

“Mala conducta”.

Juventudes narradas en ritmos urbanos

Fania Castillo
Universidad de Los Andes
Núcleo Táchira
faniacastillo@gmail.com

Resumen

El artículo plantea una lectura del hip-hop venezolano, específicamente producciones del grupo *Guerrilla Seca*, como manifestaciones estéticas de identidades narrativas. A partir de trabajos clásicos sobre música, oralidad y las transformaciones en la percepción de la obra de arte, se reflexiona sobre los aportes de este movimiento juvenil y su papel en nuestra cultura. El panorama en los estudios sobre el tema muestra a la juventud como un *Otro temible* que tiende a ser descalificado o reducido. Esta oposición resalta en el discurso trasgresor, violento, con el cual se representa el joven hip-hoppero. Se rescata el valor creativo del hip-hop en la constitución de la identidad a través de la narración.

Palabras claves: Música, hip-hop, juventud, identidad narrativa, el Otro.

Abstract

This article engages in a reading of Venezuelan hip hop, specifically the work of *Guerrilla Seca*, as aesthetic manifestations of narrative identities. Using as a point of departure classical studies of music, orality and transformations of the perceptions of the work of art, we examine the contributions of this youth movement and their role in our culture. A panoramic view of studies on this theme reveal that young people are considered a fearsome Other who tend to be rejected or diminished.

This polarization is clearly seen in the confrontational and violent discourse of the young hip hop artiste. Nevertheless, the creative value of hip hop emerges in the construction of identity through narration.

Key words: Music, Hip hop, youth, narrative identity, the Other.

Yo soy poeta y profeta en mi barrio.
"Requesón", *Guerrilla Seca*.

"Directo de la calle", de los barrios de Caracas, algunas agrupaciones juveniles se definen como "malandros de verdad". Se hacen llamar *Vagos y maleantes*, *Guerrilla seca*, *Tres dueños...* (entre otros). Le cantan a la cárcel, el barrio, la plata, la droga, las balas... al ritmo de un hip-hop venezolano, gansta rap o salso hip-hop; con un léxico duro, en voz clara y oscura, estos *griots* urbanos son narradores actuales de *La realidad más real* (2003), nombre de una producción discográfica de *Guerrilla Seca* (en adelante GS), representativo de su convicción de pintarnos una realidad más viva por feroz, violenta. Sus latidos nos acompañarán en el transcurso de este artículo.

Los adultos tienden a encontrar chocantes su letra y su ritmo. Se les ha acusado de incitar al odio, el consumo y la violencia. Más que en los puntos de distribución comercial populares ("piratas"), los jóvenes intercambian canciones por la red y asisten a "toques", donde predomina la improvisación. Es frecuente que compongan letras dedicadas a un rapero rival, atacándolo directamente con un bombardeo de insultos, provocaciones y alardeos. Aún más común es el canto a un Otro menos particular y determinado: el *stablishment*. Se refieren a la policía, políticos, productores musicales, narcotraficantes, y otros delincuentes; a veces indistintamente, como entidades difusas que se aglomeran en una alteridad heterogénea. Lo que queda claro es la distinción del hip-hopero como opuesto al sistema. *Yo contra el mundo* (GS, 2006). Volveremos luego a esta frase.

En principio, el mundo que narra el hip-hop, en particular el caraqueño y en este caso *Guerrilla seca*, es definitivamente hostil. En él hay que *Correr por tu vida*, andar "calzado", "embichado", "empastillado", para sobrevivir. Y vive "no el que tenga más bicha sino el que tenga más bolas". Muchos (como los dos integrantes de GS) han declarado no creer en la posibilidad de un mundo mejor. "El mundo es una mierda y de esta mierda soy adicto". Algunos raperos proclaman su esperanza en la transformación social a través de la

protesta que resuena en su música, que le muestra explosivamente al mundo esos rincones oscuros que no quiere ver. El mercado ya reconoció y explota su valor comercial. La academia se debate sobre qué hacer con ellos.

"Cultura urbana contradictoria, reciclada y necesariamente contingente que se apropia de la cultura de masas para crear determinadas expresiones", nos dice un trabajo recientemente publicado en Caracas sobre este movimiento musical (Saiz-Burgo, 2007). Acercamiento en estilo de reportaje, nos deja vislumbrar la complejidad del hip-hop sin asentarse sobre posturas explicativas ni implicaciones de juicio/descalificación. Financiado por una alcaldía, se trata además de una manifestación del reconocimiento oficial de la existencia de estos grupos y de su poder comunicador y masificador entre los jóvenes venezolanos.

Hasta hace poco esto habría sido inconcebible. Los raperos se reunían para compartir los escasos discos que tenían de grupos extranjeros e improvisar sus creaciones. Lo que lograban sacar al aire se debía a conexiones con los mezcladores de locales nocturnos. En el año 2001 el *underground* salió a la superficie con un documental titulado *Venezuela subterránea: 4 elementos, una música*, de Juan Carlos Echendía. La película presentaba a los miembros de las bandas de hip-hop caraqueño, narrando sus historias. El *soundtrack* se recopiló en un cd y tuvo un éxito rotundo.

Ha sido el disco más *underground*
que se vendió en el mercado
como vender piedra en el barrio
así de lacreado...
(GS, 2003).

Echendía conformó un sello disquero que se mantiene a raíz de esta experiencia. "Guerrilla seca, Bélica, Trece Tony, / Subterránea Records, en Caracas makin' money". Las alusiones a Venezuela Subterránea son frecuentes no sólo en las letras de GS, otros grupos han cantado a estos orígenes y la explosión comercial que vivieron y el drástico cambio en sus condiciones de vida a raíz de este reconocimiento.

Pero "mantener el *underground* en alto no siempre es fácil" (GS, 2003). Sectores académicos que estudian las expresiones trasgresoras de las manifestaciones musicales juveniles tienden a cuestionar su autenticidad una vez logrado el éxito comercial. Para algunos, el valor del hip-hop como expresión de contracultura desaparece una vez absorbido por la cultura del consumo, pues sus creaciones comienzan a ser descalificadas como productos comerciales, que siguen las modas y se adaptan a los requisitos del mercado para jóvenes, vistos éstos como receptores pasivos de los artilugios de las compañías discográficas. El libro *Secretos de mutantes* (Marín y Muñoz, 2002), presenta un panorama bien elaborado de las perspectivas sobre la relación adolescencia-música, con posturas que han tendido en su mayoría a la anulación de las creaciones juveniles como discursos socialmente relevantes.

Una excepción (hasta cierto punto, y veremos por qué) se encuentra en algunas áreas de la psicología, que resaltan el valor terapéutico de estas creaciones artísticas. En la psicoterapia con jóvenes trasgresores o delincuentes se ha descubierto el valor de la metáfora como camino de reconstrucción de una realidad que de otra forma resulta aplastante. Somos sujetos narrados y los jóvenes guardan acontecimientos vitales tejidos en un relato que constituye la representación de sí mismos. Estas serían identidades móviles, puesto que siempre podemos recrear el relato de nuestra vida, y el arte es la mejor manera de transformar lo terrible en hermoso y brindar sentido a la existencia. Más que cambio social, se logra la reelaboración de la identidad personal en la representación creativa de las heridas (Cyrulnik, 2003).

Nosotros no podemos cambiar nada por el canto,
pero en él expreso mi rencor y todo lo que uno tiene por dentro...

Quiero ser cantante y no seguir la vida de antes de maleante...

Sé que estoy vivo gracias a la música y a Dios,
fueron los dos grandes factores para salir de ese mundo atroz...
("Corre por tu vida", *Jugando vivo*, GS, 2005)

Estos antecedentes y sobre todo la necesidad de quienes trabajan directamente con jóvenes, han llevado al desarrollo de intervenciones basadas en el apoyo a las manifestaciones artísticas urbanas (Dimitriadis, 1996). Las instituciones han prestado atención al hip-hop, entonces, brindando promoción con la esperanza de encauzar la violencia de estos jóvenes hacia formas artísticas agresivas antes que a la delincuencia. Esto parece indicar un interés condicionado, secundario, a un beneficio social a largo plazo. Aún no muestra un reconocimiento del valor del discurso en sí como manifestación estética y cultural.

Tantos años después de que Nietzsche nos advirtiera que el hombre iba en contra de la vida encerrando al arte en cánones apolíneos; cuando recuerda que *La Ilíada* es un canto, que la escritura es un invento posterior que sirve principalmente para poner distancias; cuando aclamó la importancia del cuerpo en la pasión, la muerte, el furor, la sexualidad desenfrenada y la locura (*El nacimiento de la tragedia*, 1872), sigue siendo difícil "tomar en serio" un discurso como el hip-hop.

Guerrilla seca representa miseria, pobreza, hambre, mierda (GS, 2003).

En principio, este canto a la *Realidad más real* repele por el tratamiento áspero de temas grotescos, que aún ahora pretenden llamarse "marginales" a pesar de su marcada presencia en nuestra cotidianidad. Nietzsche ha dicho bastante sobre la riqueza de las profundidades que hay también en el terror, pero recordemos además su aguda descripción de la música dionisiaca como arte en su forma más pura, sin imagen ni concepto. El alejamiento de esta dimensión demoniaca de la música ha continuado y predominan los criterios apolíneos de la forma. Como lo han demostrado algunos acuciosos investigadores, el alfabetismo no es la adquisición de un instrumento sino la entrada a una estructura cognitiva totalmente distinta. Para quienes pertenecemos a la cultura letrada, apreciar el valor de un canto que se rige por el cuerpo antes que por la razón, por la lógica de la acústica y la rítmica, es poco menos que imposible (Ong, 1987).

Y sin embargo, qué puede haber más humano. Una visión del arte como *mimesis*, copia armónica del mundo real, ha perdido de vista que la humanidad es básicamente trasgresión de natura, que nuestra individualidad se expresa en rompimientos. Es una perspectiva netamente blanca (que se nos perdone la expresión pero es ese y no otro el color de la pureza y del espíritu cristiano que denunciara Nietzsche como *odio a la vida*). Pues a la par que ha seguido creciendo la torre de la modernidad, colosal e imponente, la vida siempre se ha colado por resquicios. Y sobre su color tampoco hay dudas. Esta vida, el cuerpo que permite que el mundo aún hoy cuente con alma, es negra.

Desde luego evitando caer en discriminaciones (bien sabido es que hay insignes representantes blancos de esta cultura), pues no se trata de intérpretes ni de personalidades, sino de la tradición musical negra. Los musicólogos encuentran los mismos elementos distintivos de la música africana en el ragtime, soul, jazz, blues, rhythm and blues, reggae, rock, rock and roll, gospel, samba, salsa..... y el hip-hop. Síncopa, repetición, participación del público... Los mismos criterios que rigen la oralidad, según nos dice Havelock (1994) en un trabajo donde vuelve a Homero para estudiar el poder de la comunicación oral. Entre otros elementos destaca el antagonismo como esencial de estos discursos, fácil de evidenciar en el hip-hop, donde sin embargo, como comentamos anteriormente, el antagonista es una masa indeterminada, pues lo esencial es la autoafirmación.

Si escritura es fijeza y el poder se mueve por el camino del discurso oficial, estos lenguajes urbanos andan por otras vías. Es probable que Glissant (2005) no haya tenido en mente a los raperos cuando habló de su poética y de la escritura por los bordes. Para nosotros, letrados, es más fácil emocionarnos y reflexionar sobre la riqueza cultural caribeña a través de Walcott. Pero el mismo Walcott propone una *Odisea* narrada por un cantante de blues (2005). Vale la pena al menos imaginar esta posibilidad, sobre todo en una época que tiende a perder antiguos límites en las perspectivas sobre el conocimiento.

La literatura como institución, y por ende los estudios literarios, han sido tradicionalmente excluyentes de formas discursivas como

la que abordamos. Sin embargo, los linderos parecen estar cediendo. Existen dos trabajos venezolanos (entre otros que seguramente escaparon a nuestra investigación) que no sólo cuestionan seriamente esta exclusión sino que logran un diálogo real entre Apolo y Dionisio, elaborados (desde la academia, inevitablemente, pero con cercanía afectiva) sobre discursos musicales populares como formas de construcción de saber y manifestaciones culturales esenciales.

Rafael López-Sanz escribió un bello ensayo (*El jazz y la ciudad*, 1996) donde reflexiona sobre el papel de la música "negra" en nuestra cultura, en la vida urbana contemporánea, reconociéndole una importancia central.

Hay en [...] el jazz todo un planteamiento poético, distinto y contemporáneo, por pura paradoja: paradójico como todo arte profundo y como todo culto serio. No vacilo al decir que surgió como nueva juglería en el Occidente del siglo XX, como nueva poesía y nuevo reino, cuyo rey real e imaginal es el negro de América. ...

Nos dice López-Sanz que el jazz y el blues cantan todo un siglo de pasiones, expresando tan poderosamente los sentimientos de un encuentro de culturas que el colectivo se encarna en su ritmo, sin mediar textos racionales, explicativos;

...en el hombre de jazz la metáfora es tomar el cuerpo como imagen y hacerse cuerpo de música...¿Cuántas veces se ha dicho que el negro no escribe, y que si escribe, escribe música? (43)

Arnaldo Valero (2007) nos recuerda la reflexión de Walcott sobre su fracaso como intérprete de su pueblo, proponiendo a Bob Marley como el verdadero poeta del Caribe. Más atrevido quizás que el trabajo de López-Sanz, pues el jazz ha alcanzado ya un estatus que le han dado el tiempo y la academia, y su condición de popular se lo dan un carácter nocturno y la improvisación como cualidad esencial, ya no la respuesta de las masas. El reggae sigue siendo música "comercial". Y sin embargo Valero la reconoce y afirma como "la expresión poética más representativa de los pueblos que habitan el archipiélago de los huracanes" (157).

Este punto es necesario resaltarlo, pues tal parece que lo comercial se opone a lo poético. Nuestra concepción de arte incluye la noción de singularidad como un atributo esencial. Esto lo expone Benjamín en 1936, cuando se hace necesario cuestionar las concepciones vigentes sobre lo que es la obra de arte, ante el desarrollo de técnicas de reproducción masiva. Se refirió principalmente al cine, impactado por la transformación que representaba para los sentidos el enfrentarse a la imagen en movimiento. Hoy día no sólo es relevante esta discusión sobre las nociones de original y copia, sino que se hace cada vez más pertinente en un mundo de hiperreproductibilidad digital. Jesús Martín-Barbero (2002, 2003) ha reflexionado a profundidad sobre estas complejidades y leerlo nos deja la sensación de que no sólo aquellos criterios clásicos caducan ante las realidades actuales; la creación de nuevos cánones se hace cada vez más complicada (quizás innecesaria) por la vertiginosidad del movimiento comunicacional de hoy.

Emblemáticos de esta vertiginosidad y de la ausencia de cánones tenemos a los jóvenes contemporáneos. Tal y como la negritud ha sido el Otro temido por una sociedad colonizadora, el Oriente para Occidente, lo femenino para el hombre..., la juventud es símbolo de esperanzas y temores, territorio lleno de riquezas que se quiere conocer y controlar pero que no se puede comprender.

Desde una posición civilizadora, que ve en la educación el proceso para iniciar al hombre en la cultura, para transformar en humano un animal (descalificando a los animales como portadores del instinto que es fuente de todo mal y debe ser doblegado en la socialización); hasta una visión romántica del joven como ser puro e inocente que es corrompido por la sociedad (el mito del "buen salvaje", o la infancia según Rousseau), las posturas adultas sobre la infancia y la adolescencia siempre han tomado distancia de los jóvenes, a quienes ven como seres extraños que aún no pueden medir completamente.

El menor y el negro así nos llamaban
Cuando no estaba yo en un lió era el menor
el que estaba
Crecí moviendo como es que se bate el cacao

alrededor de la plaza más grande de este underground
(“La sentencia del negro y el menor”, *La realidad más real*, GS, 2003).

El hip-hop es fundamentalmente un movimiento juvenil. Como tal, el mundo adulto lo evalúa, lo descalifica y le teme. Cuando no se le endilga una responsabilidad social, heroica. Pero el rapero se escabulle de estas misiones y denuncia un día al jíbaro y al otro glorifica a la marihuana. No es un movimiento político organizado, no tiene antagonistas definidos. Es *Yo contra el mundo*. El hip-hopero es *Mala conducta*, es el joven trasgresor, que se rebela para autoafirmarse. Puede ser usado como emblema, y lo ha sido, de izquierda y de derecha. Han tenido presencia mediática para visibilizar la miseria y la delincuencia reinantes en los barrios caraqueños, también para apoyar productos comerciales. Irrita fácilmente a distintos sectores políticos, pero principalmente reta en general la comodidad de las construcciones adultas sobre el mundo.

Soy el criminal, entre todos los aspectos original...
(GS, 2005)

Tomemos prestada una observación de Marín y Muñoz (2002) que viene muy al caso: “aún cuando la expresión de las ideas y la denuncia de situaciones injustas es crucial, hay algo más y es sumamente complejo: la elaboración de sí mismo, la creación de nuevas formas de existencia individuales y colectivas” (137).

Los adultos buscamos sentido social porque nos interesa lo macro, la influencia que puedan tener estos jóvenes sobre la sociedad, las posibilidades terapéuticas y preventivas de delincuencia, la oportunidad de propaganda política, el valor comercial. Quizás lo más personal queda relegado a un espacio privado, que sólo puede ser comprendido por jóvenes, pues en el discurso “serio” serán descartados como accesorio.

Paradoja aparente: la frivolidad, lo nimio, pueden ser centrales, constitutivos en la identidad del sujeto, y en particular del sujeto joven. Y decimos paradoja aparente porque la definición de “frivolidad” o de “nimiedad” supone el punto de pista del sujeto

externo que juzga, desde lo que para él es central, lo otro como periférico, prescindible, despreciable.

(De Laire, 2001).

Vengo de Petare, donde empezó el malandreo...

(GS, 2003).

La descripción de infancias rodeadas de violencia no solamente es protesta. Constantemente se repiten también afirmaciones sobre el propio poder y valor, sobre el sexo, la amistad, la diversión. Siempre enmarcados en la violencia y en la pobreza, pues es el mundo del que vienen. Son *Mala conducta* y esto más que una declaración política es una narración de su vida, que muestran sin tapujos, su vida que describen como una *mierda* y la realidad que denuncian, pero a la vez declaman. Y es más declamación que denuncia, el canto es poesía y no argumento.

...con mis palabras a más de uno dejo paralítico, no me digan crítico, soy analítico soy una enfermedad que se cuela en tu cuerpo haciendo hueco, dejándote seco, como cuando las hormigas se comen un maldito insecto...

("La calle", *La realidad más real*, GS, 2003).

La crudeza de la lírica hip-hopera no excluye la metáfora. Son poetas callejeros y le cantan a lo concreto, a las vivencias cotidianas, como corresponde al verdadero artista de una cultura oral. Pero las balas imaginadas y contadas no caen sobre nosotros para herirnos, "las bichas cantaban en la noche de fuego ardiendo /donde se escuchan las balas que están dando el concierto" (GS, 2003)... Nos disparan con su música y la huella queda resonando allí, en el alma, para quien quiera escuchar esa *Realidad más real*.

Referencias

- BENJAMIN, Walter (1968). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Bogotá: Eco, 95: 471-496.
- CYRULNIK, Boris (2003). *El murmullo de los fantasmas*. Barcelona: Gedisa.

- DE LAIRE, Fernando (2001, mayo). ¿Identidad juvenil? La insoportable levedad del ser. Aportes para renovar el marco teórico de los estudios sobre juventud. *Revista Mad.* 4. en: <http://rehue.csociales.uchile.cl/publicaciones/mad/04/paper02.htm>.
- DIMITRIADIS, Greg (1996 mayo). Hip Hop: From Live Performance to Mediated Narrative. *Popular Music.* 15. 2. 179-194.
- GLISSANT, Edouard (2005). *El discurso antillano*. Caracas: Monte Ávila.
- GUERRILLA SECA (2003). *La realidad más real* (CD). Caracas: Producción independiente.
- _____ (2005). *Jugando vivo*. (CD). Caracas: Producción independiente.
- _____ (2006). *Yo contra el mundo* (CD). Caracas: Producción independiente.
- HAVELOCK, Erick (1994). *Prefacio a Platón*. (Edición original: *Preface to Plato*, Harvard University Press, 1963) Traducción: Ramón Buenaventura. Madrid: Visor.
- LÓPEZ-SÁNZ, Rafael (1996). *El jazz y la ciudad*. (2ª Edición). Caracas: Monte Ávila – CDCHT Universidad Central de Venezuela.
- MARÍN, Marta y MUÑOZ, Germán (2002). *Secretos de mutantes*. Música y creación en las culturas juveniles. Bogotá: Siglo del hombre Editores.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (2002). Jóvenes, comunicación e identidad. Pensar iberoamericana. *Revista de cultura*. En: <http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric00a03.htm>
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (2003). Saberes hoy. Diseminaciones, competencias y transversalidades. *Revista iberoamericana de educación*. 32. en: <http://www.rieoei.org/rie32a01.htm>
- NIETZSCHE, Friedrich (2005). *El nacimiento de la tragedia* (17ª Edición). Madrid: Biblioteca Edaf.
- ONG, Walter (1987). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Traducción: Angélica Scherp.- Santa Fé de Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- SAINZ-BORGO, Karina (2007). *Caracas Hip-Hop*. Caracas: Fundación Chacao.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS. N° 16, enero-diciembre 2008. Castillo, Fania. "Mala conducta". *Juventudes narradas en ritmos urbanos*, pp. 147-158.

VALERO, Arnaldo (2005). Presentación. *Contexto*. 11: 5-15. Enero-Diciembre.

_____ (2007). Bob Marley: *reggae* y poesía. *Conciencia Activa*. 17. 143-157.

WALCOTT, Derek (2005). *La Odisea*. Madrid: Visor libros.