cual “sería parte sustantiva para el logro de la igualdad de género, en el sentido de tener como propósito el

contribuir al logro de la misma por encima de las diferencias que pudiesen existir” (García citado en Castrillón y Von Chrismar, 2013, p. 94).

En esta misma línea se afirma que “la equidad se hace posible cuando el trato que se les da a las personas está basado en la consideración justa de las necesidades e intereses impuestos por la diferencia” (Castrillón y von Chrismar, p. 94). En los países latinoamericanos, la democratización es una tarea inconclusa en todos los espacios de acción social, ya sean públicos o privados donde se manifiestan violaciones a los derechos humanos y se presentan situaciones en las cuales claramente se representa el otro como un sujeto privado de derechos, donde las víctimas más recurrentes son las mujeres, esto porque las instituciones sufren procesos de democratización.

Dicho proceso de democratización inició en muchos países del subcontinente hacia la década de los ochenta; en esta la sociedad organizada, activistas en pro de la defensa de los derechos de las minorías, grupos vulnerables, entre otros, se movilizaron para recuperar los espacios democráticos perdidos en décadas anteriores frente al accionar de sectores autoritarios de la sociedad, los cuales habían cooptado el Estado a través de las múltiples dictaduras y de violencias contra los sectores progresistas de la sociedad. (Rebolledo, 2001)

A través de este debate intelectual, la democracia fue entendida como un sistema que debía garantizar el respeto a los derechos humanos en todos los aspectos de la vida y garantizar la divergencia política y la participación en la vida pública. En estas luchas por el reconocimiento, las y los activistas en defensa de los derechos de las mujeres y de género tuvieron un papel muy importante, marcando la pauta de acción a través de una militancia comprometida con la idea de transformación social, la igualdad y el respeto a las diferencias.

Diferenciación entre género, mujer y patriarcado

En materia de análisis sobre la construcción conceptual de la definición de género, se reviste de un alto nivel de complejidad; por tanto, el “género’ es un concepto que, si bien existe desde hace cientos de años, en la década de los setenta empezó a ser utilizado en las ciencias sociales como categoría con una acepción específica” (Butler, 1996, p. 97). También es cierto que se plantean al respecto una gran cantidad de teorías que tratan de determinar las diferencias que marcan la naturaleza humana tanto de hombres como de mujeres; por tanto, son particularidades que no se desarrollan solo en el contexto de la academia y la investigación, sino que se dan en el orden del análisis de las construcciones sociales.

De esta forma, al momento de analizar la definición del género, “Esta se realiza en el momento que nace el bebé, a partir de la apariencia externa de los genitales” (Butler, 1996, p.113). Esta situación genera un nivel de complejidad para ser conceptualizado de forma genérica, ya que posee una influencia ejercida por las apreciaciones y construcciones epistemológicas, además de su influencia sobre la cultura y, en su defecto, sobre las sociedades, sobre las que finalmente, se ejercen las diferencias para construir el concepto.

La primera cuestión y dificultad que se plantea es ¿cómo definir a la mujer? ¿En qué rasgos nos basamos que no sean los físicos? Este punto de partida ya complica el propio concepto de género, ya que la descripción de mujer en sí, sin hacerla en contrapunto de lo masculino es complicada, según el pensamiento occidental y la terminología lingüística. (Belmonte, 2008, p. 308)

Ahora, interesa extraer de lo antes dicho que las construcciones sociales que definen teóricamente el concepto de mujer están delimitadas por las diferentes maneras en que se ha definido la mujer y, en esencia, con el peso cultural que recae sobre su cuerpo; así, “La materialidad de los

cuerpos que no solo tenemos, sino que somos, se construye como base de nuestras identidades, como nexos con lo inmaterial y como elemento de valoración moral” (Enguix y González, 2018, p. 4). Entonces, deben relacionarse el hecho de que las acciones no van solo contra el feminismo y el género, sino que se ejecutan sobre los cuerpos, los cuales tradicionalmente se han delimitado desde una visión de lo masculino. Venegas (2010):

Butler asegura que el feminismo es, por definición, una epistemología de y para el cambio social, que contiene en sí misma un potencial transformador. En este sentido, señala que entiende el género como norma (constrictivo, por tanto) y como experiencia (fenomenológicamente). (p. 150)

Estas digresiones, pueden determinar dicho concepto, pero sería estructurar un concepto poco acertado, ya que dicha orientación se ha permeado de la influencia que ha tenido la hegemonía masculina; sin embargo: “En cambio cuando se habla de mujer, se menciona como un conjunto de características diferentes, más concretas que la definición en sí de ser humano” (Belmonte, 2008, p. 308). Así que, la definición sobre la mujer ha estado mediada por lo teórico-conceptual al margen del hombre.

Pierre Bourdieu, plantea la dificultad que tiene poder analizar la perspectiva de género, él se basa en que el orden social masculino está tan arraigado en la sociedad que no hay que buscar explicación, y se plantea como la explicación natural, con lo cual complica sustancialmente el concepto de género desde un punto de vista neutro, sin la concepción masculina predominante. (Belmonte, 2008, p. 308)

Acontece, además, que la principal dificultad para definir el concepto de género y mujer es la fuerte influencia que ejerce la construcción social a partir del orden establecido por la hegemonía masculina. A partir de esta

condición, se puede adherir la postura de la corriente del pensamiento posestructuralista, según la cual “se debe rechazar todo intento de definición de mujer, ya que cualquier apreciación es una forma de estereotipar y de encasillar a la mujer” (p.309). Pues bien, las feministas posestructuralistas plantean una nueva forma de construir el concepto de mujer desde un planteamiento distante del orden influenciado por la masculinidad, evocando de manera integral al ser humano:

La contribución distinguida de Simone de Beauvoir en la formulación, “uno no nace, sino que se convierte en mujer”. De acuerdo con el marco anterior, el término ‘mujer’ designa un conjunto fijo e idéntico de hechos corporales naturales (una presunción, por el camino, que se ve seriamente desafiado por el continuo del cromosoma variaciones mosomales), y el término ‘mujer’ designa una variedad de modos a través de los cuales esos hechos adquieren significado cultural. (Butler, 1986, p. 35)

Sentadas las anteriores premisas, se constituyen en una acertada forma de acercarse al concepto y descripción teórica de la mujer. Por tanto, define elementos que permiten concluir con un acercamiento a una definición conceptual sobre dicha condición generalizada. El concepto de mujer emerge desde diferentes orientaciones y ejerce influencia directa sobre esta, con definiciones que se dan desde lo sociocultural, biológico, dogmático, religioso, entre otras formas que históricamente han influenciado su concepción por el orden impuesto por la masculinidad y que han tenido impacto sobre tal concepto de mujer.

Por su parte, el género al ser una construcción social se instala como un discurso que opera en función de definir lo que es o no legítimo para hombres y mujeres en el contexto de las conductas sexuadas, y es uno de los principios fundamentales con los que se estructura la sociedad en función de las formas de socialización, ya que “es una construcción simbólica, establecida sobre los datos biológicos de la diferencia sexual”

(Lamas, 2003, p. 13). El género, entonces, es una “categoría que analiza cómo se definen, representan y simbolizan las diferencias sexuales en una determinada sociedad” (Inmujeres, 2007, p. 73). Ante las anteriores descripciones de los conceptos de violencia y género, se realiza un estudio que permite escudriñar en las diferentes conceptualizaciones sobre la violencia contra las mujeres. Hay que entender: “que la violencia contra las mujeres existe desde siempre y en el mundo entero con variantes de concienciación, sensibilización, datos estadísticos, leyes y/o políticas públicas con diferencias abismales entre países en su aplicación” (Álvarez, 2006, p, 46). Así es viable dimensionar que el fenómeno ha sido abordado desde varias perspectivas con diferentes matices y configuraciones que evidencian su interpretación en los diferentes contextos culturales y sociales donde se ha presentado la problemática.

Variabilidad y diversidad, tendencia a invisibilizar a la mujer, género como enfoque relacional que no define per se, cambios por momentos de avance o retroceso en el asunto, posiciones culturales influyentes, influencia de traducciones literales, algunas aceptadas y otras rechazadas. (Álvarez, 2006, p, 52)

Cabe analizar desde una postura crítica, las implicaciones que traen para la sociedad las acciones de violencia contra las mujeres; esto, de acuerdo con las evidencias plasmadas en los resultados de los estudios e investigaciones sobre el fenómeno y donde surgen los cuestionamientos ante la efectividad de los mecanismos de protección de las mujeres en el mundo y para lo cual hace un interesante análisis la investigadora cuando formula el interrogante. Según Álvarez (2006):

¿Qué incluiríamos siempre en una definición de una de las aristas a la problemática de nuestras mujeres y que incluya la perspectiva de género y los DH?: la connotación de proceso, el énfasis en lo cotidiano, el poder como fin, el cuidado a la integridad de las personas, la agresión y el deseo

de posesión del cuerpo del otro/a, la inclusión del contexto sociocultural, el impacto en la familia. (p. 52)

Este interrogante debe ser analizado desde los cimientos de la sociedad colombiana y de sus instituciones; dentro de ellas, las de carácter castrense y militaristas, como son las Fuerzas Armadas y la Policía, donde las estructuras no están diseñadas ni pensadas desde una perspectiva de género, con condiciones incluyentes y sobre una base sólida por el respeto de los derechos humanos de las mujeres que las integran. Ante tal descripción, las “relaciones de poder en las que los valores masculinos son dominantes y universales [y así] la experiencia femenina es silenciada cuando se universaliza la experiencia humana en la del hombre” (Soto, 2013, p. 12). En este sentido, al profundizar en el concepto de patriarcado, es válido afirmar que el género es una construcción social y cultural, asociada a las relaciones de dominación que configuran la diferencia y las identidades que se fundamentan en las funciones biológicas sexuadas y definiendo lo que tradicionalmente se acepta en la sociedad patriarcal, apropiándola como conducta válida para hombres y mujeres.

Sin embargo, es significativo asumir que “El patriarcado es un concepto que acompaña desde el principio a las ciencias sociales. Ya en el siglo XX, Weber se refirió a este como uno de los subtipos de autoridad dentro de las formas de legitimidad tradicional” (Talego, 2012, p. 186). Lo cual considera que el concepto ha estado ligado a la evolución de la sociedad occidental, la cual cultural e históricamente lo ha avalado como forma legítima integrada; de ahí que la sociedad patriarcal esté definida por ser “aquel orden social genérico de poder, basado en un modo de dominación cuyo paradigma es el hombre” (Lagarde, 1996, p.52). Todas estas observaciones, facilitan asumir que dichas conductas se establecen como estereotipos en función de los cuales la sociedad define estructuralmente formas de pensar y actuar, configurando los sistemas de valores, ideologías

y concepciones de mundo, pasando desapercibidas para la mayoría de las personas en la sociedad.

Así que el sistema de diferenciación “son sistemas binarios que oponen el hombre a la mujer, lo masculino a lo femenino y esto, no en un plan de igualdad sino en un orden jerárquico” (Conway, Bourque y Scott, 1996, p. 6). Estas diferencias sexuales, son espacios de relación en las que, desde la infancia, se configuran, se refuerzan y se producen dichas características; así que estos contextos de relación son instituciones sociales como la familia, la escuela, la religión, el ámbito laboral, entre otros, ya que, “El patriarcado, en tanto que institución, supone una violencia estructural que favorece relaciones desiguales e injustas en cuanto a recursos y medios, aspiraciones y oportunidades” (Izquierdo, citado en Talego, 2012, p. 195-196). Se logra finalizar con que son acciones diferenciales que procuran invisibilizar a la mujer y muchas veces fomentan las formas de discriminación con configuraciones más radicales, instauradas como lógicas de violencia que poseen influencia directa sobre los sujetos, que en este caso son las mujeres.

Efectos del poder en el dominio del cuerpo de la mujer y de la mujer policía

Así, se implementan acciones que limitan la movilidad en algunos casos hasta la física impuesta sobre las mujeres, al ser sujetos regulados por la asignación de tareas; de ahí que, el cuerpo ha sido un “campo político; las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos” (Foucault, 1976, p.26). Ante este panorama, el cuerpo de la mujer ha estado en medio del control por el machismo en la sociedad colombiana, desplegando acciones de dominio en los diferentes contextos sociales, lo que orienta a moldear

su actitud por medio de mecanismos desplegados por la política en su afán por dominarla.

Otro aspecto importante de carácter conceptual se relaciona con las tecnologías de poder, que facilitan el dominio sobre los sujetos, ya que “A estos métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad, es a lo que se puede llamar las ‘disciplinas’” (Foucault, 1976, p. 126). Esto se dimensiona, cuando Ferrero (2005) lo define como “el proceso de disolución de una conciencia femenina esclavizada por los mandatos de la sociedad patriarcal capitalista tardía” (p. 13). Así, emergen las acciones sobre la conciencia de la mujer al punto de buscar, de forma sistemática y producto de las prácticas del patriarcado, su esclavización como intencionalidad del capitalismo.

Simone de Beauvoir es muy clara en su análisis sobre la feminidad en las sociedades occidentales. Desde muy pequeñas, ya en sus experiencias fundantes, las niñas se ven expuestas a mensajes, relatos, mitos, documentos y otras formas de simbolización según las cuales la mujer es jerárquicamente inferiorizada frente al hombre. (Ferrero, 2005, p. 11)

Con esto, la implementación de la feminidad en las sociedades occidentales se ha llevado a cabo por medio de operaciones de adoctrinamiento y educación sobre la manera en que deben comportarse, por medio de dispositivos que regulan la conducta, donde se recalca de forma racional el rol que deben asumir en una sociedad dominada y controlada por el poder que ejercen los hombres; esto ha permitido que el machismo, el patriarcalismo y la misoginia, entre otras manifestaciones, hayan ido en contra de la integridad de las mujeres por medio de prácticas de violencia de género en las sociedades latinoamericanas y en la sociedad colombiana. Según Foucault (1976):

Y, sin embargo, del uno al otro, puntos de cruce. L'Homme-machine de La Mettrie es a la vez una reducción materialista del alma y una teoría general de la educación, en el centro de las cuales domina la noción de “docilidad” que une al cuerpo analizable el cuerpo manipulable. Es dócil un cuerpo que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado. Los famosos autómatas, por su parte, no eran únicamente una manera de ilustrar el organismo; eran también unos muñecos políticos, unos modelos reducidos de poder. (p.125)

Se puede añadir con el sano criterio que en la conceptualización foucaultiana se determina que la reducción del cuerpo y la trascendencia del alma se dan por medio de la dominación y de las prácticas de los hombres en el patriarcado, estableciendo escenarios de sometimiento, exclusión y adoctrinamiento sobre la mujer. Para concluir, muchos de estos hechos de violencia son orquestados por el poder de instituciones sociales, como la disciplina castrense, la religión, los cuarteles, la cárcel, la escuela, la familia, los gobiernos, entre otras instituciones y estructuras hegemónicas que someten su cuerpo, su voluntad y sus decisiones.

Conclusiones

Se pudo determinar a través de la aplicación de instrumentos, encuestas y entrevistas utilizadas en la investigación, la existencia de violencia de género dentro del centro de formación policial y que está ligada al tipo de violencia psicológica-emocional. Además, las participantes comprenden el fenómeno en la sociedad y, según el nivel de formación, comprenden la gravedad del fenómeno existente. El personal de mujeres estudiantes de policía dimensiona el significado de la violencia, identifican los tipos de violencia de género contra las mujeres y señalaron que el más relevante de los tipos es el psicológico-emocional.

Se logró mostrar por medio del análisis cuantitativo y cualitativo de los instrumentos aplicados que se presenta violencia de género en algunos ámbitos de la institución, condición heredada de la formación y estructura machista, castrense y militarista como escenario laboral general más relevante y que deja en evidencia que, en algunos casos, las mujeres estudiantes de policía no presentan todas las condiciones para su desempeño en la institución. A su vez, llaman la atención las acciones ejercidas por la comunidad, ya que también se ejercen manifestaciones de violencia de género con ellas.

Ante las manifestaciones de la problemática y su comprensión como delito, se concluyó en el estudio que el mecanismo al que recurren las mujeres estudiantes de policía para hacer frente a los actos de violencia es la denuncia, y como mecanismo para la solución de la problemática buscan ayuda en la institución. Por tal motivo, deben generarse acciones para el fortalecimiento de la denuncia, reestructurar dependencias disciplinarias, ser más efectivas y darles un tratamiento inmediato a los actos de violencia en la institución.

En cuanto al ocultamiento del fenómeno de la violencia de género, se logró concluir que fueron señaladas las mismas mujeres como las funcionarias que más desarrollan dichas acciones violentas; así que es necesario liderar estrategias de divulgación con bases éticas que permitan comprender la dimensión del fenómeno en el interior del centro de formación policial, generando mecanismos en materia de orientación y sensibilización para las mujeres integrantes de la institución.

La institución debe brindarles condiciones integrales de equidad, igualdad, dignidad humana y respeto por su condición de género; para lo cual la institución debe mantener acciones encaminadas, desde la pedagogía y la prevención, a concientizar al personal que conforma la institución policial sobre la importancia del respeto de los derechos y libertades y sobre las

implicaciones disciplinarias, judiciales y penales que poseen los actos de este fenómeno de género en contra de las mujeres en el país.

Finalmente, en materia de abusos de autoridad, machismo, misoginia y discriminación, entre otras formas de violencia de género contra la mujer, la institución debe velar por mantener sus condiciones integrales y por ejercer un control permanente a las órdenes impartidas en las que se comprometa el personal femenino de la institución; esto con el fin de evitar abusos de autoridad o actos que lesionen los derechos humanos de las mujeres estudiantes de policía en el centro educativo policial y en la institución.

Referencias

- Abreu, J. (2012). Hipótesis, método y diseño de investigación (hypothesis, method y research design). *Daena: International Journal of Good Conscience*, 7(2), 187-197.
[http://www.spentamexico.org/v7-n2/7\(2\)187-197.pdf](http://www.spentamexico.org/v7-n2/7(2)187-197.pdf)
- Álvarez, O. (2006). El enfoque de género y la violencia contra las mujeres: aproximación al análisis de los conceptos. *Revista venezolana de estudios de la mujer*, 11, (26).
http://ve.scielo.org/scielo.php?pid=S1316-37012006000100003&script=sci_arttext
- Amigot, P. y Pujal, M. (2009). Una lectura del género como dispositivo de poder. *Sociológica México*, 24(70), 115-151.
<http://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v24n70/v24n70a5.pdf>
- Belmonte, R. (2008). Concepto de género: Reflexiones. *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, (23), 307-314.
- Bobeá, L. (2008). Mujeres en uniforme: la feminización de las fuerzas armadas. Un estudio del caso dominicano. *Nueva Sociedad*, (213), 64-79.
http://www.plataformademocratica.org/Publicacoes/Publicacao_8624_em_31_05_2011_10_51_46.pdf
- Bourdieu, P. (1998). *La dominación masculina* (7.^a ed.). Anagrama, S. A.

- Butler, J. (1986). Sex and gender in Simone de Beauvoir's *Second Sex*. *Yale French Studies*, (72), 35-49.
<http://blogs.law.columbia.edu/critique1313/files/2019/10/Butler-on-Beauvoir.pdf>
- Butler, J. (1996). Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Wittig y Foucault. En: M. Lamas (compiladora). *El género: La construcción cultural de la diferencia sexual*, (pp. 291-312) Bonilla Artigas Editores.
- Castrillón, L. y Von Chrismar, P. (2013). Mujer y fuerzas armadas en el contexto sudamericano: una visión desde Chile. *Estudios de Seguridad y Defensa*, (2), 91-116.
<http://esd.anepe.cl/wp-content/uploads/2014/04/art4.pdf>
- Cherryholmes, H. y Pomares, M. (1999). *Poder y crítica: Investigaciones postestructurales en educación*. <http://www.sidalc.net/cgi-bin/wxis.exe/?IsisScript=AGRIUAN.xis&method=post&formato=2&cantidad=1&expresion=mfn=019203>
- Conway, J., Bourque, S. y Scott, J. (2000). El concepto de género. En: M. Lamas (compiladora). *El género: La construcción cultural de la diferencia sexual* (pp. 41-52). Bonilla Artiga Editores.
- Delgado, C., Sánchez, C. y Fernández, A. (2012). Atributos y estereotipos de género asociados al ciclo de la violencia contra la mujer. *Universitas Psychologica*, 11, (3), 769- 777.
<http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/revPsycho/article/view/769/287>
- Derdoy, M. (2013). Incorporación e integración de las mujeres en las Fuerzas Armadas. *Revista Conjeturas Sociológicas*, 80-91.
<http://csociales.fmoues.edu.sv/revista/files/art5.pdf>
- Enguix B., y González M. (2018). Cuerpos, mujeres y narrativas: Imaginando corporalidades y géneros. *Athenea digital: revista de pensamiento e investigación social*, 18(2), 003.
https://ddd.uab.cat/pub/athdig/athdig_a2018v18n2/athdig_a2018v18n2e1956.pdf
- Espinar, E., y Mateo, M. (2007). Violencia de género: reflexiones conceptuales, derivaciones prácticas. *Papers: Revista de Sociología*, (86), pp. 189-201

- Estrada, Á. M. (1997). Los estudios de género en Colombia: entre los límites y las posibilidades. *Nómadas*, (6).
<https://www.redalyc.org/pdf/1051/105118999004.pdf>
- Facio, A. (2003). *Asegurando el futuro. Las instituciones nacionales de derechos humanos y los derechos reproductivos*. Fondo de Población de las Naciones Unidas.
- Ferrero, A. M. (2005). De la teoría por otros medios: Simone de Beauvoir y sus ficciones. *Revista Clepsydra: revista de estudios de género y teoría feminista*, 4, 9-21.
<http://www.bdigital.unal.edu.co/50624/1/delateoriaporotros.pdf>
- Foucault, M. (1976). *Historia de la Sexualidad I. La Voluntad de Saber*. Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la Prisión*. Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (2008). *Tecnologías del yo. Y otros textos a fines*. Paidós Ibérica Ediciones SA.
- Gómez, C., Murad, R. y Calderón, M. (2013). *Historias de violencia, roles, prácticas y discursos legitimadores. Violencia contra las mujeres en Colombia 2000 - 2010*. Ministerio de Salud.1-95.
<https://www.minsalud.gov.co/sites/rid/Lists/BibliotecaDigital/RIDE/INEC/INV/7%20-%20VIOLENCIA%20CONTRA%20LAS%20MUJERES%20EN%20COLOMBIA.pdf>
- Hernández, R., Fernández, C. y Lucio, M. (6ta Ed.) (2014). *Metodología de la investigación*. McGraw-Hill. <http://observatorio.epacartagena.gov.co/wp-content/uploads/2017/08/metodologia-de-la-investigacion-sexta-edicion.compressed.pdf>
- Instituto Nacional de las Mujeres [Inmujeres]. (2007). *Glosario de género*.
http://cedoc.inmujeres.gob.mx/documentos_download/100904.pdf
- Lagarde, M. (1996). *Género y feminismo: Desarrollo humano y democracia*. Horas y horas.
- Lamas, M. (2003). *El género: La construcción cultural de la diferencia sexual*. Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa. <https://www.semanticscholar.org/paper/El-g%C3%A9nero%3A-la-construcci%C3%B3n-cultural-de-la-sexual-Lamas/54bbcbccf52904005a53bda34f673b00ed364898?p2df>

- Lucero, M. (26-28 de noviembre de 2008). *Fuerzas armadas sudamericanas en el contexto global. La situación de las mujeres dentro del ámbito de la defensa y la seguridad. IV Congreso de Relaciones Internacionales*. La Plata, Argentina: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/40854/Documento_completo.pdf?sequence=1
- Organización Mundial de la Salud [OMS]. (2013). *Violencia contra la mujer. Violencia de pareja y violencia sexual contra la mujer*. <http://www.who.int/mediacentre/factsheets/fs239/es/>
- Pérez del Río, T. (s. F.). La violencia de género en el trabajo: el acoso sexual y el acoso moral por razón de género. *Temas Laborales*, 91, 175-203. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2481175.pdf>
- Policía Nacional de Colombia. (2010). *Capítulo V: Satisfacción del talento humano para hacer bien lo que nos gusta y sentirnos bien con nosotros mismos. En: Lineamiento de política 1 Direccionamiento policial basado en el humanismo con responsabilidad. Imprenta Nacional de Colombia*.
- Presidencia de la República de Colombia. (1991). *Constitución Política de Colombia*. <http://www.secretariassenado.gov.co/index.php/constitucion-politica>
- Puyana, V. Y. (2004). *Los Estudios de mujer y género en la Universidad Nacional de Colombia*. Ponencia Seminario «Género, Mujeres y Saberes en América Latina. Entre el Movimiento Social, la Academia y el Estado». https://www.researchgate.net/profile/Montserrat_Sagot/publication/30757549_Genero_mujer_es_y_saberes_en_America_Latina/links/02e7e51d1ac3c08099000000/Genero-mujeres-y-saberes-en-America-Latina.pdf
- Rebolledo, L. (2001). Impacto de los estudios de género en la democratización de las instituciones de educación superior. La ventana. *Revista de Estudios de Género*, 2(13), 75-93. http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/ppperiod/laventan/Ventana13/venta_na13-3.pdf
- Ruiz, R. C. (2013). La igualdad de género en las fuerzas armadas desde una perspectiva constitucional. *Instituto Español de Estudios Estratégicos*. (121). www.ieee.es/Galerias/fichero/docs_opinion/2013/DIEEEO121-2013_IgualdadGeneroFFAA_CRuiz-Rico.pdf

- Soto, G. (2013). *El Estado como garante de los derechos fundamentales de las mujeres en Venezuela bajo el marco de la Nueva Ley Orgánica sobre el derecho de las mujeres a una vida libre de violencia*. [Tesis Doctoral Universidad Nacional de Educación a Distancia]. <http://62.204.194.45/fez/eserv/tesisuned:Derecho-Gsoto/Documento.pdf>
- Talego, F., Florido del Corral, D. y Cantó, S. (2012). Reconsiderando la violencia machista. Patriarcado, relaciones de pareja y sadismo. *Revista Andaluza de Antropología*, 3, 2174-6796. https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/25969/file_1.pdf?sequence=1
- Valencia, L. P. (2014). Retos del manejo de información sobre violencia basada en género (VBG) en el marco del conflicto armado. El caso de Medellín. *Opinión Jurídica*, (13), 26, 49-68. <http://revistas.udem.edu.co/index.php/opinion/article/view/955/959>
- Venegas, M. (2010). La maldición de ser niña: Estructuralismo, postestructuralismo y teoría de la práctica en género y sexualidad. *Papers: revista de Sociología*, 95(1), 139-156. <https://ddd.uab.cat/pub/papers/02102862v95n1/02102862v95n1p139.pdf>
- Villalobos, P. (2010). Participación de las mujeres en las fuerzas armadas y de orden: Políticas para promover la inserción de la mujer en la vida pública: mesa de trabajo pro-género. *Memoria chilena*. 1-25. <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-125917.html>
- Zubieta, E., Beramendi, M., Sosa, F. y Torres, J. (2011). Sexismo ambivalente, estereotipos y valores en el ámbito militar. *Revista de Psicología (PUCP)*, 29(1), 101-130. <http://www.scielo.org.pe/pdf/psico/v29n1/a04v29n1.pdf>

Vulnerabilidad social y política al VIH-sida en Bogotá*

[Separata]

Ismael José González-Guzmán**

Recibido: 1 de marzo de 2021

Aprobado: 7 de junio de 2021

Citar como:

González-Guzmán, I.J. (2021). Vulnerabilidad social y política al VIH-sida en Bogotá. *Análisis*, 53(99). <https://doi.org/10.15332/21459169.6441>



Resumen

Este estudio se propuso establecer los procesos y factores sociales que determinan la vulnerabilidad al VIH-sida y examinar el papel de la política pública para incrementar dicha vulnerabilidad social en Bogotá. El itinerario metodológico tuvo como punto de partida un enfoque cualitativo donde se articularon cuatro tradiciones de estudio (salud pública crítica; antropología crítica de la salud; sociología de la práctica médica y evaluación de políticas públicas) y varias estrategias: la investigación documental, el análisis de la política distrital y las entrevistas semiestructuradas realizadas a instituciones de salud pública y organizaciones de base comunitaria. Los resultados develaron la

* Artículo de investigación derivado de la tesis doctoral, "El VIH-sida en Bogotá: entre determinación social y razón humanitaria" que el autor presentó a la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá.

** Posdoctorando en Bioética, Universidad El Bosque de Bogotá; Doctor en Ciencias Sociales y Humanas, Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá; Docente del Departamento de Humanidades y Formación Integral, Universidad Santo Tomás de Bogotá; Miembro del grupo de investigación "Bioética" del Instituto de Bioética de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá; Miembro de la Red para la Formación Ética y Ciudadana. Correo electrónico: ismaelgonzalez.com@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1869-4712>

incapacidad política para garantizar el derecho a la vida y salud de las personas que viven con VIH-sida, eliminar el estigma, la discriminación y la violencia de género. Por tanto, se brindan algunas recomendaciones para reorientar la política pública en esta materia.

Palabras claves: Políticas públicas, VIH-sida, estigma, exclusión, vulnerabilidad social.

Social and Political Vulnerability to HIV/AIDS in Bogotá

Abstract

This study aimed to establish the processes and social factors that determine vulnerability to HIV/AIDS and to examine the role of public policy to increase said social vulnerability in Bogotá. The methodological itinerary had as its starting point a qualitative approach that articulated four traditions of study (critical public health, critical anthropology of health, sociology of medical practice and evaluation of public policies) and various strategies: documentary research, analysis of district policy, and semi-structured interviews conducted with public health institutions and community-based organizations. The results revealed the political inability to guarantee the right to life and health of people living with HIV/AIDS, to eliminate stigma, discrimination and gender-based violence. Therefore, some recommendations are provided to reorient public policy in this matter.

Keywords: Public policies, HIV/AIDS, stigma, exclusion, social vulnerability.

Vulnerabilidad social e política para HIV-Aids em Bogotá

Resumo

Este estudo teve como objetivo estabelecer os processos e fatores sociais que determinam a vulnerabilidade ao HIV-aids e examinar o papel das políticas públicas para aumentar essa vulnerabilidade social em Bogotá. O itinerário metodológico teve como ponto de partida uma abordagem qualitativa onde se articularam quatro tradições de estudo (saúde pública crítica; antropologia crítica da saúde; sociologia da prática médica e avaliação de políticas públicas) e várias estratégias: pesquisa documental, análise da política distrital e entrevistas semiestruturadas com instituições de saúde pública e organizações comunitárias. Os resultados revelaram a incapacidade política de garantir o direito à vida e à saúde das pessoas que vivem com HIV/Aids, eliminar o estigma, a discriminação e a violência de gênero. Portanto, algumas recomendações são fornecidas para reorientar as políticas públicas neste assunto.

Palavras-chave: Políticas públicas, HIV-Aids, estigma, exclusão, vulnerabilidade social.

Dedicado a todos aquellos vulnerables y vulnerados que viven con VIH-sida y han sido excluidos y silenciados al margen de la historia.

Introducción

La historia del Virus de la Inmunodeficiencia Humana (VIH) y el síndrome de inmunodeficiencia adquirida (sida), comenzó a escribirse en Colombia desde el año 1983, cuando se reportó el primer caso en una mujer [Marleny], quien falleció en la ciudad de Cartagena (Ministerio de Salud y Protección Social, 2014). Para el año 2019 se habían registrado en el país 180 000 casos de personas viviendo con VIH, 3000 muertes por sida entre

adultos y mayores de 15 años y 67 000 huérfanos por el sida de 0 a 17 años (Onusida, 2021). Por otro lado, en Bogotá se registraron 3955 casos de personas viviendo con VIH y 323 muertes por sida a 2019 (Saludata, 2021).

Según el Ministerio de Salud y Protección Social, las personas con mayor riesgo de exposición al virus son los “hombres que tienen relaciones sexuales con hombres, mujeres transgénero, mujeres trabajadoras sexuales, usuarios de drogas intravenosas, personas privadas de la libertad, personas en situación de calle, mujeres y jóvenes en contextos de vulnerabilidad y víctimas de violencia” (Ministerio de Salud y Protección Social, 2014, pp.16-17).

Por otro lado, el VIH-sida ha generado estigmatización y exclusión para estas poblaciones; tratos despectivos hacia ellos coinciden frecuentemente con “elementos de etiquetaje, estereotipia, separación, pérdida del estatus y discriminación en una situación de poder que permite que se desplieguen los componentes del estigma” (Link y Phelan, 2001, pp. 366-367). Según dicta la Constitución Política de Colombia (1991), el Estado debe garantizar que las personas no sean sometidas a estigmatización o trato discriminatorio o degradante. Esta dice:

Nadie será sometido [...] a tratos o penas crueles, inhumanos o degradantes (art. 12). Todas las personas nacen libres e iguales ante la ley, recibirán la misma protección y trato de las autoridades y gozarán de los mismos derechos, libertades y oportunidades sin ninguna discriminación por razones de sexo, raza, origen nacional o familiar, lengua, religión, opinión política o filosófica. El Estado promoverá las condiciones para que la igualdad sea real y efectiva y adoptará medidas en favor de grupos discriminados o marginados (art. 13). Todas las personas tienen derecho a su intimidad personal y familiar y a su buen nombre, y el Estado debe respetarlos y hacerlos respetar (art. 15). Se

garantiza el derecho a la honra. La ley señalará la forma de su protección (art. 21).

En ejercicio de dicha obligación, el Estado ha respondido con diversas leyes, decretos, resoluciones, acuerdos, circulares, programas, planes y comités que se han orientado a atender el problema de un modo fundamentalmente preventivo. En general, este encuadre del problema no solo no ha permitido elaborar un cuadro de las circunstancias sociales de las que depende el riesgo de infección o muerte por VIH-sida, ni diseñar intervenciones que las transformen, sino que ha contribuido a profundizar la vulnerabilidad misma de las personas. Por ejemplo, la estrategia del “autocuidado” ilustra el modo en que este encuadre hace abstracción de las diversas variables sociales que determinan el riesgo de exposición. Su énfasis radica en el cuidado individual basado en prácticas preventivas directas. Al respecto, el Decreto 559 de 1991 expresa:

Artículo 14: Los miembros de la comunidad tienen el deber de velar, mediante el autocuidado, por la conservación de su salud a fin de evitar la infección por el VIH; a su vez, el de concurrir a la protección de las demás personas poniendo en práctica las medidas de prevención (Presidencia de la República de Colombia, 1991).

Por su parte, la Ley Estatutaria 1751 de 2015: “Artículo 10: Son deberes de las personas relacionados con el servicio de salud [...] Propender por su autocuidado, el de su familia y el de su comunidad” (Congreso de la República de Colombia, 2015).

Esta individualización del riesgo invisibiliza las dimensiones sociales, culturales, educativas, económicas, geográficas y religiosas de las personas vulnerables a la enfermedad, a la vez que hace uniforme el modelo de prevención y control de la misma en lo urbano y en lo rural, en un estrato social alto y en las periferias subnormales de las urbes, en una comunidad

indígena y en una afrocolombiana, etc.; parecieran bastar las mismas medidas individuales de control para todos los sectores de la población, condenando con ello a los grupos poblacionales más vulnerables a infectarse con el virus o morir por causas asociadas al sida; bien porque las condiciones sociales en las que viven constituyen barreras estructurales para que conozcan las medidas de protección, accedan a los procedimientos para la detección temprana del virus o tengan disponibilidad sostenible y eficaz del tratamiento, o bien porque la situación social global misma desincentiva el autocuidado y favorece procesos de marginación. Respecto a esto, Castro y Farmer (2003) plantean que:

Se trata de una ideología que mantiene la noción de que el tratamiento antirretroviral solo es para quien se lo pueda pagar mientras que la prevención es adecuada en todas partes. Además, [...] tienden a reproducir la manera según la cual, con frecuencia, se acusa a las personas que tienen VIH/sida de padecer la enfermedad, cuando en la gran mayoría de casos la enfermedad está causada por las fuerzas de una violencia estructural frente a las cuales resulta difícil desarrollar y llevar a la práctica una mínima autonomía individual o colectiva. (p. 31)

En efecto, el enfoque de este trabajo pone en cuestión este encuadre dominante, al tiempo que establece los procesos y factores sociales que determinan la vulnerabilidad al VIH-sida y examina el papel de la política pública para incrementar dicha vulnerabilidad social en Bogotá.

Metodología

Dada la naturaleza del estudio se eligió el enfoque cualitativo, que se constituye en “un proceso interpretativo de indagación basado en distintas tradiciones metodológicas que examina un problema humano o social” (Creswell, 1998, p. 255).

Tabla 1 Políticas públicas sobre VIH-sida en Bogotá

A nivel Distrital–Secretaría Distrital de Salud	
Decreto Distrital 547 de 2016 [Modificó el acuerdo 143 de 2005]	Por medio del cual se fusionan y reorganizan las Instancias de Coordinación con fundamento en las facultades extraordinarias otorgadas al Alcalde Mayor de Bogotá por el artículo 118 del Acuerdo 645 de 2016, y se dictan otras disposiciones.
Acuerdo 641 de 2016	Por el cual se efectúa la reorganización del sector salud de Bogotá, distrito capital, se modifica el acuerdo 257 de 2006 y se expiden otras disposiciones.
Plan Territorial de Salud 2012-2016	Para el cuatrienio 2012-2016, la Administración Distrital se enfrentará a grandes desafíos para la transformación del sector y el alcance de mejores resultados en la salud de la población de la ciudad y los millones de visitantes que la elijan como destino de negocios, turismo, traslado temporal o definitivo, o por circunstancias de orden social.
Plan Territorial de Salud 2016-2020	La política distrital de salud para el cuatrienio 2016 2020 parte de reconocer la existencia de un conjunto de políticas nacionales en torno a un sistema de salud que viene operando desde 1993, que consiste en un esquema de aseguramiento social de carácter universal y obligatorio.

Fuente: elaboración propia a partir de información recolectada de la Alcaldía Mayor de Bogotá (2016), el Concejo de Bogotá (2016), la Secretaría Distrital de Salud (2012) y la Secretaría Distrital de Salud (2017).

Como tal, este enfoque permitió identificar aquellos arreglos estructurales que producen y reproducen las desigualdades que determinan la vulnerabilidad al VIH-sida. Asimismo, cuatro tradiciones se acoplaron en el desarrollo de la investigación: la salud pública crítica, la antropología crítica de la salud, los estudios sociológicos de la práctica médica y, más oblicuamente, los estudios evaluativos sobre políticas públicas respecto a la racionalidad (relevancia y pertinencia) y la coherencia (interna y externa) (Osuna y Márquez, 2000). Finalmente, se articularon varias estrategias metodológicas: la investigación documental, el análisis del contenido de la política pública a partir del estudio de archivo que usa matrices de revisión y análisis documental (ver tabla 1), y las entrevistas semiestructuradas¹.

¹ Las instituciones y organizaciones que participaron en la investigación fueron: la Secretaría Distrital de Salud, Organización Panamericana de la Salud, Liga Colombiana de Lucha contra el sida [Ligasida], Fundación EUDES y Redsomos. A todas ellas se les compartió el instrumento que

Resultados

La vulnerabilidad ha sido concebida históricamente en el marco de los derechos humanos para referirse “a aquellos a quienes se les quebrantaban sus derechos de ciudadanía” (UNFPA y Ministerio de la Protección Social, 2008, p. 13).

La vulnerabilidad se caracteriza por ser multidimensional al manifestarse en distintos individuos, grupos y comunidades en las que adopta diferentes formas y modalidades; es integral porque puede afectar todos los aspectos de la vida de quien la padece; y progresiva porque existe previamente y puede acumularse e incrementarse a través del tiempo. En este sentido es causa y consecuencia de distintas situaciones que ponen en evidencia las dificultades existentes, agudizándolas y convirtiéndolas en detonador de nuevos problemas. [...] La vulnerabilidad con respecto al VIH se encuentra en las dimensiones colectiva e individual, estando conformada la primera, a su vez, por una vulnerabilidad social y una programática. *La vulnerabilidad social* es el primer componente y está definida por las condiciones de mayor o menor protección de una sociedad hacia la epidemia, es decir, se focaliza sobre lo económico, lo político, lo cultural, lo moral y factores institucionales que determinarán el siguiente nivel de vulnerabilidad. [...] *La vulnerabilidad programática* (que está en el segundo nivel) se define por la fortaleza o la insuficiencia de los programas de prevención, control y asistencia al VIH/sida, independientemente de si provienen del ámbito gubernamental, no gubernamental o privado, y del ámbito espacial: nacional, regional o municipal. Acciones que se relacionan estrechamente con el ámbito social y determinan el individual. Tiene en cuenta el compromiso con la problemática del VIH, la existencia de acciones efectivas y coherentes con una política nacional, las coaliciones y alianzas, la capacidad de planeación y coordinación, la gestión adecuada, la respuesta a las necesidades de prevención y de tratamiento, la obtención de recursos

orientó la entrevista semiestructurada, el cual fue validado y aceptado al firmar el consentimiento informado.

financieros, la sostenibilidad y la existencia de evaluación. En la actualidad la evaluación de la vulnerabilidad incorpora también el reconocimiento y ejercicio de los derechos humanos en las condiciones de exposición al sida, ampliando los parámetros de análisis. [...]

Finalmente, en el plano micro se ubica *la vulnerabilidad individual*, que parte de tres presupuestos: 1) Todo individuo es vulnerable al VIH y a sus consecuencias. Esa vulnerabilidad puede variar a lo largo del tiempo en función de los valores y recursos que le permitan obtener medios para protegerse. 2) Los individuos infectados por el VIH tienen un potencial de vulnerabilidad, morbilidad, invalidez y muerte variable en función inversa al amparo social y la asistencia en salud de que disponen. 3) Las condiciones que afectan la vulnerabilidad individual son del orden *Cognitivo*: información, conciencia del problema y formas de enfrentarlo. *Comportamentales*: intereses y habilidades para transformar actitudes y acciones a partir de elementos cognitivos. *Sociales*: acceso a recursos y poder para adoptar comportamientos protectores. (pp. 13-17)

Vulnerabilidad social al VIH-sida desde los propios afectados

El sentir de las organizaciones de base comunitaria es que la vulnerabilidad social al VIH-sida aparece cuando: 1) la institución encargada de garantizar el derecho a la salud en Bogotá desconoce los actos administrativos [políticas públicas] que se han promulgado para responder al VIH-sida e ignora la voz de las organizaciones en las mesas técnica de VIH en el Distrito: “no tienen presente lo que decimos, somos invitados y aparecemos en una lista de asistencia, pero cuando revisamos los documentos finales nuestros aportes no están” (Entrevistado n.º 4). Por consiguiente, las iniciativas distritales en esta materia resultan inexistentes para los propios afectados; 2) la lógica del aparato médico-sanitario individualiza el riesgo de infección, prioriza la detección temprana del virus, etiqueta a las personas con conductas de riesgo, pero

carece de un enfoque social de vulnerabilidad, que devela las barreras que desincentivan la adherencia a los tratamientos, métodos de protección o mecanismos para la misma detección; 3) la transmisión del virus es por vía sexual, pues metafóricamente aún se considera a nivel social como un “castigo Divino” que “merece un juicio mucho más severo que otras vías de transmisión, en particular porque se entiende que el sida es una enfermedad debida no solo al exceso sexual sino a la perversión sexual” (Sontag, 2003, p. 112). En este sentido, el juicio moral que la enfermedad representa recae, principalmente, sobre los nuevos “leprosos”, es decir, sobre aquellos que encarnan metafóricamente y existencialmente la pestilencia: los hombres que tienen relaciones sexuales con hombres [HSH], las mujeres transgénero, las trabajadoras sexuales y demás “inmorales”, para quienes se establecen unos rótulos que justifican su confinamiento en “zonas de tolerancia”².

Bajo los efectos de estas metaforizaciones, el cuerpo mismo es producido simbólicamente como campo de batalla³, y la enfermedad como “agente invasor” contra el que solo vale blindarse y aislarse porque “el sida no solo es infeccioso sino además contagioso” (p. 144); aquí descansa “la capacidad social para infligir dolor sobre el Otro y [...] para hacer que el dolor del Otro sea inadmisibles para el discurso público y la cultura” (Fassin, 2007, p. 12); 4) el trabajo conjunto entre instituciones y organizaciones se caracteriza por la asimetría.

En el mecanismo de coordinación país, veo muchas personas de las organizaciones que no aportan nada, no tienen fundamentación ni argumentos, luego, llegamos personas preparadas, con mucha

² Son sectores en la ciudad de Bogotá, en los que “se autorizará el ejercicio del trabajo sexual de acuerdo con la clasificación de usos del suelo que establece el Plan de Ordenamiento Territorial (POT)” (*El Tiempo*, 2002).

³ Para Sontag (2003): “La enfermedad [VIH-sida] es vista como una invasión de organismos extraños, ante la que el cuerpo responde con sus propias operaciones militares, como la movilización de las defensas inmunológicas” (p. 96).

argumentación y no es posible generar un diálogo de pares, por el contrario, generamos un respeto que apabulla y queda complejo corregir las intervenciones equivocadas. Es una participación sí, pero qué tan efectiva y verdadera sea; solo cuando sean pares en todo. (Entrevistado n.º 2)

- 5) las políticas públicas presentan a un Estado aparentemente solidario y comprometido por dignificar la existencia de quienes padecen VIH-sida, al tiempo que refuerza la falta de garantías a sus derechos fundamentales;
- 6) las políticas públicas desconocen e invisibilizan las diversas realidades que acompañan la vida de los sujetos que viven con el virus.

Con todo, las organizaciones no desisten en la lucha por la defensa de sus derechos, por el contrario, han llevado el VIH-sida más allá de una cuestión biomédica-sanitarista⁴;

[Al VIH] lo reconocemos desde unos enfoques de vulnerabilidad individual, programática y social. En el aspecto individual, las personas no se infectan porque sí, se infectan porque no conocen o aun conociendo, asumen prácticas de riesgo que son propias del individuo; el aspecto programático, tiene que ver con el papel del Estado y su responsabilidad a través de las políticas públicas para garantizar condiciones que hagan que una persona reduzca la vulnerabilidad frente al VIH-sida, esto es: acceso a preservativos, información, campañas educativas, lubricantes, pruebas y PrEP [La profilaxis preexposición]; el aspecto social, tiene que ver con costumbres culturales, discriminación, estigma, homofobia, transfobia, pobreza, garantía de derechos de protección social que hace que una persona con mayor facilidad adquiera el virus y la inequidad de género. (Entrevistado n.º 3)

⁴ "Aquí quizás radica la dificultad principal de las ciencias de la salud, ya que [...] no utiliza suficientemente el concepto de vulnerabilidad, pues se dedica más al análisis de la probabilidad de ocurrencia que al de las inequidades y de las desigualdades sociales" (Araujo, 2015, p. 93).

También cabe señalar que la vulnerabilidad social se expresa en todas las limitaciones que experimentan las personas que viven con VIH-sida, por ejemplo, muchas de ellas no tienen una alimentación adecuada (algunos difícilmente pueden garantizar tres comidas al día); tampoco tienen acceso a un trabajo digno, pues carecen de formación académica, experiencia, recomendaciones laborales y en ocasiones la retribución que reciben es exigua. En el caso de los extranjeros, no tener los documentos al día (visa de trabajo, cédula de extranjería, convalidaciones, trámites, costos, etc.) constituye un factor para la explotación laboral. Pasa lo mismo con los colectivos LGBTIQ+, a quienes se les rechaza por su condición de género. Hoy, todavía hay personas que no cuentan con acceso a vivienda o infraestructura sanitaria, entre otros elementos básicos. Para Adela Cortina (2017) el “sinhogarismo” es:

[...] un problema social sangrante, porque muestra un grado extremo de vulnerabilidad en quien lo padece. Quien no tiene siquiera la protección de un hogar, por precario que sea, no posee ni un mínimo de intimidad para su vida cotidiana, ni goza tampoco de una ínfima protección frente a agresiones externas, frente a tratos degradantes, está a disposición de cualquier descerebrado con ganas de divertirse un rato a su costa, o de cualquier resentido deseoso de volcar en alguien su rencor. Carecer de hogar supone una ruptura relacional, laboral, cultural y económica con la sociedad, es una clara situación de exclusión social. El sinhogarismo es la expresión de una suprema vulnerabilidad. (p. 31)

Vulnerabilidad política al VIH-sida

Uno de los primeros aspectos para analizar es el Acuerdo 143 de 2005, el cual fue modificado por el artículo 9 del Decreto Distrital 547 de 2016. Lo significativo aquí es que se pasó de un Acuerdo específico para el VIH-sida, a un Decreto genérico que solo indica una reorganización administrativa y

remite al Acuerdo 641 de 2016 para saber cómo quedó estructurado el sector salud en Bogotá.

El Acuerdo 143, promulgado por el Concejo de Bogotá (2005), era específico para el VIH-sida porque su objeto establecía “disposiciones sobre el manejo de la infección por VIH y del síndrome de inmunodeficiencia adquirida-sida para el Distrito Capital”. Dentro de las instancias de planeación y coordinación del Acuerdo, se creó un Comité Distrital de Promoción de la Salud y Prevención de las Enfermedades de Transmisión Sexual y del Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida (art. 22), el cual se fusionó en el Consejo Distrital de Seguridad Social en Salud Ampliado a través del Acuerdo 641 de 2016. Según la Alcaldía Mayor de Bogotá (2019), este consejo es “el máximo organismo asesor del sector salud en el Distrito Capital y será la instancia de coordinación que posibilite la adecuada ejecución de las políticas públicas en salud” (art. 2). Sin embargo, al revisar sus aportes como ente asesor que ayuda a mejorar la salud de las personas que viven en Bogotá, se evidencian dos cosas: primero, la reglamentación tardía de sus competencias, pues, según la reorganización del sector salud expresada en el Acuerdo 641 de 2016, esto debía ser al término de un año (o sea, en 2017); no obstante, hasta el año 2019 con el Acuerdo 002 del 12 de agosto, fue posible contar con el reglamento interno del Consejo Distrital de Seguridad Social en Salud Ampliado. Segundo, su operabilidad ha sido inexistente pues hasta el año 2018 el Gobierno distrital de turno decidió reactivar este ente asesor (Alcaldía Mayor de Bogotá, 2018).

Todo este dinamismo burocrático que afecta la salud de quienes viven con VIH-sida en Bogotá, se explica en la siguiente figura.

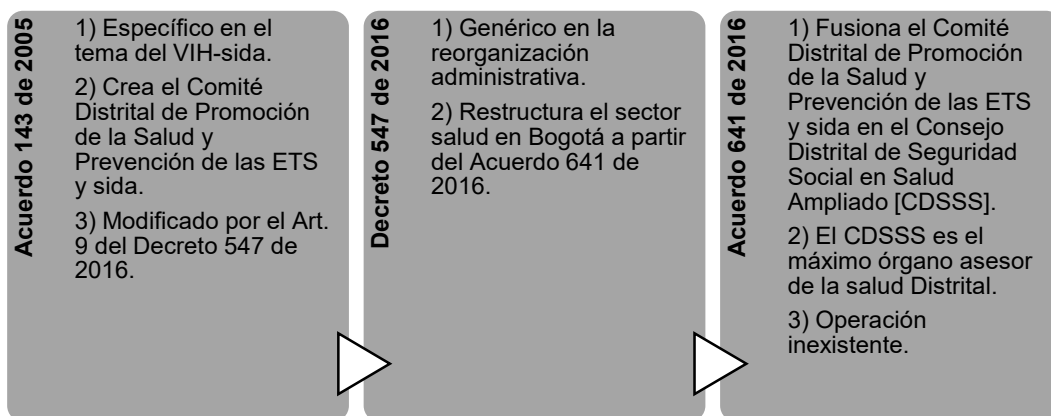


Figura 1. Lógica administrativa de la salud Distrital.

Fuente: elaboración propia a partir de información extraída de la Alcaldía Mayor de Bogotá (2016), Concejo de Bogotá (2005), Concejo de Bogotá (2016).

Por otro lado, los Planes Territoriales ratifican la incapacidad del sistema de salud para garantizar la calidad de vida a las personas que viven con VIH-sida en Bogotá. Por ejemplo, en el periodo 2012-2016 se estableció lo siguiente:

La situación se agrava con factores propios del sistema de salud vigente. Es así como persisten inequidades entre localidades, grupos y regímenes del Sistema de Seguridad Social en Salud, en aspectos que se reflejan en la mortalidad evitable y embarazos en adolescentes; se mantienen barreras de acceso, escasa resolutivez, fragmentación del servicio y desequilibrio entre actores. Los trámites y procesos en la organización del sistema de salud ponen en entredicho la calidad de la respuesta efectiva a las necesidades de la población. El modelo de atención, con enfoque asistencialista, no permite garantizar el derecho a la salud. (Secretaría Distrital de Salud, 2012, p. 56)

El Plan Territorial de la “Bogotá Humana” (2012-2016) se propuso la defensa efectiva del derecho a la salud, reducir los casos de VIH-sida y el acceso universal a tratamientos. No obstante, la figura 2 muestra un

aumento progresivo de los casos de VIH-sida durante estos años. Además, las tutelas⁵ interpuestas para salvaguardar el derecho a la salud también se incrementaron. Aquí las cifras:

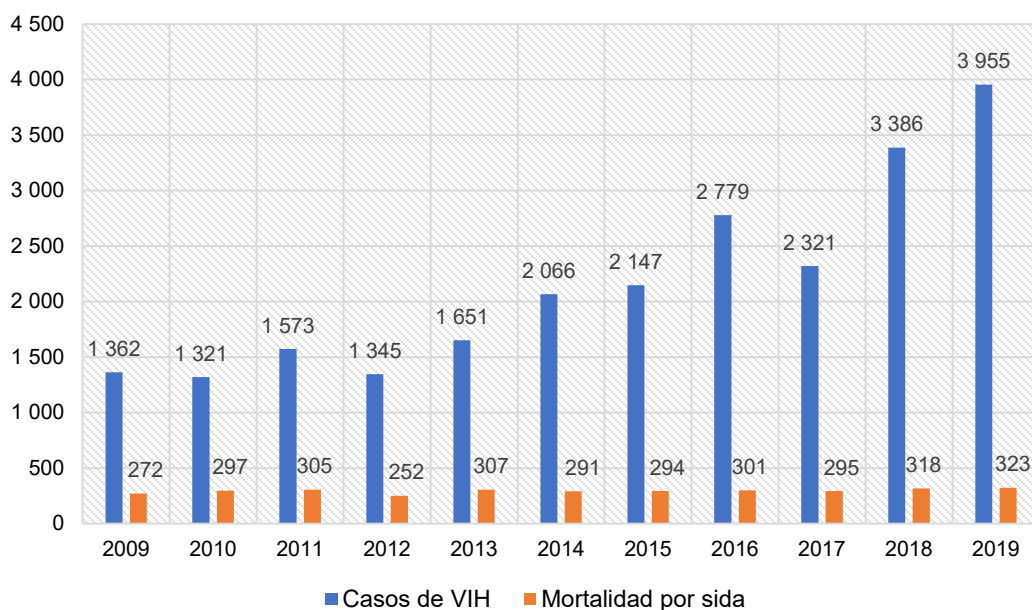


Figura 2. Una década de VIH-sida en Bogotá.

Fuente: elaboración a partir de los datos encontrados en Saludata, 2021.

⁵ Mecanismo previsto en la Constitución Política de Colombia (1991) para “reclamar ante los jueces, en todo momento y lugar, mediante un procedimiento preferente y sumario, por sí misma o por quien actúe a su nombre, la protección inmediata de sus derechos constitucionales fundamentales, cuando quiera que estos resulten vulnerados o amenazados por la acción o la omisión de cualquier autoridad pública” (art. 86).

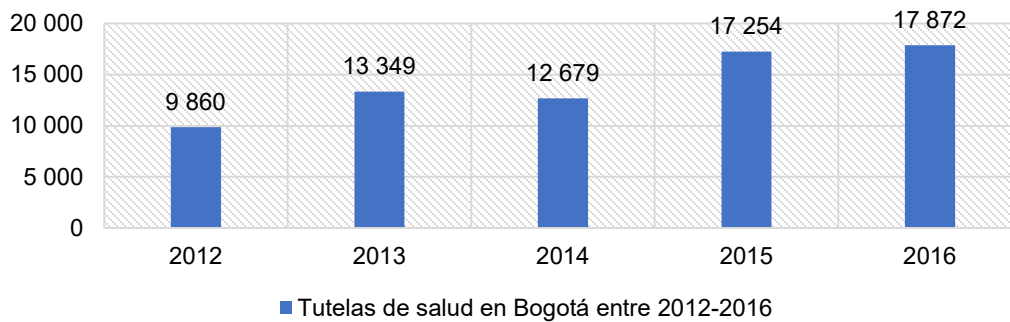


Figura 3. Tutelas de salud en Bogotá entre el 2012 y el 2016.

Fuente: elaboración propia a partir de los datos extraídos de la Defensoría del Pueblo (2014, p. 228; 2016, p. 148; 2017, p. 106).

Cabe señalar que el 16 de febrero de 2015 se promulgó la Ley Estatutaria 1751, por la cual se debía “garantizar el derecho fundamental a la salud, regularlo y establecer sus mecanismos de protección” (Congreso de la República de Colombia, 2015). Esta Ley surge en el país en respuesta a las diversas barreras para acceder al sistema de salud, las cuales suscitaban el aumento en las tutelas, obligando a que la Corte Constitucional de Colombia (2008) le recordara al Estado a través de la Sentencia T-760/08, su responsabilidad en garantizar el derecho a la salud. No obstante, aún hoy, sigue en deuda la garantía de este derecho.

Desde otra perspectiva, el Plan Territorial de “Bogotá Mejor para Todos” (2016-2020) manifestó lo siguiente:

El sistema de salud en Bogotá, D. C. atraviesa hoy por una grave crisis que afecta notoriamente su legitimidad social. El desempeño general es fiel reflejo de la fragmentación manifiesta en la falta de coordinación entre entidades del sector, duplicidad de servicios e infraestructura, capacidad instalada ociosa o sobresaturada, servicios no resolutivos y competencia desleal entre prestadores públicos. [...] Tampoco hay una gestión adecuada del riesgo de enfermar y morir con la cual se dé una

respuesta adecuada al proceso de transición epidemiológica. (Secretaría Distrital de Salud, 2017, p. 24)

Por esta razón, el Gobierno Distrital adoptó dos “aspectos”, a saber:

El primer aspecto se fundamenta en la Ley Estatutaria 1751 de 2015, que ratifica la salud como derecho fundamental y el Plan Nacional de Desarrollo que ordena avanzar en un nuevo modelo de salud y prestación de servicios, orientados a la atención integral y las redes integradas de servicios. El segundo aspecto se basa en las recomendaciones de la Organización Mundial de la Salud, que sugieren avanzar en modelos de cobertura universal y planes de salud integrales prestados por Redes Integradas de Servicios de Salud (RISS) resolutivas. (p. 24)

Pese a esta ruta de trabajo, las personas con conductas de riesgo aún experimentan estigma, discriminación, violencia de género⁶ y no se ha podido reducir la brecha en la detección temprana del virus. De ahí que se sigan infectando o muriendo por causas asociadas al sida, tal como reflejan los datos de la figura 2 y el número significativo de tutelas presentado a continuación en la figura 4, lo cual deja en firme que las estrategias no responden eficazmente, por el contrario, eternizan la deuda histórica con la salud de quienes viven en Bogotá.

⁶ “De la historia de la epidemia de VIH, hemos visto cómo el estigma y la discriminación afectan negativamente la salud física y mental de las personas y el apoyo social. Igualmente, el estigma y la discriminación pueden conducir a violaciones y abusos significativos de los derechos humanos, dejando a los más vulnerables más atrás. Ciertos idiomas y actitudes, violaciones de la privacidad y enfoques criminales pueden conducir al estigma y la discriminación. [...] Los gobiernos deben trabajar para evitar la creación de puntos de vista o actitudes estigmatizantes, tanto en el ámbito de la atención de salud y de manera más amplia, y deben trabajar para combatir esas actitudes cuando surjan. La experiencia de Onusida es que dicho estigma solo sirve para enviar a las personas y comunidades a la clandestinidad y, en última instancia, amenaza el éxito de cualquier respuesta” (Onusida, 2020, p. 8).

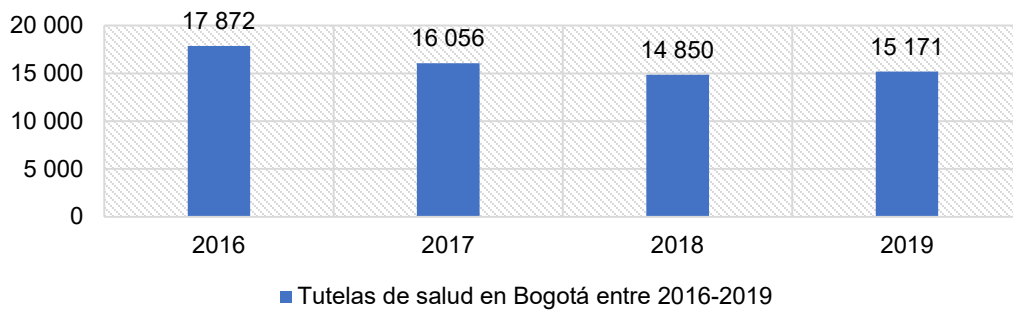


Figura 4. Tutelas de salud en Bogotá entre el 2016 y el 2019.

Fuente: elaboración propia a partir de los datos extraídos de la Defensoría del Pueblo (2017, p. 106), Defensoría del Pueblo (2019, p. 85), Defensoría del Pueblo (2020, p. 125).

El análisis de la política Distrital deja en evidencia que los Planes Territoriales de Salud, desde el año 2012 hasta el 2020, garantizan deficientemente el derecho a la salud; no logran reducir los casos de VIH-sida, no aseguran el acceso universal a tratamientos, y no eliminan el estigma, la discriminación y violencia de género hacia las personas con conductas de riesgo.

Estos planes presentan en el papel a un Gobierno distrital aparentemente humanitario, conocedor de una problemática en salud porque ha hecho un diagnóstico y trazado unos lineamientos con objetivos, metas y estrategias pertinentes para transformar el servicio de salud en la capital. Sin embargo, en la *praxis*, la realidad dista de los documentos y buenas intenciones de los mandatarios de turno; esto queda claro con los datos presentados y la evaluación desde la perspectiva fiscal que hizo la Contraloría de Bogotá (2017) a los Planes Territoriales de Salud de la “Bogotá Humana” y “Bogotá Mejor para Todos”. Las conclusiones de dicha evaluación arrojan los siguientes conceptos:

Los Planes Territoriales de Salud Pública en el Distrito Capital han sido implementados a partir de 16 proyectos de inversión en el Plan de

Desarrollo Bogotá Humana y 9 proyectos de inversión en el Plan de Desarrollo Bogotá Mejor para Todos. Una vez revisada la información con la que se cuenta en términos de ejecución y cumplimiento de metas, y a pesar de la hoja de ruta definida en la normatividad, se presentan obstáculos para realizar una adecuada articulación entre la narrativa establecida en los documentos y las acciones de política pública que se llevan a cabo, así como de los procesos de seguimiento y evaluación. El principal obstáculo que se evidencia para el proceso de ejecución y cumplimiento de metas, se presenta en que el responsable del sector salud en Bogotá D.C., [Secretaría Distrital del Salud] además de presentar falencias en la presentación de informes y documentos de gestión, hace referencia exclusivamente a la ejecución de los proyectos de inversión sin presentar su correlación con la implementación del Plan Territorial de Salud Pública, esto sin mencionar que pierde de vista el vínculo que debe existir entre los avances alcanzados y su aporte al Plan Decenal de Salud Pública. [...] En términos de gestión fiscal, los principales actores responsables de la implementación del Plan Territorial de Salud Pública se han caracterizado por presentar falencias en el cumplimiento de los principios de eficiencia, eficacia y economía, ya que durante el periodo analizado el fenecimiento de las cuentas no alcanza el 50 % de los sujetos evaluados, siendo especial la vigencia 2016 debido al proceso de reorganización del sector salud. Algunas de las consecuencias de estas falencias, que en su mayoría se concentran en los componentes de planes, programas y proyectos, así como en el de gestión contractual, se evidencian en los resultados de la gestión administrativa que fueron detallados por cada meta de lo realizado durante el Plan de Desarrollo “Bogotá Humana”. (pp. 209-210)

Con lo anterior, se demuestra una vez más la manera en que la razón humanitaria que justifica las políticas de salud pública en Bogotá determina e incrementa la vulnerabilidad social cuando refuerza el riesgo de infección por VIH o muerte asociada al sida en ciertos grupos sociales.

En suma, los procesos y factores que se hallaron en el análisis de las políticas públicas, por los cuales se precisa la vulnerabilidad social al VIH-sida en Bogotá son los siguientes:

Tabla 2. Procesos y factores que determina la vulnerabilidad al VIH-sida en Bogotá

Factores	Descripción	Procesos
Reorganización del sector salud	El marco normativo y legal propone reorganizar el sector salud.	La reorganización es genérica y deja intacto el núcleo en el cual descansa la vulnerabilidad a la enfermedad, al tiempo que legitima la visión biomédica del sistema.
Concepción de la salud	El marco normativo y legal concibe la salud como un derecho, pero también como un servicio público a cargo del Estado.	Estas visiones son antagónicas; el sistema privilegia la mercantilización de la salud [servicio].
Diagnóstico y respuesta al problema	Se considera que el marco normativo y legal identifica adecuadamente el alcance del problema que propone el VIH-sida.	La respuesta al VIH-sida sigue siendo débil, pues no se logra garantizar plenamente la vida y salud de las personas que viven con el virus, la detección temprana y el acceso a medicamentos, etc.
Lenguaje normativo	El VIH-sida es concebido como una enfermedad ruinosa, catastrófica y de alto costo (Ley 972 de 2005).	Esta manera de concebir el virus genera barreras para la atención de las personas, al tiempo que legitima el estigma y la exclusión a nivel social.
Percepción punitiva	Queda inexecutable el art. 370 del código penal colombiano, por el cual se consideraba la propagación del VIH-sida como un delito (Sentencia C-248/19).	Las secuelas de esa percepción punitiva calaron socialmente para ayudar a configurar los castigos de odio, el estigma, la exclusión y otras formas de violencia.
Individualización del riesgo	Desde la aparición del VIH-sida se propuso la estrategia del "autocuidado".	Se responsabiliza al individuo por su estado de salud y del cuidado de los demás.
Desconocimiento del ser humano	Las políticas públicas desconocen la realidad del ser humano inmerso en el mundo del VIH-sida.	Desconocer la realidad que experimentan las personas que viven con el virus, hace que las estrategias y respuestas al VIH-sida sean inoperantes.
Marco normativo y legal	Las políticas públicas presentan a un Estado aparentemente solidario y humanitario con quienes viven con VIH-sida.	Estrategias de control biopolítico para determinar quien vive y la clase de vida de pueden vivir.

Fuente: elaboración propia.

Consideraciones finales

Los procesos y factores encontrados en la investigación dejan en evidencia varias cosas; primero, tal parece que los diseñadores y operarios de la política pública del VIH-sida no tienen conciencia de las inconsistencias que subyacen entre lo teórico (marco normativo y legal) y la realidad de las personas que viven con el virus; segundo, las organizaciones de base comunitaria tienen en mente un diagnóstico y enfoque del VIH-sida distinto al de las instituciones de salud pública, lo cual impide un trabajo mancomunado y refuerza la vulnerabilidad social a la enfermedad; tercero, no hay voluntad para transformar la política frente al problema del VIH-sida ni por conocer las muy diversas realidades que experimentan quienes viven con el virus.

Por otra parte, al analizar la política pública distrital, se observa que la crisis actual del sistema de salud en el país encuentra sus causas, principalmente, en la ambigüedad de la Constitución Política de 1991 y la reforma planteada por la Ley 100 de 1993. Es decir, la Constitución (1991) afirma que el derecho a la vida es inviolable (art. 11), pero asume la salud como un servicio público a cargo del Estado que debe ser garantizado a todas las personas (art. 49). Dicho de otra manera, cuando se establece la salud como un servicio-negocio y no como un derecho, las garantías para proteger la vida de las personas dependen de sus recursos económicos; de ahí que el Estado no solucione las necesidades insatisfechas de salud que él mismo ha generado.

Asimismo, el nuevo sistema que propuso la Ley 100 (Congreso de la República de Colombia, 1993), reglamenta la mercantilización de la salud en Colombia y atenta contra el derecho a la vida, tal como ha quedado demostrado con las acciones de tutela interpuestas desde el 2012 hasta 2019 (ver gráfica 2 y 3). De igual forma, carece de articulación entre los

actores que lo componen⁷ y, generalmente, no favorece el bienestar integral del paciente, puesto que, entre sus necesidades y la prestación del servicio, suele interponerse el interés económico de un sistema que mercantilizó la salud.

En consecuencia, el país cuenta con un sistema que presta servicios asistenciales con ánimo de lucro; sus usuarios son un medio para tal fin, pues entre más afiliados tengan las Entidades Promotoras de Salud (EPS), más Unidad de Pago por Capitación recibirán (Ley 100 de 1993, art. 182), aun negando el servicio de salud. En definitiva, la Ley 100 garantiza el acceso universal a la salud, pero los recursos económicos no son suficientes. Una de las razones es que gracias a la autonomía que esta Ley otorgó a las Entidades Promotoras de Salud (art. 156) e Instituciones Prestadoras de Servicios de Salud (art. 153) y a la ineficiente vigilancia y control de la Superintendencia Nacional de Salud⁸, algunas instituciones públicas y privadas han hecho malversación de los recursos fiscales del presupuesto nacional, de solidaridad y los entes territoriales destinados para la salud, haciendo que el sistema sea insostenible e incompatible con la vida de las personas, su dignidad y sus derechos humanos.

⁷ "Artículo 155: Integrantes del Sistema General de Seguridad Social en Salud. El Sistema General de Seguridad Social en Salud está integrado por: 1. Organismos de dirección, vigilancia y control: a) Los Ministerios de Salud y Trabajo; b) El Consejo Nacional de Seguridad Social en Salud; c) La Superintendencia Nacional en Salud; 2. Los Organismos de administración y financiación: a) Las Entidades Promotoras de Salud; b) Las direcciones seccionales, distritales y locales de salud; c) El Fondo de solidaridad y garantía; 3. Las institucionales Prestadoras de servicios de salud, públicas, mixtas o privadas; 4. Las demás entidades de salud que, al entrar en vigencia la presente Ley, estén adscritas a los Ministerios de Salud y Trabajo; 5. Los empleadores, los trabajadores y sus organizaciones y los trabajadores independientes que cotizan al sistema contributivo y los pensionados; 6. Los beneficiarios del Sistema General de Seguridad Social en Salud, en todas sus modalidades; 7. Los Comités de Participación Comunitaria 'Copacos' creados por la Ley 10 de 1990 y las organizaciones comunales que participen en los subsidios de salud". (Congreso de la República de Colombia, 1993)

⁸ Tiene como misión "proteger los derechos de los usuarios del Sistema General de Seguridad Social en Salud mediante la inspección, vigilancia, control y el ejercicio de la función jurisdiccional y de conciliación de manera transparente y oportuna" (Supersalud, 2020).

Recomendaciones

Al finalizar este recorrido investigativo se puede afirmar que la respuesta política que en Bogotá y Colombia se ha dado a la realidad vulnerable y vulnerada del VIH-sida, dinamiza una jerarquía de sufrimiento que legitima sistemáticamente formas de violencia estructural hacia los grupos sociales más desposeídos, al punto de anular su existencia, sus derechos y su dignidad humana. Por tal motivo, se brindan algunas recomendaciones para reorientar las políticas públicas en materia de VIH-sida en Bogotá, las cuales surgen principalmente de quienes participaron en el ejercicio investigativo. Ellos, desde su experiencia de vida comunitaria y profesional, expresaron su sentir.

Tabla 3. Recomendaciones de las instituciones y organizaciones de base comunitaria para mejorar la política pública de VIH-sida en Bogotá

Entrevistado n.º 2
“1) Que el tomador de decisiones, el que hace la política, haga el esfuerzo de conocer la situación del ser humano inmerso en el VIH-sida; 2) Se debe asegurar una visión bioética en la toma de decisiones de la política pública; la ética no se consulta, consultan al abogado para saber si el marco normativo está bien, al economista para ver qué costo genera, pero no consultan las implicaciones éticas; 3) Que no se tomen decisiones con intereses particulares; es necesario limpiar la política pública para poner al ser humano en el centro y se logre responder efectivamente a sus necesidades. Se deben tomar los principios bioéticos de beneficencia, justicia, no-maleficencia y plasmarlos en las políticas”.
Entrevistado n.º 3
“1) La continuidad; la política y las estrategias siempre están sujetas a presupuestos, entonces, la estrategia termina en octubre y mientras se hace todo el proceso de contratación y se renueva, se tienen periodos muertos que muchas veces echan para atrás todo lo que se hace con la población; 2) La rotación de los funcionarios es muy alta. Se entrenan a personas en asesorías y cuando vas a ver, están haciendo otras cosas o no están haciendo lo que tienen que hacer. Los contratos de prestación de servicio facilitan dicha rotación; 3) Mayor participación de los tomadores de decisiones en las reuniones de trabajo trimestrales; 4) Mayor involucramiento del concejo de Bogotá en el tema de VIH, pues allí hay oposición de algunos grupos”.
Entrevistado n.º 4
“Creo que se debe trabajar con las personas la capacidad del riesgo que lo acompaña para descubrir los límites del riesgo que uno debe y puede asumir”.
Entrevistado n.º 5
“Reconfiguraciones estructurales. Por ejemplo, debe haber un programa distrital de VIH-sida. Esto debe tener un doliente, debe tener un hacedero institucional. Tal como sucede con la política LGTBI, antes habían acciones de respeto y no discriminación, pero solo hasta que administrativamente e institucionalmente se configuraron dentro de la función pública, dentro del ejecutivo, se pudo hacer. Ya

hubo una dirección de diversidad sexual que se encargó de darle una técnica, ya hubo una sub-dirección de LGTBI para asuntos sociales. Eso que logró la política LGTBI es adentrarse dentro del sistema institucional, alguien que responda. Necesitamos una política que dentro de sus acciones incluya lo institucional pero no puede ser visto bajo la voluntad de una persona, bajo la sensibilidad de un funcionario. Una política pública es política cuando es capaz de estar en la agenda pública, pero también cuando se convierte en un asunto gubernamental que trasciende. La política pública traerá consigo todo lo que se necesita para que trascienda”.

Fuente: elaboración propia.

Otro aporte que resulta interesante para reorientar la política pública preventiva en materia de VIH-sida en Bogotá, es el que hace Onusida (2020) en relación con la emergencia sanitaria por la COVID-19 que actualmente se vive a nivel mundial.

1. Involucrar a las comunidades afectadas desde el inicio en *todas* las medidas de respuesta para generar confianza, garantizar acciones adecuadas y eficientes, evitar daños indirectos o no intencionados, y garantizar el intercambio frecuente de información.
2. Combatir todas las formas de estigma y discriminación, incluyendo las basadas en raza, contacto social, profesión (trabajadores de la salud) y aquellas dirigidas a grupos marginados que les impiden acceder a la atención.
3. Garantizar el acceso gratuito o con costos accesibles a tamizajes, pruebas de detección y atención para las personas más vulnerables y difíciles de alcanzar.
4. Eliminar las barreras que enfrentan las personas en la protección de su propia salud y la de sus comunidades: miedo al desempleo, costos de atención médica, presencia de noticias falsas e información errónea, falta de infraestructura de saneamiento, etc.
5. Las restricciones para proteger la salud pública deben ser de duración limitada, proporcionadas, necesarias y basadas en evidencia y en coordinación con las instancias judiciales. Establecer excepciones cuando sea preciso para los grupos vulnerables y para aliviar las consecuencias de tales restricciones. Las prohibiciones

totales obligatorias rara vez son efectivas o necesarias. Las personas no deben ser penalizadas por infringir las restricciones.

6. Los países deben trabajar para apoyarse mutuamente y así poder garantizar que ningún territorio se quede atrás, compartiendo información, conocimiento, recursos y experiencia técnica.
7. Apoyar y proteger a las personas trabajadoras de la salud. Ser considerados el uno con el otro. Unir y apoyar los esfuerzos que generan confianza y amplifican la solidaridad, en lugar de sancionar.

Referencias

Alcaldía Mayor de Bogotá. (noviembre 6, 2013). *Decreto 507. Por el cual se modifica la Estructura Organizacional de la Secretaría Distrital de Salud de Bogotá, D.C.*
http://www.saludcapital.gov.co/Documents/Decreto_507%20Estructura%20SDS.pdf

Alcaldía Mayor de Bogotá. (diciembre 7, 2016). *Decreto 547. Por medio del cual se fusionan y reorganizan las Instancias de Coordinación con fundamento en las facultades extraordinarias otorgadas al Alcalde Mayor de Bogotá por el artículo 118 del Acuerdo 645 de 2016, y se dictan otras disposiciones.*
https://www.serviciocivil.gov.co/portal/sites/default/files/documentos/Decreto_Distrital_547_2016_InstanCoordina.pdf

Alcaldía Mayor de Bogotá. (2018). Alcalde Enrique Peñalosa reactiva el Consejo Distrital de Seguridad Social en Salud. *Secretaría de Salud.*
http://www.saludcapital.gov.co/Paginas2/Noticia_Portal_Detalle.aspx?IP=467

Alcaldía Mayor de Bogotá. (agosto 12, 2019). *Acuerdo 002. Por el cual se adopta el Reglamento Interno del Consejo Distrital de Seguridad Social en Salud Ampliado CDSSS.*
http://www.saludcapital.gov.co/Inst_Coordinacion/CDSSS/Normativa/Reglamento_Int_CDSSS_Acuerdo_OO2.pdf

Araujo, R. (2015). Vulnerabilidad y riesgo en salud: ¿dos conceptos concomitantes? *Revista Novedades en Población, 11(21)*, 89-96.

- Asamblea Nacional Constituyente. (1991). *Constitución Política de Colombia*.
http://www.secretariassenado.gov.co/senado/basedoc/constitucion_politica_1991.html
- Castro, A. y Farmer, P. (2003). El sida y la violencia estructural: La culpabilización de la víctima. *Cuadernos de Antropología Social*, 17, 29-47.
- Congreso de la República de Colombia. (16 de febrero, 2015). Ley Estatutaria 1751 de 2015. *Por medio de la cual se regula el derecho fundamental a la salud y se dictan otras disposiciones*.
https://www.minsalud.gov.co/Normatividad_Nuevo/Ley%201751%20de%202015.pdf
- Concejo de Bogotá. (marzo 18, 2005). Acuerdo 143. *Por el cual se dictan unas disposiciones en materia de prevención, control y tratamiento del síndrome de inmunodeficiencia humana VIH y del sida en Bogotá, D.C.*
http://www.saludcapital.gov.co/Inst_Coordinacion/ETS_SIDA/Normativa/Adopcion_Acuerdo_143_2005.pdf
- Concejo de Bogotá. (abril 6, 2016). Acuerdo 641. *Por el cual se efectúa la reorganización del sector salud de Bogotá, Distrito capital, se modifica el acuerdo 257 de 2006 y se expiden otras disposiciones*.
http://www.saludcapital.gov.co/Documents/Acuerdo_641_de_20166.pdf
- Congreso de la República de Colombia. (diciembre 23, 1993). Ley 100. *Por la cual se crea el sistema de seguridad social integral y se dictan otras disposiciones*. DO. 41.148.
http://www.secretariassenado.gov.co/senado/basedoc/ley_0100_1993.html
- Corte Constitucional de Colombia. (2008). *Derecho a la salud-Es un derecho fundamental*. <https://www.corteconstitucional.gov.co/relatoria/2008/t-760-08.htm>
- Cortina, A. (2017). *Aporofobia, el rechazo al pobre: Un desafío para la democracia*. Paidós.
- Contraloría de Bogotá. (2017). *Plan Territorial de Salud de Bogotá. Evaluación desde la perspectiva fiscal al plan de desarrollo “Bogotá humana” y una aproximación a “Bogotá mejor para todos”*. Contraloría de Bogotá.
<http://www.contraloriabogota.gov.co/sites/default/files/Contenido/Informes/Estructurales/Salud/2012-2016%20Plan%20Territorial%20de%20Salud%20PAE-2017.pdf>

- Creswell, J. (1998). *Qualitative inquiry & research design choosing among five traditions*. Sage Publications.
- Defensoría del Pueblo. (2014). *La tutela y los derechos a la salud y a la seguridad social 2013*. Defensoría del Pueblo.
- Defensoría del Pueblo. (2016). *La tutela y los derechos a la salud y a la seguridad social 2015* (10ª ed). Defensoría del Pueblo.
- Defensoría del Pueblo. (2017). *La tutela y el derecho a la salud 2016* (11ª ed). Defensoría del Pueblo.
- Defensoría del Pueblo. (2019). *La tutela y los derechos a la salud y a la seguridad social 2018* (13ª ed). Defensoría del Pueblo.
- Defensoría del Pueblo. (2020). *La tutela y los derechos a la salud y a la seguridad social 2019* (14ª ed). Defensoría del Pueblo.
- El Tiempo*. (2002). Primera zona de tolerancia.
<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1320701>
- Fassin, D. (2007). *When Bodies Remember: experiences and politics of aids in South Africa*. University of California Press.
- Link, B. y Phelan, J. (2001). Conceptualizing stigma. *Annual Review of Sociology*, 27, 363-385.
- Ministerio de Salud y Protección Social. (2014). *Informe GARPR*. Seguimiento de la Declaración de compromiso sobre el VIH/sida.
http://www.unaids.org/sites/default/files/country/documents//COL_narrative_report_2014.pdf
- Onusida. (2020). *Los Derechos Humanos en tiempos de COVID-19. Lecciones del VIH para una respuesta efectiva dirigida por la comunidad*.
https://www.unaids.org/sites/default/files/media_asset/human-rights-and-covid-19_es.pdf
- Onusida. (2021). *Estimaciones sobre el VIH y el sida*.
<http://www.unaids.org/es/regionscountries/countries/colombia>
- Osuna, J y Márquez, C (2000). *Guía para la evaluación de políticas públicas*. Instituto de Desarrollo Regional (IDR).

Presidencia de la República de Colombia. (febrero 22, 1991). Decreto 559. *Por el cual se reglamentan parcialmente las Leyes 09 de 1979 y 10 de 1990, en cuanto a la prevención, control y vigilancia de las enfermedades transmisibles, especialmente lo relacionado con la infección por el Virus de Inmunodeficiencia Humana, VIH, y el Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida, sida, y se dictan otras disposiciones sobre la materia.* D O No. 39.699, 1-16.

Saludata. (2021). *Tasa de notificación VIH/sida y tasa de mortalidad asociada a sida en Bogotá.* <https://saludata.saludcapital.gov.co/osb/index.php/datos-de-salud/enfermedades-trasmisibles/incidenciaymortalidadvih-sida/>

Secretaría Distrital de Salud. (2012). *Plan Territorial de Salud de Bogotá Distrito Capital 2012-2016.* <http://www.saludcapital.gov.co/CTDLab/Antecedentes%20Normativos/PLAN%20TERRITORIAL%20DE%20SALUD%20MAYO%202012%2002.pdf>

Secretaría Distrital de Salud. (2017). *Plan Territorial de Salud para Bogotá, D.C., 2016-2020.* http://www.saludcapital.gov.co/Documents/Plan_Territorial_Salud_2016_2020.pdf

Sontag, S. (2003). *La enfermedad y sus metáforas; El sida y sus metáforas.* Taurus.

Supersalud. (julio 10, 2020). *Misión y visión.* <https://www.supersalud.gov.co/es-co/nuestra-entidad/estructura-organica-y-talento-humano/mision-y-vision>

UNFPA y Ministerio de la Protección Social. (2008). *Factores de Vulnerabilidad a la Infección por VIH en mujeres.* <https://colombia.unfpa.org/es/publications/factores-de-vulnerabilidad-la-infección-por-vih-en-mujeres>

La transdisciplinariedad como eje transversal de la docencia universitaria: un constructo transmetodológico contrarresistencia*

[Separata]

Milagros Elena Rodríguez**

Recibido: 6 de diciembre de 2021

Aprobado: 8 de junio de 2021

Citar como:

Rodríguez, M. (2021). La transdisciplinariedad como eje transversal de la docencia universitaria: un constructo transmetodológico contrarresistencia. *Análisis*, 53(99). <https://doi.org/10.15332/21459169.6333>



Resumen

La investigación rizomática desde la deconstrucción como transmétodo sustenta la transdisciplinariedad como eje transversal de la docencia universitaria, un constructo transmetodológico contrarresistencia, como objetivo complejo de investigación. Se deconstruye insubordinando las disciplinas en las universidades para interpelar al

* Artículo de investigación relacionado con la línea de investigación titulada: *Educación-transepistemologías transcomplejas*.

** Cristiana Venezolana, PhD. en las nuevas tendencias y corrientes integradoras de pensamiento y sus concreciones, PhD. en Educación Matemática, Pensamiento y Religaje en la Transmodernidad, PhD. en Ciencias de la Educación, Dra. En Ciencias de la Educación, Dra. En Patrimonio Cultural, MSc. en Matemáticas, Licda. En Matemáticas, Docente Investigadora titular de la Universidad de Oriente, Departamento de Matemáticas. Correo electrónico: melenamate@hotmail.com; ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-0311-1705>

sujeto objeto en la docencia-investigación y, luego, en una reconstrucción esperanzadora, vamos a transversalizar la transdisciplinariedad en la docencia universitaria que anida una educación decolonial transcompleja, profundamente inclusiva que atiende a procesos complejos del ser humano y su conformación como ciudadano del mundo en una decolonialidad planetaria; la cual propende transmetodologías con transmétodos que complejizan los métodos, como la investigación transdisciplinar crítica y la investigación acción participativa compleja.

Palabras clave: transdisciplinariedad, docencia universitaria, contrarresistencia, decolonialidad planetaria.

Transdisciplinarity as a Transversal Axis of University Teaching: A Counter-Resistance Transmethodological Construct

Abstract

Rhizomatic research from deconstruction *as a transmethod supports transdisciplinarity as a transversal axis of university teaching, a counter-resistance transmethodological construct, as a complex research objective.* It is deconstructed by insubordinating the disciplines in universities to question the individual object in teaching-research and, then, in a hopeful reconstruction, we will mainstream the transdisciplinarity in university teaching that lies in a transcomplex decolonial education, deeply inclusive that attends to complex processes of the human being and his shaping as a citizen of the world in a planetary decoloniality, which favors transmethodologies with transmétodos that make complex the methods, such as critical transdisciplinary research and complex participatory action research.

Keywords: transdisciplinarity, university teaching, counter-resistance, planetary decoloniality.

A transdisciplinaridade como eixo transversal do ensino universitário: um construto transmetodológico contra-resistência

Resumo

A pesquisa rizomática a partir da desconstrução *como transmétodo* apoia a transdisciplinaridade como um corte transversal do ensino universitário, uma construção transmetodológica contra-resistência como objetivo complexo de pesquisa. Essa desconstrução ocorre por meio da insubordinação às disciplinas das universidades com o objetivo de desafiar o sujeito objeto no ensino-pesquisa e, posteriormente, em uma reconstrução esperançosa, vamos transversalizar a transdisciplinaridade no ensino universitário que abrange uma educação decolonial transcomplexa, profundamente inclusiva que atende aos processos complexos do ser humano e sua conformação como cidadão do mundo em uma decolonialidade planetária, que propõe transmetodologias com transmétodos que complicam os métodos, como a pesquisa transdisciplinar crítica e a pesquisa-ação participativa complexa.

Palavras chave: transdisciplinaridade, ensino universitário, contra-resistência, decolonialidade planetária.

Rizoma inicial. Necesidades de la docencia universitaria y transmetodología de la indagación

Cuando nos referimos a la docencia universitaria las ciencias, divisiones departamentales, facultades, escuelas, entre otras parcelaciones, nos recuerdan la territorialidad física y el anclaje de poder de las disciplinas: intocables, colaborativas en visitas multidisciplinares al puerto frontera, pero muy poco transversalizadas y complejizadas. Parece un ejercicio personal, que al no cumplirse puede imponer sanciones conflictivas. De hecho, es un ejercicio de gestión manipulativa colonial, pero también

personal como ejercicio de poder con lo que se cree conocer como definitivo e incambiable; excepto casos ejemplares dignos de engrandecer.

El ser humano, docente-investigador, es dueño de su parcela a la que no están invitados los demás a menos de que exista una necesidad extrema; dentro de ese recinto inviolable el estudiante atiende y copia el estilo de la medicina tradicional cada vez más especializada. Siempre se dice esta parte o contenido no me corresponde, es de matemáticos, por ejemplo, este dice que hable el biólogo; aunque como autora matemática de años de ejercicios en las universidades: los matemáticos vamos más allá, aportamos a la solución de problemas de las otras ciencias, mal denominadas así. Pero los representantes de estas no nos invitan a quedarnos; damos muchos problemas, trastocamos con nuestra abstracción, interpelamos con los sistemas y con los fractales devotáramos el conocimiento en general. También la matemática debe indisciplinarse en la docencia-investigación y mostrar su verdadera esencia como ciencia, cuyo único apellido es la humanidad.

Desde luego, como pueden ver hay una crítica de la autora directa, con sus subjetividades y su experiencia; dirían los investigadores modernistas que la investigación es impersonal; no obstante, esto es mentira, así la quisieron hacer ver en su imposición Occidental modernista-postmodernista-colonial; acá en esta investigación transmetódica, más allá de los estatutos supervisados, vigilados e impuestos vamos a transcender los métodos y con el transmétodo, la deconstrucción rizomática en la transmodernidad; la investigadora es invitada, agente de cambio y sujeto subversivo de la interpelación, de lo no tocado; ella viene de religarse (Rodríguez, 2019a) de sus propios estatutos formativos modernistas-coloniales.

Con dicho transmétodo, que explicitamos en breve, vamos más allá de las denominaciones: introducción, desarrollo, resultados, conclusiones, que

han sido impuestas por todos lados; vamos con los rizomas, que tienen como esencia la multiplicidad, característica propia de una perspectiva rizomática, ya que esto implica que no hay un método y menos un camino único, por lo cual no se puede descalificar *a priori*, como posiblemente pase con las investigaciones coloniales; “los rizomas en construcción estimulan un pensamiento de la multiplicidad, en cuanto rechazo de un punto de origen” (Sicenore, 2017, p.91).

El rizoma dice, a la vez, que no existe ningún punto de origen o de principio primero que gobierne todo el pensamiento de la autora y de los autores interpelados; se hace por bifurcación, “encuentro imprevisible, reevaluación del conjunto desde un ángulo inédito; tampoco un principio de orden o de entrada privilegiada en el recorrido de una multiplicidad” (Zourabichvili, 2007, p.94). En esencia, está presente en tanto no nos debemos a los estatutos del síndrome de Introducción, metodología, desarrollo, conclusiones. Vamos más allá en un discurso de un complejo entramado.

La investigación se caracteriza como modelo rizomático (Deleuze y Guattari, 2004) en el sentido de crear sentidos intercomunicantes fértiles y desterritorializados que atienden aquellas realidades multidimensionales e interfásicas que transitan entre las operaciones racionales y las que corren de forma soterrada y simultánea por los subniveles, tales como: subconscientes, subpersonales, límbicos, paleocéfalos, egocéntricos, entre otros que atienden a las subjetividades de la autora (Bedoya, 2019). Todo ello, se va develando en la construcción total de la meseta investigativa conformada por los rizomas en cuestión.

Así se tiene que en la línea de investigación: educación- transepistemologías transcomplejas, donde se encuentra la educación decolonial transcompleja (EDT) vamos a sustentar la transdisciplinariedad como eje transversal de la docencia universitaria, un constructo

transmetodológico contrarresistencia como objetivo complejo de investigación. Es así como, la deconstrucción marca la indagación en un proyecto transmodernista descolonizador, pues deconstruir es también descolonizar (Rodríguez, 2019b). Se trata de un proceso complejo develador de la crisis de la docencia universitaria disciplinar, que incita a la transdisciplinariedad atravesando dicha docencia; es una urgencia transparadigmática que lleva a la transmetodología que de ninguna manera abandonan las disciplinas, ni los métodos, sino que los trascienden, complejizan y descolonizan para conseguir ricas esencias en el conocer y conformar al ser humano, su inclusión, condición humana y liberación. Se trata de saberes ecosóficos: arte de habitar en el planeta.

Luego, iremos a una reconstrucción esperanzadora de la transdisciplinariedad en la docencia universitaria que, desde luego, permea la investigación: “deconstruir envuelve un acto creativo respaldado en la decisión, donde también se reconstruye, una reconstrucción esperanzadora que intercede en el discurso” (Rodríguez, 2019b, p. 1). Todo ello desde la educación decolonial transcompleja. ¿A qué nos referimos con educación decolonial transcompleja? Es un constructo que convoca a la enseñanza asumiendo una ecología de los saberes, minimizando el pensamiento abismal bajo las concepciones complejas y transdisciplinares, lo que salvaguarda los saberes de las civilizaciones encubiertas en el Sur, deconstruye la educación occidental impuesta: *el locus occidental del saber* y descoloniza todas las dominaciones en el ser humano y su educación.

Más adelante, desmitificaremos concepciones que por el mismo ir y venir de la indagación rizomática vamos manejando con mente-cuerpo-corazón- y espíritu, la misma forma de desmitificarnos, desligarnos. Por ello, alertamos que la descolonialidad tiene sentido si es planetaria, si no cometeríamos los mismos errores de Occidente; jamás se debió contar con

un Occidente sin un Sur respetado, valorado; pero jamás podemos comprender un Sur sin Occidente.

Como pueden ver ya en las motivaciones iniciales hemos comenzado una deconstrucción que seguimos develando en la crisis en el siguiente rizoma.

Rizoma deconstrucción. Las disciplinas en las universidades: lo intocable en decadencia

Queremos interpelar los territorios temáticos de la disciplinariedad en las universidades, atender a la premisa de que deconstruir es descolonizar (Rodríguez, 2019b). Para ello, debemos avizorar que, pese a los cambios curriculares, innovaciones, cambios de carreras y tecnologías, las universidades permanecen ancladas, salvo algunas excepciones, a las disciplinas. Más aún, esta es una de las aristas de la colonialidad de las mentes, el ser, hacer, pensar de sus docentes e investigadores.

De la misma manera, se desarrollan las investigaciones en las universidades con ligeras colaboraciones, pero no transdisciplinan en la mayoría de los casos; y hay un hecho clave en ello que debemos resaltar: ¿Dónde ha quedado el sujeto en las investigaciones disciplinares? el sujeto es aniquilado, a su vez, “para ser reemplazado por un número cada vez más grande de piezas separadas, estudiadas por las diferentes disciplinas. Es el costo que el sujeto debe pagar por un conocimiento de cierto tipo, que él mismo instaura” (Nicolescu, 2013, p.31). Este sujeto es tratado como objeto en las disciplinas, en esa realidad.

¿A qué se debe esta realidad? Una de las causantes son los ejercicios de poder en los que se cree que se tiene el conocimiento acabado y también a la falta de estimulación a investigar por parte del docente a sus estudiantes; en muchos de los casos, los docentes están formados en la investigación, pero no investigan su propia práctica, desconocen de estrategias metodológicas válidas para desarrollar saberes complejos. En

la matemática acontece, por ejemplo, la descontextualización de asignaturas en la malla curricular de una carrera determinada, esto lleva a que el estudiante aprenda de una manera unidisciplinaria, truncando el conocimiento y comprimiendo las interconexiones que debe coexistir con su hábitat popular, las comunidades, cotidianidad, cultura (Estrada y Estrada, 2019).

Por otro lado, hace poco nombramos *la frase locus occidental del saber* (Mignolo, 2007, p.59). Este paradigma modernista cumplió, y sigue intentando homogeneizar la educación a favor de la producción de un ser humano ahistórico que regulariza su modo de ser, pensar, soñar, existir, producir, habitar y trascender a favor únicamente del sistema dominante instaurado, primero, con el colonialismo europeo, y ahora con el Norte y su imposición globalizadora.

La esencia decolonial de la EDT tiene sus cimientos en el extenso recorrido del pensamiento crítico-decolonial latinoamericano y hereda su esencia, ya que “es subversiva y antisistémica, teniendo una apertura constante a la interpretación crítica de la historia, lo que hace que esté en un constante diálogo de saberes e interesada profundamente en el accionar político” (Alvarado, 2015, p. 112). Se trata de un grito de liberación ontoepistemológica a la que asistimos convencidos de la necesidad de ello.

Por otro lado, queremos, aprovechando la convergencia de la autora con las universidades venezolanas, describir parte de la crisis que afecta a la docencia-investigación y a todo el país. La crisis en Venezuela está dada en todos los aspectos, educativa, económica, de valores, del ciudadano y politiquera; esto se refleja en el emerger de universidades gubernamentales que coadyuvan a la crisis de formación con un claro propósito alienante, que develan las carencias que padecemos, aunado a la crisis de migración de actores de las universidades en general, sin menoscabar el saqueo y destrucción de las instalaciones de los recintos

universitarios. La migración no es en búsqueda de un sueño mejor, es una huida en búsqueda de salvaguardar la vida y satisfacer las necesidades más básicas, pues en las universidades tradicionales teníamos el ejemplo notable de educar, en tanto de ello se dan cuenta algunos profesionales en el extranjero que marcan su pauta de preparación, y al mismo tiempo, las universidades venezolanas eran sitios de formación de profesionales extranjeros. Con esas realidades podemos decir que la pauta colonial y disciplinar se sigue padecido en las universidades venezolanas.

Aunado a la crisis descrita, está la inflación con salarios ínfimos que llevan al docente universitario a emigrar, trabajar informalmente en mercados mientras su salud peligra con un seguro social que no asegura ningún aspecto de la salud. Entretanto, quienes nos jubilamos, vemos como nuestras prestaciones han sido saqueadas con la destrucción de la moneda, la eliminación de ocho ceros que hace que una liquidación de jubilación tienda a cero mientras se sigue destruyendo el país con ataques permanentes al sistema económico, social y humano; esta situación permea la vida en su totalidad.

Se preguntarán: ¿Qué tiene que ver la crisis de las universidades venezolanas con toda la crisis del país? En primer lugar, quien le escribe, característica del transmétodo con sus subjetividades, es víctima del proceso que describe y declara que no está de acuerdo con violaciones al derecho constitucional, bloqueos, sanciones y mucho menos con golpes de estado; no lidero partidos políticos ni polarizaciones estériles que tanto daño han hecho, más ahora en tiempos de pandemia.

Quien le escribe es una de las profesionales activas en la investigación que ha colaborado a excelentes profesionales en la construcción de la labor universitaria de este país; vive y padece en Venezuela, le puede hablar con propiedad de cómo las universidades han sido denigradas y llevadas a su mínima expresión; mientras que en otras casas de estudios las autoridades

universitarias permanecen inmóviles viendo de lejos la destrucción. El pueblo ha sido indolente al momento de defender la universidad donde se educaron sus hijos y el porvenir queda acéfalo y, de esa manera, sigue la ruina del país, que es la catástrofe de sus universidades, de su educación universitaria.

En segundo lugar, ahora les termino de responder la pregunta anterior más cercanamente a los hechos. Desde luego que la situación del país tiene que ver con la imposición, con la crisis curricular actual, porque ya contábamos con un currículo universitario que no se despojaba de los ropajes coloniales disciplinares; ahora él mismo entra en crisis y los currículos que se imponen en las universidades creadas del Gobierno actual pregonan descaradamente la ideología politiquera del momento, donde escasea la formación científica, académica seria y de nivel.

Venezuela, con un currículo aun con rezagos coloniales, era un país con educación universitaria gratuita que graduaba profesionales en calidad y cantidad en el Sur del continente. Con profesionales que ahora con la migración disfrutaban otros países y, en aquel entonces, con postgrados a los que personas de otros países podían acceder fácilmente.

Recientemente, de la Universidad de Oriente, ubicada en el Oriente venezolano, cubriendo cinco estados con cinco núcleos y varias extensiones, ha sido saqueada; los epistemicidios han llegado a sus bibliotecas quemadas, situación que ocurre en países en guerra; aquí ha ocurrido donde supuestamente no hay guerra. No obstante, yo opino que sí, estamos en la guerra por ver quién aporta más a la destrucción del país. En la indagación titulada *Rasgadas las vestiduras en la Universidad de Oriente República Bolivariana de Venezuela* (Lemus, et ál., 2020) se afirma que dejamos claro los tres autores de esta investigación, Udistas con gallardía, sembradores de amor en su recinto sus medallas en nuestro pecho, “en nuestro sentir la necesidad de ser atendidos por la comunidad

nacional e internacional; a los que verdaderamente hace políticas educativas; a los que les duele Venezuela, su gente y han gozado de sus frutos” (Lemus, et ál., 2020, p. 26).

Por otro lado, de manera general, las tendencias en el Sur a crear docencias transdisciplinarias no han dado los resultados deseados. ¿Está en tela de juicio la definición de transdisciplinariedad de mano de uno de los firmantes de la Carta de la Transdisciplinariedad del Primer Congreso de la Tansdisciplinariedad en 1994? una organización científica que procura ser una conciencia visionaria, transpersonal y planetaria, que se alimenta del crecimiento fabuloso del saber (Nicolescu, 1994) ¿Por qué hacemos esta pregunta? No estamos interpelando a las obras de Nicolescu Barasab, estamos abonando recursivamente de manera inversa, ¿por qué un concepto tan maravilloso como este no se ha llevado a la práctica como tanto urge? Porque ha podido el ejercicio de poder, la colonialidad de las mentes que hace mella en el ejercicio de la docencia e investigación.

Volvamos rizomáticamente al objetivo de la investigación: ¿Por qué decimos contrarresistencia en el objetivo complejo? Porque son bien conocidos los avances en materia de transdisciplinariedad en las universidades sobre todo en las investigaciones, pero ellos no han calado lo deseable en la praxis, salvo algunos casos ejemplares, desde luego; pero esta debe interpelarse, desligarse (Rodríguez, 2019a) de los rezagos coloniales que la encierran, pues es bien sabido que, en primer lugar, no toda transdisciplinariedad es decolonial. Debemos desmitificar la transdisciplinariedad de los rezagos de colonialidad que la postmodernidad le adoptó. Su esencia es liberadora.

Sí, estemos alerta, no toda transdisciplinariedad de la manera que se viene llevando a la práctica es decolonial “la descolonización epistémica envuelve variadas formas de transdisciplinariedad, pero no todas las formas de transdisciplinariedad son decoloniales” (Maldonado, 2015, p. 1).

Ha sido elitizada la transdisciplinariedad y complejizada en visiones postmodernistas que siguen el cono de la modernidad en materia colonial. En esos rezagos y arrastres de modelos otros debemos estar alertas de desligarse para no seguir cometiendo los mismos errores.

En segundo lugar, porque los ejercicios coloniales en las universidades comienzan por las parcelas disciplinares que cada vez más se permutan en artefactos coloniales globalizadores y al no desligarse de las mentes coloniales, la educación suave colonial impuesta por el poder dominante y religarse a esencias liberadoras y, por tanto, inclusivas entonces se siguen cometiendo los mismos errores. Esto crea parcelas de enemigos en la docencia e investigación que se niegan a ser interpelados, a ser evaluados, mucho menos ser estudiosos y críticos de su propia praxis.

Así, la transdisciplinariedad en la docencia universitaria debe estar alerta y ser un ejercicio contrarresistencia decolonial en todo sentido, abarcando la gestión universitaria, alertando de la necesaria transgestión; más allá de las gestiones tradicionales de las universidades, la visión de la transgestión educativa de la EDT, es ir más allá de pisos paradigmáticos, no se asegura no volver a la problemática de manera incisiva, es la complejidad la que domina en pleno el discurso en un ir y venir.

Declaramos, entendiendo el ejercicio de la docencia universitaria, que está, la mayoría de las veces, enmarcada en la biopolítica del poder y que en la línea de investigación se profundiza en otras indagaciones; la biopolítica es “lo que hace entrar a la vida y sus mecanismos en el dominio de los cálculos explícitos y convierte al poder-saber en un agente de transformación de la vida humana” (Foucault, 2008, p. 135). Esa transformación debe permearse en la condición humana y en la responsabilidad como ciudadanos del mundo ante lo que debemos revisarnos y transformar en pensamiento profundo, religar el pensamiento desligándose de las viejas ataduras.

Desde luego, este concepto corresponde a los puntos de encuentro y lo concerniente a lo biológico y lo político en la época contemporánea. ¿Estamos diciendo que el cuerpo se afecta con el ejercicio soslayador autoritario de un proyecto de dominancia con la educación universitaria? Sí, desde luego que sí; pues al afectar la psique del ser humano se afecta el cuerpo; considerando que el ser humano es cuerpo-mente-alma y espíritu, desde la complejidad se justifica que no se puede afectar uno de los componentes de la tetra sin afectar la otra; así, tenemos seres sumisos soslayados enseñando en la docencia universitaria y estudiantes atendiendo y copiando sin discernir.

El lector tradicionalista que no advierte esto puede desmitificar el valor de las líneas discursivas; por el contrario, quienes rompen con sus propios pisos paradigmáticos pueden abonar ricos aportes; es esa la esperanza, ¡es una esperanza viva! por un mundo mejor anidado en el nivel espiritual de lo que la Fe en Dios y su magnífica creación hace sentir, y de lo que la ecosofía se apropia desde la compasión, un profundo acto de amor que no minimiza al otro, como la lástima, sino que lo engrandece incitándolo a sacar lo mejor de sí y no bailar al ritmo de otros tambores, los de la desolación; de esta forma, se excluye solo lo que impide la inclusión con el abrazo del Norte y el Sur, en un ejercicio sensible a Occidente de nuestra cultura, de cómo salvaguardar el planeta, nuestros recursos. Podemos ser ejemplos para ellos, para eso debemos esforzarnos, develar nuestras potencialidades, encontrarnos y recrearnos en nuestra diversidad cultural (Rodríguez, 2020a).

La ecosofía categoría por excelencia, nos remite a religarnos en la docencia-investigación en las universidades, ir a la casa, el *oikos*, y la *sophia*, la sabiduría, para recivilizar. Urgen en las universidades la ecosofía, que va en la búsqueda de conciencia para sí y para los otros: “se ha convertido en una necesidad imperante de la educación. La búsqueda

de esta conciencia hace que se profundicen aún más las necesidades de identidad tanto individual como planetaria para saber vivir y convivir juntos en una sola biosfera” (Molano, 2012, p. 7).

Vamos a una reconstrucción esperanzadora no definitiva, que converge en la transdisciplinariedad, en la docencia universitaria como insurgencia inclusiva.

Rizoma reconstrucción. La transdisciplinariedad como eje transversal de la docencia universitaria: un constructo transmetodológico en resistencia de las prácticas hegemónicas

Indisciplinar las disciplinas es un imperativo; se dice indisciplinar porque va en contraposición del proyecto modernista al enseñar las disciplinas de forma parcelada aislada del resto del conocimiento e inmerso en la disciplina que lleva la forma de hacer epistemológica, de hacer ciencia a la educación. Freire (1996) afirma que en la práctica educativa se da una educación bancaria, donde predomina la enseñanza repetitiva y castradora del pensamiento crítico, donde los protagonistas del acto de enseñanza no se regresan a la crítica de sus propias praxis, y es menester otro tipo de pedagogía en las instituciones educativas.

Es así como existe la necesidad de la consideración compleja en que las universidades se deben considerar organizaciones sociales complejas, estructuradas formalmente, donde la comunicación, el diálogo y la toma de decisiones atiende a los procesos de participación desde las individualidades grupales y colectivos de las ideas, necesidades, aportes y proyecciones en los procesos investigativos, que en este caso es fundamental insertarse en los aspectos, elementos, principios de la investigación transcompleja como eje dinamizador de cambios ecosóficos,

como el arte de habitar en el planeta y las transformaciones de la sociedad transmoderna (Rodríguez, 2017).

Las universidades deben considerarse organizaciones sociales complejas, estructuradas formalmente, donde la comunicación, “el diálogo, la toma de decisiones atiende a los procesos de participación desde las individualidades, grupales y colectivos de las ideas [...] como eje dinamizador de cambios ecosóficos y transformaciones de la sociedad transmoderna” (Rodríguez, 2017, p. 128). Se trata de la conjunción universidades-comunidades que provean intersticios y salidas a los problemas reales que viven sus actores educativos.

Se trata desde estas perspectivas de la visión transdisciplinar e integradora de la cultura, y que debe estar presente en las concepciones de la transgestión educativa de la EDT. Es esencial la pertinencia del conocimiento producido, un conocimiento matemático sin aplicación no es un conocimiento, es importante y valioso si tiene utilidad, “si mejora las condiciones y sirve a la humanidad, muchos trabajos de investigación, con grandes conocimientos, no son conocidos por la comunidad, ni la sociedad civil, y son almacenados en bibliotecas” (Rodríguez, 2012, p.224).

Este es un ejercicio transdisciplinar ineludible que transversaliza la docencia universitaria: lazos afectivos-cognitivos-colaborativos; se trata del trabajo continuo en grupos transdisciplinares con personas diversas y de áreas de formación distintas, gesta vínculos de los miembros de la comunidad universitaria entre sí y luego de estos con la sociedad y comunidades (Pineau y Morín, 2007). De allí que el pedestal donde están erigidas las universidades como definitivas y con el saber último debe ser reconstruido y religado a un hacer comunitario-científico en el que conviven y se forman grupos que aprenden en cualquier lugar y tiempo con la diversidad cultural y cotidianidad.

Es urgente el desarrollo de la condición humana como la dignidad y el punto fundamental de las relaciones transdisciplinarias; se trata de aprender a expresarse y a escuchar a los demás y desenvolver actitudes de tolerancia y apertura ante otras personas y visiones, que les ayudan a lidiar con situaciones difíciles, a comprenderse y comprender a otros (Espinosa y Galvani, 2016). Todo ello, de la mano del dialogo-dialéctico como expresión metacognitiva, afectiva y de exploración del poder aprender en cada uno, el reconocerse con profunda fe en el otro.

Concretamos tales definiciones; el dialogo dialéctico está orientado a la “discriminación entre verdad y error mediante el pensamiento” (Panikkar, 1999, p.27); este tipo de diálogo parte de la hipótesis de que los participantes cooperan en una racionalidad, como el principio de no contradicción, y de ese modo pueden someter sus perspectivas a la audiencia de la razón; ello se pretende aplicar en los conceptos de la matemática y se conoce de los diálogos de Platón, Sócrates, entre otros. Panikkar (2003) declara que el diálogo dialéctico, si bien tiene su lugar en ciertos ámbitos de la vida humana, es insuficiente para asumir los retos de la interculturalidad. Así, en la educación, la comunicación es posible y debe ocurrir en un nivel diferente al de la dialéctica; pero desde luego no divorciada de ella.

Por ello, Panikkar (2003) va al dialogo dialógico y afirma que:

[...] en el diálogo dialógico somos conscientes de que los conceptos que utilizamos emergen de una fuente más profunda, donde me conozco y puedo conocer al otro, el diálogo dialógico no tiende, ni a la victoria en el contexto de las ideas ni a un acuerdo que suprima una auténtica diversidad de opiniones; dicho dialogo busca expandir el campo de comprensión con la profundización por parte de cada interlocutor de su propio campo de comprensión y la apertura. (Panikkar, 2003, p. 67)

Como podemos ver, el diálogo dialéctico es sobre objetos, en este caso, matemáticos, sobre sus doctrinas, temas o problemas que se tratan en la ciencia; pero el diálogo dialógico es entre sujetos, entre docentes y discentes, porque el diálogo entre ellos en la educación es sobre ellos mismos y, de ese modo, consiguen entrar cada uno en el universo cultural del otro. Para ello, es imperativo considerar a la cultura desde lo cotidiano; cuestión que es posible en la descolonialidad planetaria, donde las ciencias y su educación toman en cuenta la complejidad y toda extensión de los aportes científicos inclusivos del Sur y de los países soslayados.

Es más, el diálogo dialógico asume un radical dinamismo de la realidad, esto es, “que la realidad no es dada de una vez para siempre, sino es real justamente por el hecho de que está continuamente creándose a sí misma y no simplemente desarrollándose a partir de premisas y puntos de partida preexistentes” (Panikkar, 1999, p. 38). ¿Cómo es posible este encuentro dialógico-dialéctico en la educación? Como se afirmó, el diálogo dialógico no se basa en la discusión de conceptos de las ciencias y educación, sino que utiliza como su instrumento los símbolos de la cultura científica. La diferencia entre concepto y el símbolo que lo representa es aquí esencial. Con ello vemos que en Panikkar (2003) es posible y necesario el diálogo dialéctico, así como el diálogo dialógico.

Por su lado, la emergencia de actitudes reflexivas de introspección, de autocrítica y la asunción de participar en diversos niveles de realidad, está también presente como una conciencia de sí. Se trata de la emergencia de una ética recursiva (Espinosa y Galvani, 2016). Dicha ética se traduce en la ética compleja que debe ir reformada en la docencia-investigación universitaria, lo que lleva a la necesaria inclusión con una visión que considere y aplique la ética compleja y sus tres elementos: autoética, socioética y antropeética; lo que conforma ciudadanos honestos y responsables en su forma de decidir y actuar cotidianamente para

construir una vida personal y familiar auténticamente humana, profesionales capaces de caer en la cuenta de las implicaciones y compromisos de su acción profesional para la transformación radical de la sociedad en la que viven batallando la desigualdad y para la contribución a la mejora de la especie humana, la necesaria recivilización a través de la construcción de una tierra-patria profundamente inclusiva (López, 2015).

El proceso de enseñanza y aprendizaje universitario en la docencia universitaria con la transversalización de la transdisciplinariedad puede llevar a cambios significativos, en el ámbito epistémico para aprender a pensar complejamente la realidad a través de herramientas nuevas, a saber, los pilares transdisciplinares y los principios complejos (Morín, 2005; Nicolescu, 1998). Se trata de ir a transepistemas que, de acuerdo con el manifiesto de la transdisciplinariedad en lo decolonial, cumplen con los axiomas ontológico, lógico y epistemológico respectivamente emitido en el Manifiesto de la transdisciplinariedad; esto es: los niveles de realidad, el principio del medio incluido y la complejidad (Nicolescu, 1998).

De lo ontológico: los niveles de realidad en la transdisciplinariedad en la docencia universitaria de la EDT: “[...] se reconoce la existencia de diferentes niveles de realidad del objeto, y, en consecuencia, distintos niveles de realidad del sujeto” (Chávez, 2013, p.3). La transdisciplinariedad, así manifestada, es decolonial y consigue niveles de realidad entre las disciplinas que ellas no concebían por separado de las ciencias; también niveles de realidad entre las investigaciones cualitativas y cuantitativas en la EDT, donde lo cualitativo-cuantitativo-sociocrítico enriquece las conceptualizaciones en dicha enseñanza. Al mismo tiempo, que esos niveles se retroactúan, emergen nuevos niveles que se superponen y no se separan, muestran su esencia de mesetas, “estas emergieron de las más avanzadas ciencias contemporáneas, especialmente

de la física cuántica, la cosmología cuántica y la biología molecular” (Nicolescu, 2013, p. 42).

Es menester volver sobre la crisis universitaria, preguntarse y responder sin ataduras disciplinarias: ¿qué es la realidad en la educación universitaria? Se trata de “lo que resiste a nuestras experiencias, representaciones, descripciones, imágenes o formalizaciones matemáticas” (Nicolescu, 1998, p. 17); es por esto por lo que la parcela de las disciplinas, en tanto que es la realidad, no existe. La realidad está por venir, por develarse, por estudiarse, introproyectar lo que se ha venido regularizando; así la realidad, tal como es, no ha sido estudiada.

Los niveles de realidad son “un conjunto de sistemas invariantes a la acción de un número de leyes generales” (Nicolescu, 1998, p. 18). El conocimiento complementario de los niveles de realidad es dinámico y está fuera de las ciencias a buscar lo ocultado y desvalorizado, a la educación en la ciudad (Freire, 1997) nuevos complementos que vayan delineando la complejidad de objeto transdisciplinario en la EDT.

Todo ello dice que los niveles de realidad no son únicos y que nos incita a seguir dirimiendo en busca de otros, y la matemática como permea a todos los saberes es especial para esos niveles o puntos de bifurcación y encuentros. Los niveles de realidad van confirmando lo que el objeto transdisciplinar decolonial en la EDT, “la unidad de los niveles de Realidad y su correspondiente zona complementaria de no resistencia constituye lo que llamamos el objeto transdisciplinario” (Nicolescu, 1998, p. 43). Ese objeto transdisciplinario de las ciencias debe ser presentado sin exclusiones o ataduras, sin preeminencias, esto es, decolonialmente.

Del axioma lógico: la lógica del tercer incluido: referido a que el paso de un nivel de realidad a otro está asegurado por la lógica del tercero incluido (T)” (Chávez, 2013, p. 3), en cuanto se comprende a la lógica del tercero

incluido o intermedios incluidos, como pilar de lo transdisciplinar decolonial.

Dos niveles adyacentes están unidos por medio de la lógica del tercero incluido, en el sentido de que el estado T presente, en cierto nivel, está ligado a un par de contradictorios (A, no-A) del nivel del vecino inmediato. El estado T opera la unificación de los contradictorios A y no-A, pero esta unificación se opera a un nivel diferente de aquél donde están situados A y no -A". (Nicolescu, 1998, p. 40)

En esto es en donde la realidad estudiada es discontinua y la posibilidad de los terceros incluidos proviene de realidades desvalorizadas en la modernidad. Por ello, el principio del tercero excluido ha creado una manera de "pensar binaria, que dicho sea de paso es la base de las demostraciones por reducción al absurdo, que, aunque consistente y fructífero en muchos sentidos, ha limitado nuestra comprensión del mundo" (Zamora, 2019, p. 70). Esa esencia apertura la ecología de los saberes, el dialogo son estudios en la EDT que están en pleno ardor en investigaciones.

El axioma epistemológico: la complejidad, el tercer pilar de la transdisciplinaria: "da cuenta de que la estructura de la totalidad de los niveles de realidad es una estructura compleja, donde cada nivel es lo que es, debido a que todos los niveles existen al mismo tiempo" (Chávez, 2013, p. 3). Es la realización de la complejidad, la transdisciplina en la práctica, que atraviesa transversalmente mediante un dialogo de saberes. La esencia del objeto transdisciplinario decolonial en la EDT no es reducida, sino que lleva una continuidad de aportes de las ciencias cada vez más complementarias. La complejidad: se presenta con los rasgos inquietantes de lo enredado, de lo inextricable, del desorden, la ambigüedad, la incertidumbre, entre otras. De allí la necesidad, para el conocimiento, de poner orden en los fenómenos rechazando el desorden,

de descartar lo incierto, es decir, de seleccionar los elementos de orden y de certidumbre, de “quitar ambigüedad, clarificar, distinguir, jerarquizar” (Morín, 2005, p. 17).

La transdisciplinariedad, entonces, converge en la práctica a la complejidad y va a conjugar saberes científicos-soterrados; estos últimos que no pasan por el filo de la cientificidad; así se conforman la ecología de los saberes con lo decolonial-transcomplejo minimizando el pensamiento abismal en lo separado por Occidente (Rodríguez, 2020b).

La creatividad como inmersión transdisciplinar no es mero hecho de innovaciones, no; la enseñanza de la creatividad también va acompañada del aprendizaje mediante la práctica y de proyectos transdisciplinares (Chanal, 2019), lo que trasciende la gestión tradicional de las universidades hacia una transgestión, que desde luego es decolonial; las instituciones educativas deben estar a la altura de los problemas que la enseñanza propende, que exigen cambios de relevancia cuando el educador y el educando se unen en una meta y en una idea: el progreso intelectual, moral, espiritual y el cultivo de la conciencia de salvaguardar el legado del conocimiento por siglos de construcción y disfrute en sus creadores, en las futuras generaciones y prepararse para los tiempos venideros (Rodríguez, 2020a). Esto significa que las instituciones académicas tienen que establecer oportunidades de proyectos transversales y alentar a equipos transdisciplinares no solo de estudiantes, sino también de profesores, que necesitan aprender a trabajar juntos y poder guiar los proyectos de los estudiantes en campos en los que no son expertos.

¿Por qué sustentamos la transdisciplinariedad como eje transversal de la docencia universitaria, un constructo transmetodológico? Porque el conocimiento científico es un conocimiento que no se conoce en absoluto, que muta en las circunstancias, que se anida en rizomas y va formando

mesetas que no terminan de emerger; así, la transdisciplinariedad necesita más allá de metodologías reduccionistas para anidarse, para ser lo más compleja y abarcadora posible, pues las metodologías tradicionales son la ciencia, de forma que no controlan su propia estructura de pensamiento: “el conocimiento científico es un conocimiento que no se conoce en absoluto [...] tan asombrosas y hábiles para aprehender todos los objetivos externos a ella, no dispone de ningún método para conocerse y pensarse a sí misma” (Morín, 1984, p. 37).

De allí que en los virajes y complejizaciones de los métodos hayamos desarrollado transmétodos que dan un viraje a las investigaciones en las universidades, proveyendo de complejos y sólidos rizomas para formar mesetas del conocimiento. Entre ellos, la deconstrucción rizomática que usamos en la presente investigación, la investigación transdisciplinar crítica (Rodríguez, 2020c); esta es descolonizadora planetaria de los saberes; desde esta característica no hay centrismo en la producción del conocimiento transdisciplinar, sino multicentrismo, es decir, como estrategia, tomando en cuenta que en el conocimiento, los saberes en sí mismos no tienen sesgos, sino que los representantes de la disciplinas los sesgan y producen los centros (Rodríguez, 2020c).

También como transmétodo la investigación acción participativa compleja como transmétodo rizomático transcomplejo en la transmodernidad (Rodríguez, 2020d) es concientización e inclusión, alcanza desarrollos sociales, accionares profundamente políticos en las dimensiones social y política. El campo de estudio, incluyendo comunidades vírgenes en sus estudios, es un problema que en el develar decolonial urge salvaguardar; la reflexión de las pretensiones de inclusión no debe sesgarse a pretensiones algunas, sino la participación de los actores involucrados como los principales investigadores de su propia práctica desde una acción participativa (Rodríguez, 2020d).

Al igual que en la deconstrucción, en el develar de la crisis queremos al final volver a Molano (2012) y la toma de conciencia que de la universidad debe erigir junto a las comunidades, las soluciones al problema de los países; la conciencia de la crisis mundial del planeta, de nuestras familias, la crisis política que no atiende al ciudadano, el develar y rasgarse las vestiduras en tiempos de encierro, de pandemia debe llevarnos a una nueva forma de accionar y de darnos cuenta de la necesaria toma de conciencia, de la reforma del pensamiento; la reforma de las mentes que propone Edgar Morín, la luciérnaga de la humanidad, es una reforma que viene clamando en sus obras. La que Dios amado en su palabra que alumbraba habla en sus órdenes amarnos unos a los otros en ese necesario cambio, metamorfosis que urge en la humanidad.

Esta verdadera metamorfosis y no una careta de cambio debe hacerse teniendo como modelo perfecto a Jesús, nuestro salvador y no a modelos e ídolos del mundo, este está lleno de eso, el trabajo, la profesión, la familia, la sociedad entera. Debemos abandonar las etiquetas y comparaciones y, sobre todo, el juicio. Somos los hijos de Dios y sus promesas y actividades para nosotros están claros, no hay posibilidad de transformación si queremos compartir o tomar las funciones del Reino de Dios. A Dios, ser omnisciente, omnipotente y omnipresente le corresponden sus competencias de una manera perfecta como el gran Yo Soy (Rodríguez, 2020e). Para los ortodoxos que necesita justificar la palabra de Dios en las investigaciones les digo: Dios es el dueño, creador y mi Señor y es quien nos provee de sabiduría y ecosofía como parte del análisis, que está compuesta de la ecología espiritual, social y ambiental. Así, lo espiritual es agente contentivo del análisis.

El trabajo transdisciplinar de las universidades no estaría sustentado en la práctica si ellas no incitan e invita a las comunidades en sus lugares a religarse con los saberes científicos, a la aceptación de los saberes

soterrados y su legitimidad; sin la transdisciplinariedad impregnada de la transversalidad como el saber cultural que es el centro menos incontaminado de la colonialidad; el centro de donde diverge la esencia del ser humano.

Para ello, las universidades no pueden seguirse erigiendo en el rey de los paradigmas, la simplificación, sino que deben ser centros de aperturas complejos religadores de su escueta formación y aporte a la humanidad; el universo de problemas debe devenir y convergen en soluciones complejas y transversales donde las universidades deben ser ejemplo de porvenir y calidad de vida ante el profesional. El estudioso que ingresa a sus instalaciones no puede seguir siendo el padecido en sus comunidades, donde las universidades, su centro de supuesta formación, permanece de espaldas a su problemática de vida y aporta, en el caso venezolano, con servicios comunitarios de un semestre que escuetamente visitan el problema sin quedarse a cohabitar con él hasta solventarlo.

El centro de debate, entonces, debe salir del aula física de las universidades e irse a un aula mente-espíritu que es el espacio intersubjetivo de los actores de las universidades que se permean en todo momento y tiempo con todo su ser en los que emergen salidas y circunstancia en su complejidad de vida. El aula mente-espíritu es tema de la continuación de la línea de investigación mencionada. Pero adelantamos su análisis en tanto las universidades no están de espaldas a la complejidad del ser humano, como aprenden. Querer permanecer inmóvil como su espacio físico es tener universidades apartadas de la vida del ciudadano en el que su vida jamás es transformada desde la formación en una disciplina; hay que indisciplinarla y subvertir el viejo papel disciplinar de las universidades.

La verdadera resistencia contrahegemónica de las universidades es subvertir la inhumanidad en la que viven sus actores, esa sería el

verdadero grito y transformación, para hacer praxis al andar como Paulo Freire, la utopía del andariego que cada día transformó la realidad padeciendo con sus discentes y empoderándonos para transformar sus vidas. Bueno sería revivir su legado a punto de cumplirse cien años de su nacimiento en pleno 2021. Así, las universidades están en las comunidades en una verdadera investigación acción crítica participativa en el centro de los problemas donde la transformación de las vidas es urgente.

Hasta acá la sustentación que está en vías de reconstrucción día a día en el azaroso mundo de la descolonialidad, que consigue tentáculos y artefactos mutantes colonizadores que instan a desligarse y religarse en la conformación del ciudadano en las universidades.

Rizoma final. Conclusiones de cierre en aperturas a la línea de investigación: educación-transepistemología transcompleja

Hemos cumplido en la línea de investigación: educación-transepistemologías transcomplejas, donde se encuentra la educación decolonial transcompleja, de sustentar la transdisciplinariedad como eje transversal de la docencia universitaria, un constructo transmetodológico contrarresistencia, como objetivo complejo de investigación. La deconstrucción que marcó la indagación es un proyecto transmodernista.

La transdisciplinariedad en las universidades va a un cambio sustentado en el proyecto decolonial que anida un ejercicio de desligar y religar día a día con categorías como ecosofía, antropoética, condición humana, inclusión, entre otras. Estos nos incitan a dejar la trinchera de poder en la docencia, sin abandonar las disciplinas, pues sin ellas no existe transdisciplinariedad, sino que nos invita a complejizarnos y conseguir puentes de uniones en lo que el ser humano desliga la imposición

occidental, que pongo separados por pensamientos abismales como el caso de los saberes soterrados y científicos.

Abogamos por saberes en general en las universidades, enriquecidos por la científicidad, la historia y filosofía, el aporte de las comunidades soterradas e invadidas, la cultura, cotidianidad y el hábitat popular. De esa cultura incontaminada donde está el mayor centro de resistencia contra la opresión del ser humano acondicionado a las elites económicas.

Al sustentar la transdisciplinariedad como eje transversal en la docencia-investigación universitaria debemos estar atentos a los instrumentos de soslayación; en donde debemos llevar siempre una *educación decolonial transcompleja sustentable, sostenible* y cada vez más deconstructiva que mediante un ejercicio de amor político nos lleve a explorar mediante la fe en el ser humano sus mejores potencialidades; sus excelencias y proyectos de vida dormidos ante la sumisión y alienación.

Las Universidades del Sur deben ser ejemplo ante el Occidente y el Norte de la salvaguarda de nuestros recursos, de las comunidades van a las universidades y estas a las comunidades en una convergencia por la recivilización de la humanidad, pues ya sabemos que la crisis es de la civilización en la tierra-patria. Hay un disfrute en el desligar de sus propios fantasmas coloniales puestos en escena en una reconstrucción, religando su formación; de allí reconocemos lo que la humanidad ha perdido con execrar al sujeto investigador de las indagaciones.

Vamos también en contrarresistencia indisciplinando el hecho de querer continuar execrando las subjetividades de los sujetos en su propia formación, en la docencia e investigación; vamos con nuestras subjetividades a respetar la condición humana de los discentes, a converger en esencias del servicio al otro; vinimos a servir como el

proyecto político más hermoso que se nos ha asignado a los seres humanos: ser verdaderos humanos.

En el cumplimiento del objetivo complejo, la creación de Dios en cada sentir, que atiende al amor como su primera excelsitud heredada del Padre Dios amado, le damos las gracias por su infinita sabiduría; en una complicidad especial ocurrida en esta investigación, donde siempre la gloria es de Dios en el nombre de Jesucristo. Así, “Y sobre todas estas cosas vestíos de amor, que es el vínculo perfecto” (Colosenses 3:14), “porque Jehová da la sabiduría, Y de su boca viene el conocimiento y la inteligencia” (Proverbios 2: 6).

Referencias

- Alvarado, J. (2015). Pensar la educación en clave decolonial. *Revista de Filosofía*, 81, 103-116. <https://produccioncientificaluz.org/index.php/filosofia/article/view/21018>
- Bedoya, H. (2019). Los puntos ciegos de la transdisciplinariedad: una insuficiencia por subdisciplinariedad. *Palabra*, 19(1), 175-187. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7461161>
- Chanal, V. (2019). La creatividad de la enseñanza en la educación superior: una perspectiva Comunitaria. *Aula Abierta*, 48(4), 407-418. <https://doi.org/10.17811/rifie.48.4.2019.407-418>
- Chávez, M. (2013). Una teoría para la educación transdisciplinaria (Basada en el Manifiesto de Basarab Nicolescu). *Revista Psicológica Herediana*, 8, 1-10. <https://revistas.upch.edu.pe/index.php/RPH/article/view/2944>
- Deleuze, G. y Guatari, F. (2004). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. PreTextos.
- Espinosa, A. y Galvani, P. (2016). Transdisciplinariedad en la universidad: Experiencias en el Centro de Estudios Universitarios Arkos, México. *Polyphonía*, 27(1), 99-136. https://www.researchgate.net/publication/319051441_Transdisciplinariedad_en_la_universidad_Experiencias_en_el_Centro_de_Estudios_Universitarios_Arkos_Mexico

- Estrada, A. y Estrada, J. (2019). La investigación formativa desde la transdisciplinariedad, para la reforma del pensamiento dentro de la formación profesional. *Unian des Episteme*, 6(2), 194-216.
<http://45.238.216.13/ojs/index.php/EPISTEME/article/view/1288>
- Foucault, M. (2008). *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Siglo XXI.
- Freire, P. (1996). *Política y Educación*. Siglo XXI.
- Freire, P. (1997). *La Educación en la Ciudad*. XXI Editores.
- Lemus, J., Velásquez, A. y Rodríguez, M. E. (2020). Rasgadas las vestiduras en la Universidad de Oriente República Bolivariana de Venezuela. *Revista Internacional de Pesquisa em Didática das Ciências e Matemática (RevIn)*, 1, e020018, 1-27.
<https://periodicoscientificos.itp.ifsp.edu.br/index.php/revin/article/view/202/111>
- López, J. (2015). Socioética y antropeética profesional para una educación universitaria contra la desigualdad. *EDETANIA*, 47, 17-38.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5348985>
- Maldonado-Torres, N. (2015). *Transdisciplinariedad y decolonialidad*. Quaderna.
<http://quaderna.org/?p=418>
- Mignolo, W. (2007). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Gedisa.
- Molano, A. (2012). La complejidad de la educación ambiental: una mirada desde los siete saberes necesarios para la educación del futuro de Morín. *Revista de Didáctica Ambiental*, 11, 1-9. <http://education.esp.macam.ac.il/article/653>
- Morín, E. (1994). *Ciencia con consciencia*. Anthropos.
- Morín, E. (2007). *Introducción al pensamiento complejo*. Editorial Gedisa.
- Nicolescu, B. (1994). *Manifiesto de la transdisciplinariedad*. Ediciones Du Rocher.
- Nicolescu, B. (1998). *La transdisciplinariedad, una nueva visión del mundo. Manifiesto*. Centro Internacional para la Investigación Transdisciplinaria (CIRET). Ediciones Du Rocher.
- Nicolescu, B. (2013). La evolución transdisciplinaria del aprendizaje. Trans-pasando fronteras. *Revista estudiantil de asuntos transdisciplinarios*, 4, 39-50.
https://www.icesi.edu.co/revistas/index.php/trans-pasando_fronteras/article/view/1779

- Panikkar, R. (1999). *The Intrareligious Dialogue*. Paulist Press.
- Panikkar, R. (2003). *El diálogo indispensable: Paz entre las religiones*. Península.
- Pineau, G. y Morin, E. (2007). Itinerario y obras de un autor transdisciplinario. *Revista Visión Docente Con-Ciencia*, 34, 5-14.
- Rodríguez, M. E. (2012). El papel de la Educación Superior en la producción del conocimiento en el clima cultural del presente. *REIFOP Revista Electrónica Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 15(4), 119-125.
<https://revistas.um.es/reifop/article/view/174871>
- Rodríguez, M. E. (2017). La transgestión educativa transparadigmática en Venezuela. *Praxis Educativa ReDIE*, 9(17), 118-129.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6560027>
- Rodríguez, M. E. (2019a). Re-ligar como práctica emergente del pensamiento filosófico transmoderno. *ORINOCO Pensamiento y Praxis*, 11, 13-3.
<https://zenodo.org/record/3709212>
- Rodríguez, M. E. (2019b). Deconstrucción: un transmétodo rizomático transcomplejo en la transmodernidad. *Sinergias educativas*, 4(2), 1-13.
<https://doi.org/10.31876/s.e.v4i1.35>
- Rodríguez, M. E. (2020a). La transgestión de la Educación Matemática Decolonial Transcompleja. En: (Coord.) H. Monárrez. *Por el sendero de los transmétodos*. (pp. 108-133). Instituto Universitario Anglo Español.
- Rodríguez, M. E. (2020b). La ecología de los saberes en la Educación Matemática Decolonial Transcompleja. *RCEF: Rev. Cien. Foco Unicamp, SP*, 13, e020015, 1-18.
<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/cef/article/view/13731>
- Rodríguez, M. E. (2020c). La investigación transdisciplinar crítica: Un transmétodo rizomático en la transmodernidad. *Perspectivas Metodológicas*, 21, e3165, 1-9.
<https://doi.org/10.18294/pm.2020.3226>
- Rodríguez, M. E. (2020d). La investigación acción participativa compleja como transmétodo rizomático transcomplejo en la transmodernidad. *Rev. Int. de Form.de Profesores (RIFP)*, 5, e020026, 1-27.
<https://periodicoscientificos.itp.ifsp.edu.br/index.php/rifp/article/view/167/92>

- Rodríguez, M. E. (2020e). La metamorfosis: sustentos rizomáticos desde las Sagradas Escrituras. *Revista Hipótese*, 6(1), p. 295-299, 2020e.
<https://revistahipoteses.webnode.com/edicao-021/>
- Sicerone, D. (2017). Rizoma, Epistemología Anarquista e Inmanencia en la filosofía de Deleuze y Guattari. *Revista de Filosofía*, 87(3), 83-94, 2017.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6453410>
- Zamora, J. (2019). La transdisciplinariedad: de los postulados de Niculescu al pensamiento complejo de Morín y su repercusión en el ámbito educativo. *Revista Ensayos Pedagógicos*, XIV (2), 65-82.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7211868>
- Zourabichvili, F. (2007). *El vocabulario Deleuze*. Editorial Atuel.

Análisis sistemático sobre estrés laboral en Colombia*

[Separata]

*Sandra Rocío Salamanca Velandia***

*Yury Stephany Garavito Santander****

Recibido: 3 de octubre de 2020

Aprobado: 9 de noviembre de 2020

Citar como:

Salamanca, S. y Garavito, Y. (2021). Análisis sistemático sobre estrés laboral en Colombia. *Análisis*, 53(99). <https://doi.org/10.15332/21459169.6806>



Resumen

El propósito de esta investigación fue elaborar una revisión documental de forma exhaustiva sobre los diferentes artículos encontrados en las revistas psicológicas y repositorios a nivel nacional sobre estrés laboral en Colombia (2013-2018). Aquí se analizó y destacó desde un enfoque psicosocial el concepto de estrés laboral, los principales modelos que tratan de explicar este fenómeno, las causas y consecuencias perjudiciales que se originan en el individuo y en la organización.

* Artículo de investigación, derivado del proyecto de investigación Perfil de estrés en personal asistencial.

** Psicóloga, Magister en Pedagogía, Especialista en Seguridad y Salud en el Trabajo. Especialista en Violencia Intrafamiliar. Docente e investigadora de la Facultad de Psicología Universidad Cooperativa de Colombia, sede Bucaramanga, miembro del grupo FYS de Colciencias. Correo electrónico: sandra.salamanca@campusucc.edu.co; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7082-5716>

*** Psicóloga de la Universidad Cooperativa de Colombia. Correo electrónico: stephansantander42@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6699-7638>

Se encontraron mayor cantidad de artículos sobre la temática en repositorios, puesto que en total fueron 29 de 55 datos.

Con base en los resultados se pudo evidenciar que el 2014 y 2017 fueron los dos años donde más revistas se obtuvieron sobre estrés laboral y que las ciudades en las que se encontraron la mayor parte de las revistas referentes al tema investigado fueron Medellín y Bogotá, que equivalen al 69.09 % del total de los datos.

Palabras clave: estrés laboral, estrés, factor de riesgo.

Systematic Analysis on Occupational Stress in Colombia

Abstract

The purpose of this research was to prepare a documentary review in an exhaustive way on the different articles found in psychological journals and repositories at national level on occupational stress in Colombia (2013-2018). It analyzed and highlighted from a psychosocial approach the concept of occupational stress, the main models that try to explain this phenomenon, the causes and harmful consequences that originate in the individual and in the organization.

A great number of articles on the subject were found in repositories, since in total there were 29 out of 55 data.

Based on the results, it could be observed that 2014 and 2017 were the two years where more journals on occupational stress were obtained and the cities where most of the journals found that referred to the investigated topic were Medellín and Bogota, equivalent to 69.09 % of the total data.

Keywords: occupational stress, stress, risk factor.

Análise sistemática do estresse no trabalho na Colômbia

Resumo

O objetivo desta pesquisa foi preparar uma revisão documental exaustiva sobre os diferentes artigos encontrados em revistas de psicologia e repositórios nacionais sobre estresse no trabalho na Colômbia (2013-2018). O conceito de estresse no trabalho foi analisado e destacado numa perspectiva psicossocial, os principais modelos que procuram explicar este fenômeno, as causas e consequências nocivas que são originadas no indivíduo e na organização.

Um número maior de artigos sobre o assunto foi encontrado nos repositórios, pois no total eram 29 de 55 dados.

Com base nos resultados, foi possível evidenciar que 2014 e 2017 foram os dois anos em que mais revistas sobre estresse no trabalho foram obtidas e que as cidades em que se encontraram a maioria das revistas referentes ao assunto investigado foram Medellín e Bogotá, que equivalem a 69,09% do total de dados.

Palavras-chave: estresse no trabalho, estresse, fator de risco.

Introducción

Hoy en día, se asegura que los trabajadores que más presentan estrés laboral son aquellos en los que los requerimientos prevalecen sobre los conocimientos y habilidades, esto lleva a un costo personal, social y económico notable, ya que las secuelas del estrés laboral no se limitan a la esfera profesional, sino que se amplía a menudo a la vida personal y familiar o se derivan de ellas. Los cambios que se producen en el entorno y las nuevas tecnologías inducen variación en la naturaleza del trabajo. Ello implica nuevos retos y aumento de las demandas al trabajador, todos estos problemas han sido causados por las exigencias que afrontamos

diariamente, todas estas se incluyen en un solo término que conocemos como “estrés”.

En el perímetro Organizacional se habla de estrés laboral, que es un fenómeno que afecta a un alto porcentaje de trabajadores en todo el mundo. El estrés laboral se ve conectado con la satisfacción laboral que implica una actitud o, más bien, un conjunto de actitudes y una tendencia valorativa de los individuos y los colectivos en el contexto laboral que influirán de una manera significativa en los comportamientos y, desde luego, en las consecuencias (Sánchez, 2011).

La Organización internacional del Trabajo (OIT) (1984) resalta que el estrés no solo afecta al trabajador, sino que también amenaza el futuro de la organización y la productividad de un país; de ahí la importancia de su detección temprana para evitar los funestos resultados que le acompañan. “Es difícil considerar alguna ocupación, profesión u oficio que no implique estrés, dada la rapidez y las exigencias en las cuales están inmersas las personas” (Martínez 2008).

Una de las condiciones que más causa estrés en el individuo es su situación laboral, si está empleado o no, si su trabajo le gusta, le apasiona o lo realiza para cubrir sus necesidades económicas, altos niveles de trabajo o producción en relación con las horas de trabajo, posición de desventaja en relación con sus compañeros debido a las habilidades o destrezas, conflictos de interés y ambientes laborales donde hay roces o mucha competitividad entre compañeros (Velayos, 2010).

Debido a esto, las organizaciones deben tener en cuenta el estrés de los empleados como una situación que les afecta porque incide en el ausentismo, nivel de pertenencia, satisfacción productividad y proactividad; en torno al estrés se han elaborado multitud de investigaciones, este se ha relacionado con el motivo de pérdidas

económicas, ya que en los trabajadores es causa de enfermedades, cambios de cargo, deserción laboral, accidentes e incluso la muerte; en las relaciones interpersonales es causante del maltrato hacia los otros, deterioro en las relaciones, disolución familiar, abuso infantil y la violencia en el hogar (Orlandini, 2012).

La primera encuesta sobre condiciones de salud y trabajo realizada en Colombia en empresas de diferentes regiones del país reportó la existencia de una cifra de estrés laboral que oscila entre el 20 % y el 33 % de los trabajadores (Ministerio de la Protección Social, 2007).

Por lo anterior, la novedad de esta investigación ha permitido conocer la realidad de algunas industrias de Colombia, que han sido objeto de estudio, lo que resulta ser un tema de interés para la institución porque confronta la teoría con la práctica.

Método

Diseño de la investigación

Esta investigación es un estudio de revisión en donde se consulta información de datos relevantes, usando fuentes secundarias de información, en el que, además, se ejecuta un análisis y se genera una conclusión bajo un método ordenado y reproducible. Se establece una estrategia de búsqueda que tiene como finalidad dar a conocer investigaciones realizadas en un tiempo determinado sobre la temática específica, en este caso, el estrés laboral en Colombia.

Instrumentos

Basándose en lo ya mencionado, esta investigación se realizó de forma exhaustiva sobre diversos artículos encontrados en las diferentes revistas psicológicas y repositorios a nivel nacional sobre estrés laboral en

Colombia (2013-2018), con el fin de obtener en un solo documento las investigaciones realizadas respecto a dicha temática.

Fueron seleccionados 220 artículos sobre la temática y, de acuerdo con los criterios de inclusión, solo fueron seleccionados 55 artículos, para los que se elaboró una ficha bibliográfica por artículo, para dar un total de 55.

Procedimiento

Para la realización de una revisión documental se debe tener en cuenta para el proceso de reconstrucción cinco fases importantes, que son:

- Fase preparatoria: Consistió en orientar el tema a realizar, definir qué núcleos temáticos y lenguaje se debía utilizar; se define el alcance, de igual forma se formaliza la decisión de comenzar con el proyecto y se determina la viabilidad de este.
- Fase descriptiva: La finalidad es dar a conocer los diferentes tipos de estudio que han realizado, recopilación del material existente relacionados a los factores de riesgo psicosocial de estrés laboral en Colombia, obteniendo una serie de muestras teóricas para la conformación de conceptos propios y aclaración de variables que componen dicha revisión literaria; esto, con el fin de adquirir información de revistas científicas, repositorios, bases de datos de ciencias de la salud, base de datos de psicología (Dialnet, Scielo, etc.), que hacían referencia a factores de riesgo psicosocial intralaborales, extralaborales e individuales. Lo anterior, teniendo en cuenta el ámbito de la salud y el ambiente de los establecimientos donde laboran las personas que son evaluadas en estos estudios.
- Fase de interpretación por núcleos temáticos: En esta tercera fase se amplió el estudio, puesto que se utiliza la fase anterior que sirve para analizar las fichas descriptivas correspondientes a cada núcleo

temático, lo que proporciona nuevos datos para cada uno. Ahí se incluyó revista de investigación, núcleo temático, referencias bibliográficas y año de publicación en cada ficha.

- Fase de construcción teórica global: En esta cuarta fase se genera el balance de los resultados del estudio, partiendo de la interpretación por núcleos temáticos; allí, de igual manera, se buscan aquellos vacíos, tendencias y los logros obtenidos. Se realiza la entrega del primer informe de avance sobre la investigación documental.
- Fase de extensión y publicación: En esta quinta y última fase de acuerdo con el tiempo establecido dentro del cronograma de actividades, se hace la entrega de resultados recolectados en archivos digitales para el informe final (Hoyos, 2000).

Definición de estrés

Según la literatura científica, el estrés implica “cualquier factor que actúe interna o externamente al cual se hace difícil adaptar y que induce a un aumento en el esfuerzo por parte de la persona para mantener un estado de equilibrio dentro de él mismo y con su ambiente externo (Lopategui Corsino, 2000).

El estrés es una enfermedad emergente que cada año incrementa y que se percibe de manera diferente tanto en hombres como en mujeres, siendo las mujeres quienes experimentan estrés con mayor frecuencia en comparación con los hombres (OIT, 2015).

Estrés laboral

Puede considerarse al estrés laboral como el factor que desencadena o libera efectos tanto físicos (consecuencias físicas) como psicológicos (consecuencias psicosociales) en los individuos, además produce cambios

en: la percepción, las respuestas emocionales y afectivas, la apreciación primaria y secundaria, las respuestas de afrontamiento (Peiró, 2001).

El estrés laboral se ha definido como el resultado de la aparición de factores psicosociales de riesgo, o como riesgo psicosocial que por sí mismo tiene “alta probabilidad de afectar de forma importante a la salud de los trabajadores y al funcionamiento empresarial a medio y largo plazo” (Moreno y Báez, 2010, p. 50).

Causas del estrés laboral

El estrés también se relaciona con la percepción que tiene un individuo de un estresor, lo que habitualmente se define como las condiciones o eventos que resultan en tensión. En un corto plazo, el estrés percibido puede afectar las actitudes o el comportamiento de un individuo, pero es a partir de un periodo más prolongado que estos efectos afectan su equilibrio (Kahn, Byosiére. 1992).

Investigando las causas que ocasionan el inicio y mantenimiento del estrés laboral, se pueden entender tales como “estresores”. Este término ha evolucionado durante las últimas décadas y más intensamente durante los últimos años, pasando por distintos términos como estresores, factores de estrés, factores psicosociales y en la actualidad se denominan factores de riesgo psicosocial (OIT, 2016).

Tabla 1. Principales estresores laborales

Desencadenantes de estrés		
Ambiente físico	Iluminación inadecuada	Temperatura extrema
	Ruido excesivo	Toxicidad

Desencadenantes de estrés		
Individuales	<p>Desempeño de roles</p> <p>Demandas estresantes de tareas</p> <p>Desarrollo de carrera</p>	<p>Conflicto de rol Ambigüedad de rol. Sobrecarga de trabajo. Falta de carga de trabajo</p> <p>Responsabilidad sobre personas. Relaciones interpersonales inadecuadas. Inseguridad en carrera</p> <p>Transiciones de carrera</p> <p>Fases de carrera</p>
Grupales	Falta de cohesión grupal	Clima grupal inadecuado

	Presiones de grupo	Conflicto intergrupalo intragrupal
Organizacionales	<p>Estructura organizacional</p> <p>Clima organizacional</p> <p>Diseño puesto de trabajo</p> <p>Nuevas tecnologías</p>	<p>Centralización en la toma de decisiones.</p> <p>Excesivo número y posición de niveles jerárquicos.</p> <p>Formalización y estandarización de tareas y procedimientos.</p> <p>Falta de participación en la actividad laboral.</p> <p>Supervisión estrecha. Escaso grado de autonomía. Poca variedad de tarea.</p> <p>Falta de oportunidades para el uso de habilidades.</p> <p>Feedback nulo de la tare</p> <p>Falta de identidad del trabajo</p>
Extraorganizacionales	Familia-trabajo	Otros ámbitos de la actividad

Fuente:elaboracion propia.

Consecuencias del estrés laboral.

Se debe tener en cuenta que una persona no ejecuta sus tareas laborales con eficacia si está expuesto ante situaciones de estrés. Realmente, la aparición va a desencadenar consecuencias diversas y numerosas tanto para los individuos como para la empresa. Dentro de las consecuencias del estrés laboral se presentan trastornos de tipo cardiovascular, gastrointestinal, endocrino, respiratorio, dermatológico y muscular entre otros (Del Hoyo, 2014).

Tabla 2. Estrés laboral, principales consecuencias físicas y somáticas

Trastornos	Enfermedades y disfunciones
Trastornos cardiovasculares	Hipertensión arterial, enfermedades coronarias.
Trastornos gastrointestinales	Úlcera péptica, dispepsia funcional, intestino irritable, colitis ulcerosas, aerofagia, digestiones lentas.
Trastornos endocrinos	Anorexia, hipoglucemia, diabetes, trastornos tiroideos.
Trastornos respiratorios	Asma bronquial, hiperventilación, sensación de opresión en la caja torácica.
Trastornos dermatológicos	Prurito, dermatitis, sudoración excesiva, alopecia, tricotilomania.
Trastornos musculares	Tics, calambres y contracturas, rigidez, dolores musculares, alteraciones en los reflejos musculares (hiperreflexia, hiporrelaxia).
Otros	Cefaleas, dolor crónico, trastornos inmunológicos (gripe, herpes, etc.), artritis reumatoide, fatiga crónica.

Fuente: Del Hoyo (2004).

Consecuencias psíquicas del estrés laboral para el individuo.

Deterioro cognitivo, dificultad para concentrarse, tomar decisiones, ansiedad, depresión, trastornos obsesivos compulsivos, trastornos de tipo afectivo, sexuales y desórdenes mentales como la esquizofrenia. No es poco frecuente que además de una combinación de las consecuencias vistas anteriormente, el empleado, incapaz de manejar el estrés laboral, sufra de insomnio. Esta dificultad para conciliar el sueño, acompañada generalmente por un incesante ir y venir de pensamientos negativos, preocupaciones y temores, no hace sino agravar el problema, pues la función reparadora que el sueño tiene sobre nuestro cerebro se realiza de modo deficiente, haciendo que el sujeto se levante cansado y malhumorado. Además, entre los individuos que sufren estrés laboral, aumenta considerablemente el riesgo de conductas perjudiciales para la salud como el tabaquismo, el alcoholismo o el consumo de drogas. Otra de las consecuencias del estrés laboral para el trabajador es el progresivo deterioro de sus relaciones personales, tanto familiares como de amistades o pareja.

Consecuencias del estrés laboral para la empresa

Peiró y Salvador A. (1993) indican que cada persona que sufre de estrés está pagando un alto precio por su salud personal, pero también paga un alto costo la empresa para la cual trabaja trayendo como consecuencia: ausentismo, rotación o fluctuación del personal o disminución del rendimiento físico. Las empresas deben ser conscientes de que los miembros de su organización son seres humanos que sienten, sufren enfermedades y tienen un límite, por lo que debe ponerse atención especial a sus demandas e insatisfacciones, ya que esto permitirá mejorar el clima organizacional y llevará a obtener mejores resultados en el aspecto social y económico.

Síntomas del estrés laboral a nivel físico

Para Cox (1978) el estrés se manifiesta de varias maneras. Los síntomas pueden causar efectos subjetivos como: ansiedad, agresión, fatiga, nerviosismo, efectos conductuales como drogadicción, arranques emocionales, excesiva ingestión de alimentos o pérdida del apetito, consumo excesivo de bebida o de cigarrillos, excitabilidad, conducta impulsiva, habla afectada, risa nerviosa, inquietud, temblor.

Efectos cognoscitivos como: incapacidad para tomar decisiones y concentrarse, olvidos frecuentes, hipersensibilidad a la crítica, bloqueo mental y efectos fisiológicos como la elevación de niveles de glucosa sanguínea, incrementos del ritmo cardíaco y de la presión sanguínea, sequedad de la boca, exudación, dilatación de las pupilas, dificultad para respirar, escalofríos, nudo en la garganta, entumecimiento y escozor en las extremidades.

Manejo del estrés laboral

Un aspecto importante para la prevención del estrés es el aumento del apoyo social en las organizaciones, lo que favorece la cohesión de los grupos de trabajo y forma a los supervisores para que adopten una actitud de ayuda con los subordinados, ya que el apoyo social no solo reduce la vulnerabilidad al estrés, sino también sus efectos negativos.

El manejo del estrés laboral abarca todas las recomendaciones que tienen por objeto mantener bajo control las situaciones de estrés en el entorno laboral, así como aquellas prácticas saludables que nos ayudan a minimizar sus consecuencias en nuestro organismo: “El afrontamiento efectivo del estrés a nivel personal se sustenta en cuatro estrategias fundamentales: relajación, pensamiento realista y productivo

(reestructuración cognitiva), la resolución de problemas y el ensayo de habilidades” (Smith, 2002).

Adicionalmente, disponemos de otra técnica complementaria como, por ejemplo, el manejo efectivo del tiempo.

Resultados

De acuerdo con la revisión documental realizada sobre estrés laboral en Colombia, se realizó una revisión bibliográfica que fue clasificada según el año de publicación de la siguiente forma:

Distribución de artículos según el año de publicación

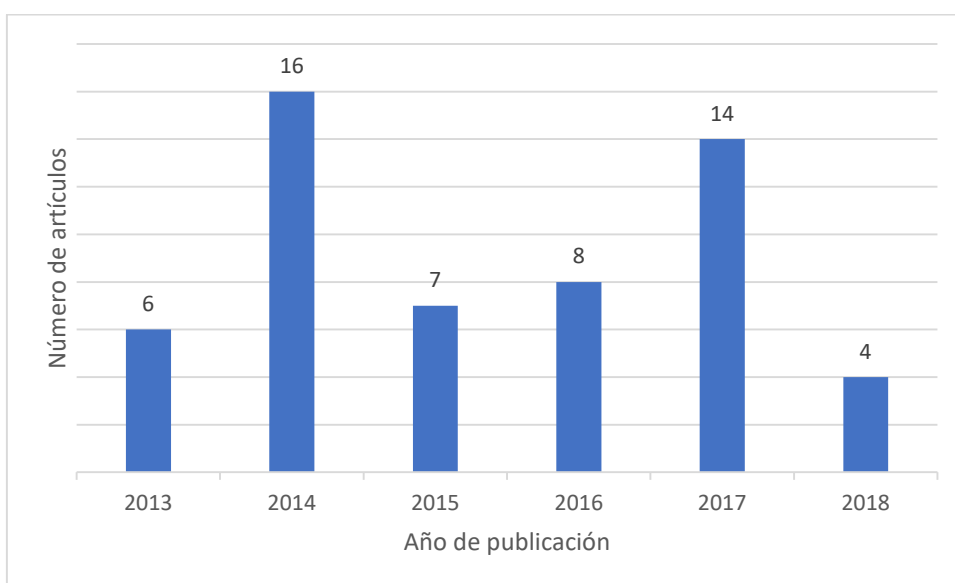


Figura 1. Distribución de artículos según año de publicación.

Fuente: elaboración propia.

Según la figura 1, podemos observar la distribución de las revistas donde recolectamos 55 datos, que se organizaron y dividieron entre los años 2013-2018. En el año 2013 tenemos 6 revistas correspondientes al 10.9 %; en el año 2014 tenemos 16 revistas correspondientes al 29.09 %; en el año

2015 tenemos 7 revistas correspondientes al 12.7 %; en el año 2016 tenemos 8 revistas correspondientes al 14.5 %; en el año 2017 tenemos 14 revistas correspondientes al 24.4 %; y en el año 2018 tenemos 4 revistas correspondientes al 7.2 %.

Con base en estos datos, podemos analizar que los años en los que más revistas se obtuvieron fueron los años 2014 y 2017.

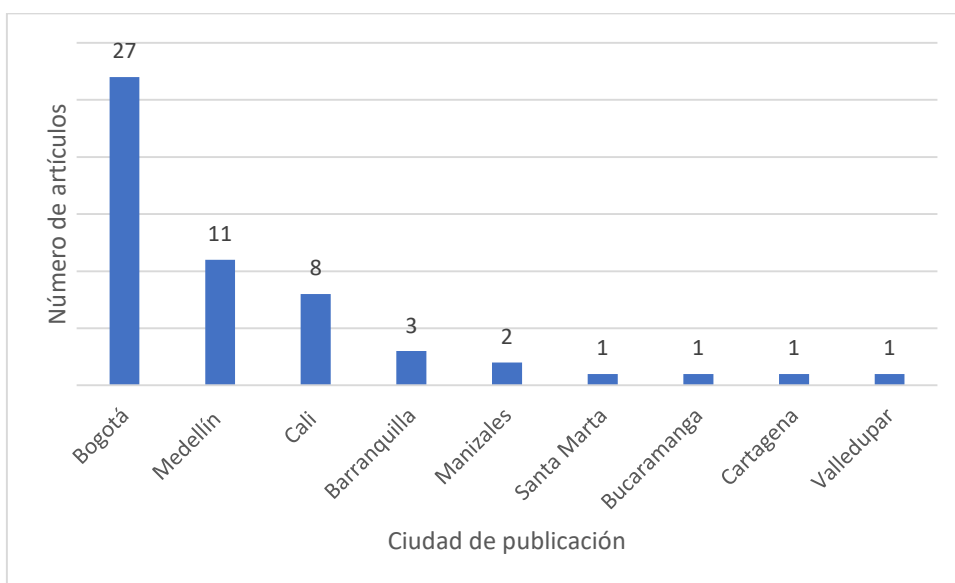


Figura 2. Distribución de artículos según ciudad de publicación.

Fuente: elaboración propia.

En la figura 2 podemos observar la distribución de las revistas según la ciudad de origen. En la ciudad de Bogotá tenemos 27 revistas equivalentes al 49.09 %; en la ciudad de Medellín tenemos 11 revistas equivalentes al 20 %; en la ciudad de Cali tenemos 8 revistas equivalentes al 14.54 %; en la ciudad de Barranquilla tenemos 3 revistas equivalentes al 5.45 %; en la ciudad de Manizales tenemos 2 revistas equivalentes al 3.64 % las ciudades de Santa Marta, Bucaramanga, Cartagena y Valledupar cuentan con un artículo cada una.

Con base en esto, podemos analizar que las ciudades en las que se encontraron más revistas referentes al tema investigado fueron Medellín y Bogotá, que equivalen al 69.09 % del total de los datos.

A partir de la revisión documental se realiza una clasificación de las revistas psicológicas en las que se encontraron los diferentes artículos científicos que existen a nivel nacional, como se muestra en la figura 3. En esta figura, de acuerdo con la revisión documental sobre estrés laboral en Colombia, se encontró que las revistas de salud son las que más abordan esta temática.

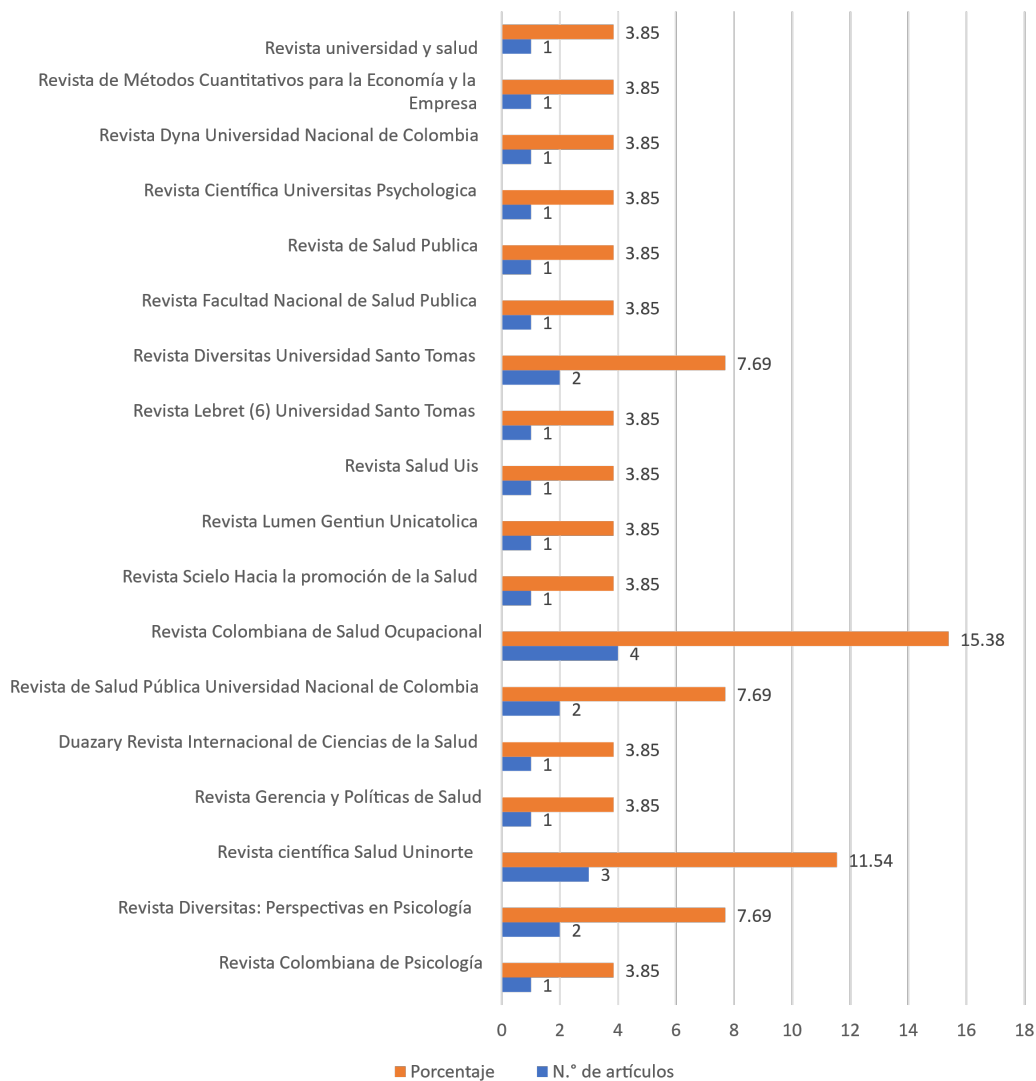


Figura 3. Distribución de artículos según revistas.

Fuente: elaboración propia

Lo anterior, evidenció que la revista que posee mayores estudios sobre el tema es la Revista Colombiana de Salud Ocupacional con 4 artículos equivalentes a un 15.38 %; seguida de la revista científica Salud Uninorte con 3 artículos equivalentes a un 11.53 %; luego se encontraron, a la revista Diversitas Perspectivas en Psicología, Revista de Salud Pública Universidad Nacional de Colombia, revista Diversitas Universidad Santo

Tomás con un total de 2 artículos por revista, equivalentes cada una a un 7.69 % y, por último, tenemos 13 revistas contando cada una con un artículo equivalente al 3.84 %; la Revista Colombiana de Psicología, revista Gerencia y Políticas de Salud, Duazary, Revista Internacional de Ciencias de la Salud, revista Scielo hacia la promoción de la salud, revista Lumen Gentiun Unicatolica, revista Salud Uis, Revista Le Bret (6) Universidad Santo Tomás, revista Facultad Nacional de Salud Pública, revista de Salud Pública, revista Científica Universitas Psychologica, revista Dyna Universidad Nacional de Colombia, Revista de Métodos Cuantitativos para la economía y la empresa y revista Universidad y Salud.

Por consiguiente, el 15.38 % obtenido de la Revista Colombiana de Salud Ocupacional, demuestra el interés que esta posee en los estudios sobre el estrés laboral, brindando así información a los profesionales y personas que se demuestren interesadas en el tema.

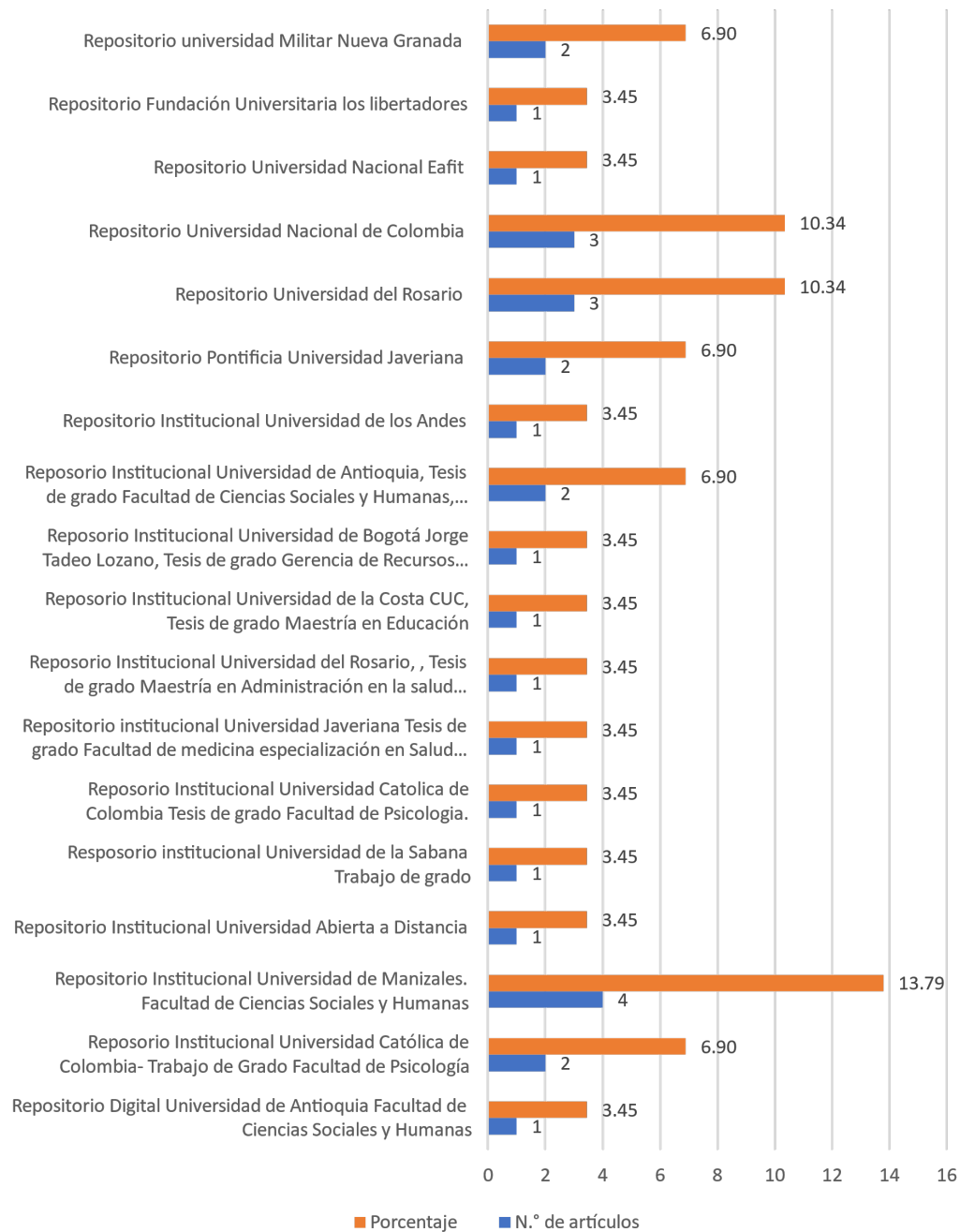


Figura 4. Distribución de artículos según repositorio.

Fuente: elaboración propia.

Según la figura 4, se puede concluir que se encontró mayor cantidad de artículos sobre la temática en repositorios, puesto que en total fueron 29

de 55 datos, lo que evidenció lo siguiente: el repositorio con mayores artículos fue Repositorio Institucional Universidad de Manizales Facultad de Ciencias Sociales y Humanas con 4 artículos equivalentes a 13.79 %, demostrando mayor interés sobre el tema a investigar; a este le siguió el Repositorio Universidad del Rosario y el Repositorio Universidad Nacional de Colombia con 3 artículos y 10.34 % cada uno; luego tenemos al Repositorio Institucional Universidad Católica de Colombia- Trabajo de Grado Facultad de Psicología, el Repositorio Institucional Universidad de Antioquia Tesis de grado Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Programa de Psicología, Repositorio Pontificia Universidad Javeriana y Repositorio Universidad Militar Nueva Granada, que cuentan con 2 artículos cada uno; y finalizamos con 11 repositorios: Repositorio Digital Universidad de Antioquia Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Repositorio Institucional Universidad Abierta a Distancia, Repositorio institucional Universidad de la Sabana Trabajo de grado, Repositorio Institucional Universidad Católica de Colombia Tesis de grado Facultad de Psicología, Repositorio institucional Universidad Javeriana, Tesis de grado Facultad de medicina especialización en Salud Ocupacional, Repositorio Institucional Universidad del Rosario, Tesis de grado Maestría en Administración en la salud Facultad de Administración, Repositorio Institucional Universidad de la Costa (CUC), Tesis de grado Maestría en Educación, Repositorio Institucional Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Tesis de grado Gerencia de Recursos Humanos, Facultad de Ciencias Económicas-Administrativas, Repositorio Institucional Universidad de los Andes, Repositorio Universidad Nacional Eafit y Repositorio Fundación Universitaria los libertadores, cada uno con un 1 artículo, lo que equivale a un 3.44 %.

Discusión

En la presente revisión literaria se incluyeron artículos de revistas científicas por medio de un barrido teórico sobre el estrés laboral a nivel nacional, descubriendo los factores de riesgo (estresores) asociados a los profesionales y empleados en diferentes áreas; de esta forma, se determinaron los principales aportes de los estudios actuales para dar a conocer la importancia de las variables establecidas en las diferentes estructuras organizacionales.

Los riesgos psicosociales se definen como:

[...] aquellas condiciones que se encuentran presentes en una situación laboral y que están directamente relacionadas con la organización, el contenido del trabajo y la realización de la tarea, y que tienen capacidad para afectar tanto al bienestar o a la salud (física, psíquica o social) del trabajador como al desarrollo del trabajo. (INSHT, 1997)

A partir del siglo XXI adquiere relevancia el estudio de los factores de riesgo psicosocial en los diversos ámbitos laborales dentro de las organizaciones, en Colombia no es la excepción. El 17 de julio del año 2008, el Ministerio de Protección Social creó la ley 2646, la cual tiene por objetivo la identificación, prevención, intervención y monitoreo de los factores de riesgo psicosocial en las organizaciones legalmente constituidas en Colombia. Esto originó el aumento de las investigaciones por parte de exponentes que se interesaron en dar a conocer la importancia del caso con diversos estudios en diferentes campos laborales. Por tal razón, este análisis sistemático de literatura se centró en estudiar dicha investigación y sus aportes.

Identificar los altos niveles de estrés y las demandas de carga mental tanto en directivos como en operarios, así como la falta de autonomía en la toma de decisiones a nivel laboral, repercute directamente dentro del enfoque de

la estrategia organizacional, ya que se pudo establecer que estas demandas laborales hacen que los trabajadores dediquen poco tiempo a su familia o a la recreación, factores extralaborales como situación económica, problemas familiares o dificultades en el desplazamiento; también, generan altos niveles de estrés dentro del personal de las organizaciones.

Es importante que las personas sepan controlar el estrés laboral, es decir, que aprendan a modificar tanto su ambiente como la manera en que reaccionan ante él y que las organizaciones, con la ayuda del psicólogo, brinden técnicas y estrategias para manejar el estrés laboral; esto traerá consigo un mejor rendimiento laboral y personal.

Una de las ventajas que se presentó al efectuar la revisión literaria fue que la variable principal estuvo determinada como enfermedad laboral por ley en Colombia; por esta razón, la información primaria se encuentra de manera general y de fácil acceso para las investigaciones, sin embargo, aunque se está produciendo conocimiento, es necesario que se investigue aún más este campo en Colombia.

Teniendo como base los resultados de las investigaciones encontradas en los estudios publicados actualmente, no se le ha dado el manejo adecuado según lo estipulado en la Ley 2646 del 2008. Los trabajadores presentan unas condiciones poco óptimas para el desarrollo adecuado de sus actividades; adicionalmente, esto genera decadencia a nivel físico, cognitivo y psicológico. Por esta razón, es necesario y urgente que se establezca mayor supervisión por parte del ente encargado de hacer cumplir las leyes establecidas para el beneficio de los trabajadores.

Referencias

Cox, T. (1978). *Stress*. Macmillan Education.

Del Hoyo, M. (2004). *Estrés Laboral*. Servicio de Ediciones y publicaciones del instituto Nacional de Seguridad e Higiene en el Trabajo.

- Galán, S. y Camacho, E. (2012). *Estrés y salud: investigación básica y aplicada*. Manual Moderno.
- Instituto Nacional de Seguridad e Higiene en el Trabajo [INSHT]. (2007). *VI Encuesta Nacional de Condiciones de Trabajo*. INSHT.
- Kahn, R. L. y Byosiére, P. (1992). *Estrés en las organizaciones*. En: *Manual de Psicología Industrial y Organizacional*, (pp. 571-650).
- Lopategui Corsino, E. (2000). *Estrés: Concepto, causas y control*.
<http://www.saludmed.com/Documentos/Estres.html>
- Martínez, G. (2008). *Todas las profesiones son estresantes*. Centro de Estudios Especialista en Trastornos de Ansiedad.
<http://www.quasarcomunicacion.com.ar/ceeta/0423profesiones.htm>
- Ministerio de la Protección Social (2007). *Encuesta Nacional sobre Condiciones de Salud y Trabajo*. <http://www.estreslaboral.info/manejo-del-estres-laboral.html>
- Moreno, B. y Báez, C. (2010). *Factores y riesgos psicosociales, formas, consecuencias, medidas y buenas prácticas*. Universidad Autónoma de Madrid.
- Organización Internacional del Trabajo [OIT]. (1984) *Factores psicosociales en el trabajo: Naturaleza, Incidencia y Prevención*. Informe del Comité Mixto OIT-OMS sobre Medicina del Trabajo, novena reunión Ginebra, 8-24 septiembre.
- Organización Internacional del Trabajo [OIT], Organización Mundial de la Salud [OMS] (1986) *Factores Psicosociales en el Trabajo: Naturaleza, incidencia y prevención*. Organización Internacional del Trabajo.
- Organización Internacional del Trabajo [OIT]. (2015). *Panorama Laboral 2015 de América Latina y el Caribe*. Organización Internacional del Trabajo.
- Organización Internacional del Trabajo [OIT]. (2016). *Estrés en el Trabajo: Un reto colectivo*. Centro Internacional de formación de la OIT.
- Orlandini, A. (2012). *El estrés: Qué es y cómo evitarlo*. Fondo de cultura y economía.
- Peiró, J. M. (2001). El Estrés Laboral: Una perspectiva individual y colectiva. *Revista Prevención, Trabajo y Salud*, (13), 18-38.
- Peiró J. y Salvador, A. (1993). *Control del estrés laboral*. Udemá S. A.

- Peiró, J.M. y Bravo, J. M. (1999). Factores psicosociales en la prevención de riesgos laborales: oportunidades y retos para la psicología del trabajo y de las organizaciones. En: *Revista de Psicología del trabajo y de las organizaciones*, 15(2).
- Peiró, J. M. y Rodríguez, I. (2001). *Estrés laboral, liderazgo y salud organizacional*. *Papeles del Psicólogo*, 29(001), 68-82.
- Congreso de la República (2013, enero 21). *Ley 1616. Por medio de la cual se expide la ley de Salud Mental y se dictan otras disposiciones*.
<http://wsp.presidencia.gov.co/Normativa/Leyes/Documents/2013/LEY%201616%20DEL%2021%20DE%20ENERO%20DE%202013.pdf>
- Rodríguez, A., Zarco, V. y González, J. (2009). *Psicología del trabajo*. Pirámide.
- Smith, J.C. (2002). *Stress management: a comprehensive handbook of techniques and strategies*. Springer Publishing Company.
- Sánchez, F.C. (2011). *Estrés laboral, satisfacción en el trabajo y bienestar psicológico en trabajadores de una industria cerealera*. [Tesis de pregrado, Universidad Abierta Interamericana]. Facultad de Psicología y Relaciones Humanas, sede Rosario-Campus lagos. <http://imgbiblio.vaneduc.edu.ar/fulltext/files/TC111836.pdf>
- Velayos, J. (2010). *Para pensar evolucionismo, mente y cerebro, género y estrés*. Eunsa.
- Villalobos, F. y Gloria, H. (2004). Vigilancia epidemiológica de los factores psicosociales: Aproximación conceptual y valorativa. *Cienc. Trab*, 6(14), 197-201.
<https://pesquisa.bvsalud.org/portal/resource/pt/lil-420807>