

Sonidos y heteroglosas de la transgresión en Colombia: inversiones rituales en la cultura hip-hop y la música electrónica

María Teresa Salcedo
Grupo de antropología social
Instituto Colombiano de Antropología e Historia

Resumen

Este artículo elabora un contraste entre lo oficial y lo no-oficial como se vive y se representa desde la producción de música en la cultura hip-hop y desde la música electrónica y sus respectivos escenarios subterráneos, en Colombia. Los argumentos que sustentan esta comparación son los siguientes: 1) la producción de música en los distintos ámbitos de estas subculturas juveniles tiene su contrapunto en procesos de socialización de jóvenes músicos y productores culturales colombianos, específicamente expresiones de socialidad colectiva e individual en tanto representaciones de transgresión con respecto a formas de hablar y de narrar cómo los afecta la violencia, y con respecto a formas de vivir discursos sobre el consumo, la apariencia, el bienestar promulgado por las reformas neoliberales y el statu quo en general. Y 2) la producción de diferentes clases de sonidos y narrativas transgresoras tiene como propósito la disposición de espacios urbanos no-oficiales, tales como las calles, en tanto nuevos códigos musicales.

Palabras clave: transgresión, géneros musicales, subculturas urbanas, antropología de las calles.

Este artículo indaga sobre la relación entre sonido y voces transgresoras como productoras de lugares y de sentidos de lugar. Estas voces y sonidos le dan significado a una ciudad que para la mayoría es subterránea y no oficial, y en consecuencia, uno de los propósitos de este texto es contrastar a esa ciudad del día, de la luz solar, la ciudad apolínea, la ciudad de las normas y de la ciudadanía, con esa ciudad de la noche, la ciudad dionisiaca y de los barrios urbanizados ilegalmente en Colombia. Este es un contraste entre lo oficial y lo no oficial, a través del cual tengo el propósito de mostrar que las disonancias, ruidos y líricas transgresoras que producen los jóvenes músicos de rap¹, y los jóvenes productores de música electrónica, son expresados como los nuevos sonidos con los cuales ellos pretenden crear una sensibilidad de la transgresión en ciudades colombianas.

Mi artículo quiere así mismo ser parte de esa sensibilidad transgresora de quienes son los narradores de este texto. Y de este modo, lo he escrito para lectores que como en la "obra abierta" de Umberto Eco (1989: 23), hagan parte de representaciones musicales que como las del hip-hop y la música electrónica implican diversas formas de recepción en lo que se refiere al público y a los medios que las puedan considerar obras de arte, o productos comerciales en la sociedad de consumo. Pues tanto los narradores que aparecen en este texto, como los lectores son parte de ese público urbano "abierto" a las distintas combinaciones sonoras que produce el hip-hop y la música electrónica.

¹ El rap es uno de los componentes característicos de la escenificación y de las prácticas de la cultura hip-hop, junto con el breakdance, el graffiti, el maestro de ceremonias (MC ó DJ), y la moda (Condry 1988; Rose 1994; Wade 1999, 2002; Fernandes 2006; Caldeira 2006).

Igualmente y como parte de este contraste entre lo oficial y lo no oficial, se habla en este artículo de "ruido" para expresar ese carácter "no oficial" de producciones musicales como las de la cultura hip-hop y las de la música electrónica. Toda vez que la "música" que ellos producen está hecha de múltiples sonidos no armoniosos, o lo que se conoce etimológicamente como "ruido". Y aunque este artículo está enmarcado por el concepto de "géneros musicales", estos mismos tienen una fuerte conexión con la producción de estilos y con la capacidad que poseen los sonidos inarmónicos (ruidos), y los sonidos armónicos para construir espacios, tal y como nos lo explica Hebdige, en su clásico libro sobre el "el significado del estilo" (1979).

Distintos autores consultados, y que han argumentado sobre hip-hop en América Latina, en los Estados Unidos, en Japón y en Colombia, tales como Tricia Rose, Sujatha Fernandes, Ian Condry, Peter Wade y Teresa Caldeira, se refieren al "rap" como "el ritmo musical", "el tono golpeado" que hace parte de las líricas del hip-hop que es considerado de tres formas: 1) como cultura, 2) como subcultura, y 3) como estilo. Rose señala cómo la música rap es una "forma de narración rimada, acompañada de música muy rítmica y basada en ritmos electrónicos", y que "el hip-hop es una cultura juvenil afroamericana y afrocaribe, compuesta de graffiti, breakdance y música rap" (1994: 20). Y Fernandes observa que se usa "hip-hop" como genérico de la cultura de la que hacen parte los rappers cubanos, pero que el rap es el ritmo musical específico (Fernandes 2006: 134).

Asimismo mismo, Ian Condry, igual que Fernandes o que Rose, se refieren a "los rappers" como a los cantantes, a los intérpretes o a aquellos que llevan a cabo las representaciones en los clubes. Y prefieren reservarse "hip-hoppers" como un término genérico de esta cultura popular.

Es importante recordar, que el argumento de este artículo es la de ese punto de contraste entre lo oficial y lo no oficial, cuando lo "no oficial" se refiere al mundo subterráneo de las prácticas y los espacios de la cultura hip-hop y de la música electrónica. Y lo "oficial" se refiere al mundo del respeto a las normas, al de la policía, al de la familia, del Estado y sus discursos, y del establecimiento en general. De ningún modo el contraste es entre el hip-hop y la música electrónica, sino que se intenta mostrar cómo algunas de las prácticas de apropiación del espacio a través del sonido, la danza y el deambular tales como el "rave" que llevan a cabo los músicos y participantes de las fiestas de música electrónica, se muestran como alternativas a la producción de "identidades políticas", y que Borneman y Senders llaman "políticas sin cabeza", ó "políticas apolíticas" de la representación (2000: 297), las cuales constituyen "micropolíticas" a las que yo llamo en este artículo "inversiones rituales de la subjetividad".

Por consiguiente, esta oposición entre lo oficial y lo no oficial se vive en la vida cotidiana de estos músicos, como una diferencia entre formas de hablar y formas de yuxtaponer narrativas sobre la desigualdad social que ellos viven, sobre la discriminación de que son objeto, sobre las políticas represivas del Estado colombiano en relación a temas de seguridad nacional, y sobre la estridencia y exageración de los medios de comunicación con respecto al conflicto que se vive en el país.

De forma correspondiente la gente joven en Colombia, y como lo veremos específicamente para el caso de los hip-hoppers y músicos electrónicos, es consciente de su papel histórico en el conflicto armado colombiano que se vive desde el 9 de abril de 1948. Fue en esta fecha en la que murió asesinado el líder Jorge Eliécer Gaitán, una muerte que desencadenó la guerra de partidos políticos, entre liberales y conservadores, que se conoció como "La Violencia" en Colombia, entre la década de 1950 y principios de la década de 1970. Como consecuencia de esta guerra civil entre partidos surgió el

bando de campesinos que desde 1964 se conoce como las FARC-EP, la guerrilla más consolidada del país, y contra la que el Estado colombiano con la intervención desafortunada de los Estados Unidos, ha librado una lucha de varias décadas hasta hoy.

Luego es ésta la historia de trasgresión y violencia que quieren representar una y otra vez los jóvenes hip-hop en las letras de sus canciones. Y es la voz de Gaitán, o su fotografía la que escenifica muchos "toques" ("jam sessions") de música electrónica. En tanto icono de la modernidad urbana en Colombia, la voz de Jorge Eliécer Gaitán se usa para poner en escena la conciencia joven de una de las fragmentaciones históricas más influyentes en las nuevas concepciones estéticas del espacio, y del consumo. Y no hay nada que sea más "sensorial" para muchos jóvenes artistas en el país que interferir sus presentaciones con figuras e historias consideradas chocantes o recordatorias de malos momentos para el establecimiento local y global.

De forma similar, y desde una perspectiva oficial, un joven dedicado a producir sonidos no armónicos, a producir canciones que hablan en contra de las políticas estatales, y a escribir graffiti en las calles de la ciudad, es considerado como un personaje trágico que en medio de su proceso de socialización genera desagrado, debido a que todas sus expresiones son percibidas como fragmentos de una personalidad que está en formación. En concordancia, las fragmentaciones o desmembramientos sociales y afectivos de estos músicos tienen lugar a través del exceso, el ruido, lo no-oficial y de representaciones modernas del carnaval y de lo subterráneo, las cuales son objetadas en tanto formas alternativas de diferenciarse en contextos violentos y transgresores, y que son representadas así:

1) Encuentro una relación con el trabajo de Attali, pues gran parte de la música que producen los hip-hoppers y músicos electrónicos en Colombia, se produce fuera de circuitos comerciales, y desde el punto de vista de Attali, éstos constituirían "rituales que están fuera de economías sonoras que canalizan violencia" (1985: 23), debido a que su producción, puesta en escena y comercialización se lleva a cabo fuera de los circuitos del poder. Y este es el vínculo entre el tema de la producción no oficial de música, y la aproximación que realiza este autor acerca de la música como "canalizador de violencia" y de ruido.

2) Hay una relación entre el contraste argumentativo que he propuesto, y el concepto de "heteroglosa" (1981: 263) elaborado por Mikhail Bakhtin. Porque tanto la música como las escenificaciones que se realizan en la cultura hip-hop y en la electrónica representan "enunciados" rituales, los cuales son narrados y así mismo sonorizados, en tanto sus productores realizan distintas clases de yuxtaposiciones e "hibridaciones" entre estos "enunciados", los cuales tienen el propósito de "correlacionar posturas que determinan posiciones en la comunicación discursiva" (Bakhtin 1982: 248). Toda esta "expresividad" que pone a dialogar manifestaciones que provienen de contextos radical y aparentemente distintos a sus respectivas subculturas urbanas es precisamente la técnica de trabajo artístico y lingüístico que quiero señalar como actitud transgresora que está en la base de una política de representación, que cuestiona permanentemente al establecimiento. Y es en este sentido que las "condiciones sociales, históricas, meteorológicas, y fisiológicas, que aseguran que un enunciado expresado en determinado tiempo y lugar tenga un significado diferente del que tendría bajo otras condiciones" (Bakhtin 1981: 428), las cuales este autor denomina "heteroglosa", están vinculadas a una percepción y a una práctica de la transgresión por parte de los músicos de los que trata este texto, pues toda su producción implica transgredir un contexto de enunciados narrativos desde entornos no oficiales como la calle, para afectar entornos oficiales como las instituciones de gobierno y los medios masivos.

3) Siguiendo el enfoque de Attali sobre la música como “una dinámica ritual de la economía” (1985: 5), e igualmente la comprensión de Turner acerca de los “umbrales rituales” los cuales están “asociados a transiciones sociales en las que las instituciones político-legales también tienen mayor importancia” (1967: 95), considero como hipótesis, que los protagonistas de la cultura hip-hop y de la escena electrónica en Colombia, llevan a cabo una inversión (alteración) ritual de un tipo de socialidad considerada la forma "oficial" de ser, de comportarse y de vivir la ciudad, a través de estilos de vida que comparten con distintas subculturas juveniles. La alteración de esta oficialidad implica el cuestionamiento del tipo de socialidad que perpetúa ideales de una comunidad homogénea, así como el reto ideológico acerca de que todo espacio público implica unas normas acerca de su ocupación, las cuales no pueden ser objeto de transgresiones, ni infracciones contra el Código de Policía. Así mismo esta alteración es ritual en tanto la experiencia de socialización de estos jóvenes está relacionada con atravesar umbrales simbólicos que desde eventos traumáticos --tales como ser golpeado por la policía-- permiten transformar a un individuo de poco reconocimiento social en alguien bastante preparado socialmente para criticar al establecimiento desde su práctica de las artes. Es decir que estos jóvenes cambian de estatus social e influyen en distintas generaciones de músicos y artistas, desde actitudes rebeldes que se plasman en estilos, narrativas, canciones y graffiti que afectan la percepción de lo urbano.

Esta dinámica transgresora que implica la sustitución de violencia por sonidos que tienen una función crítica, presenta dos aspectos interesantes: Uno, es el de esos sonidos no armónicos que se producen en escena como resistencia al *statu quo*. Y dos, es el de estos sonidos no armónicos que se producen y escenifican como resistencia a los ruidos producidos por el Estado y sus políticas públicas, tales como los ruidos de metralla o los ruidos de las nuevas construcciones urbanas.

Las violencias que son expresadas en este texto están vinculadas a dos ciudades capitales colombianas, Bogotá y Cali, sus espacios urbanos y trayectos entre ciudad y ciudad, que en este texto son trazados como recorridos en los que se experimenta con sonidos con el objetivo de producir música, y así canalizar la transgresión (Attali 1985:12). Estos recorridos musicales que también son recorridos espaciales entre carreteras y calles que separan o acercan a músicos, espectadores ó danzantes a habitaciones privadas y escenarios de danza pública con tornamesas, computadores, bares, closets, baúles, mucha publicidad y electricidad, constituyen un recorrido subterráneo por donde se movilizan los músicos narradores de este texto, sus canciones e historias como jóvenes productores culturales. Por ejemplo, “Caminos Sin Destino” es el nombre con el que los músicos de Hip-Hop del Distrito de Aguablanca en Cali, el grupo “Asilo 38”, han llamado a esta forma subterránea de vivir y de hablar contra la cultura y el establecimiento político.

De igual forma, y creando un parangón con la mirada del hip-hop con respecto a lo oficial y a lo no-oficial, emprendo un diálogo con los creadores de los colectivos de música electrónica, Mutaxión, y Ultrabass, quienes son también *disk-jockeys* independientes en Bogotá, como DJ Dani, DJ Laurie, DJ Nico y DJ Carlos, todos vinculados a la organización de los primeros grupos y fiestas de electrónica en Colombia, quienes declaran que no hay un “underground” que convierta a la música electrónica en pilar de protesta de la violencia y la represión que ejerce el Estado en relación a la gente joven.

Planteo también que esta alteración de la socialización oficial está vinculada al concepto de gasto, como lo entiende Bataille (1991: 21). Pues el exceso (gasto) que se permiten estos jóvenes músicos en sus representaciones en las calles, tanto como las que se llevan a cabo en espacios más privados como los bares, salones y habitaciones

privadas o semi-privadas, también es una forma de “inversión” en los cambios y formas de alterar un orden en la ciudad, pues desde espacios nocturnos, espacios en ruinas, comercios y escrituras subrepticias como el graffiti, se construye una interfase musical que ya no tiene como propósito único conectar los espacios privados con los públicos, sino aún más conectar el descontento y la crítica con puestas en escena callejeras y no-oficiales como códigos transgresores de estas culturas musicales.

Es de este modo como aquellos colectivos que Michel Maffesoli ha llamado “nuevas tribus” (1988: 36), invierten su presencia o su ausencia en ese nuevo capital que es el sonido electrónico, el “scratch” (rasguño) del vinilo, y el montaje de voces y sonidos instrumentales.

Importante aquí lo que se muestra y lo que no se muestra en relación a la escena musical de estas culturas juveniles urbanas, un acto al que uno puede referirse como “la cara secreta del sonido”, después del modo como Taussig elabora el concepto de “secreto público” en relación a sanciones religiosas y a su transgresión en distintas culturas (1998: 355). De acuerdo a Taussig, la representación musical y ritual de hombres que tocan la flauta en Nueva Guinea y en el Amazonas Central, está prohibida para las mujeres y para los niños. Pero en todo caso los sonidos de estas flautas sí se escuchan, y el hecho inevitable que se escuchen, es decir que estos sonidos sean públicos y que la gente tenga que esconderse para escucharlos “aumenta el poder de la fuerza invisible de un espíritu” que reclama de todos modos la invisibilidad de la representación visual de las flautas. Dice Taussig que “el sonido ofrece el medio perfecto que conduce a una ausencia presente” (1998: 357), y creo que esta reflexión se aplica muy bien al mundo transgresor de las músicas hip-hop y electrónica, en las que esa “ausencia presente” equivaldría a esas agrupaciones, territorios e individuos que se agregan y desagregan de grupos de “ravers” (músicos y danzarines de la escena hip-hop y electrónica) y de productores culturales, para representar ellos con sus líricas, formas de vida subterránea y trayectos entre geografías y espacios urbanos, precisamente la crueldad de las condiciones en las que muchos jóvenes sobreviven, y también la manera como determinados ruidos, músicas y tecnologías encauzan el mudo estupor con respecto al dolor, la agresión y la relación con la ley y el orden.

2) A cappella transgresora: desordenar el ruido.

Escuchar es acerca de crear un orden diferente para disentir de silencios que resuenan con la “represión y la vigilancia”, nos dice Jacques Attali (1985: 3) mientras señala una forma de conocimiento del mundo que “no es legible sino auditivo”. Es así como una primera negación por parte del establecimiento, es la de considerar que producir como individuo desde el caos tiene una expresión, que en el caso de la cultura hip-hop en Colombia es el carácter infractor de las acciones de muchos de los jóvenes que habitan los barrios de las periferias de ciudades colombianas. Este carácter transgresor tiene su mejor realización en una forma especial de escuchar las frases que se golpean a cappella, como que el que atiende, escucha y aprende una forma diferente de entender y oponerse a la coherencia de la autoridad:

Forzados a Caminos sin Destinos. Nos acabaron de matar los policías. El rock de la Jihad. Nos llegó la hora [coro que imita a una multitud]. Caminos sin Destinos, Plan Colombia, Plan Colombia, Colombia, ya estamos aquí. En Colombia llega esa onda [disparos], llega por la izquierda [metralla], y para ti conformista ¿qué conjunto representas? Forzados a caminos sin destinos, es la revolución hip-hop, hip-hop, hip-hop. No olvides la lucha está en pie, mi arma es mi voz y yo nunca pierdo fé. Este hijueputa no parece colombiano. Plan Colombia [voz de locutora de noticiero]: “general le pidió a los estudiantes de la Nacional que no se conviertan en cómplices, cómplices, cómplices”. Este hijueputa no parece colombiano,

esta guerra no nos puede oprimir [voces femeninas], la demencia comenzó [ambulancias]. (Letra del disco “Caminos sin Destinos” 2004, autor Al-Rock Delito).

Un contrapunto a esta sensibilidad a los ruidos de lo oficial tiene lugar en la pista de baile y en la escena de la música electrónica, en donde se mimetiza y se incorpora la textura repetitiva y ondulante que representa la transmisión y audición de esta música. Mientras se salta, se mueven los hombros, las caderas, la cabeza, los brazos y las piernas al ritmo de esas texturas electrónicas que imitan prácticas como caminar, trotar o conducir automóvil. Asimismo, el “scratch” sobre “el pedazo de vinilo” y la exploración de los trayectos de la electricidad que se realiza desde sintetizadores, bases de datos de sonidos guardados en computadores, adquieren “vida” cuando las agujas de las distintas tornamesas inician su ronda de bucles sobre las superficies de los discos. Lo que sucede en este diálogo entre la tecnología y la repetición de movimiento, es que el cuerpo del danzante se convierte en el depósito de “memoria y de impresiones” sonoras que Friedrich Kittler señala para el cerebro humano cuando lo compara con el fonógrafo (1999: 30). En este sentido, y para el fenómeno de la escena “rave” en la que se danza al ritmo de la música electrónica, debe decirse que en el cuerpo del que danza se inscriben, igual que en el fonógrafo cerebral de Kittler, unos nuevos trazos sonoros sobre los anteriores surcos sonoros del cerebro y del cuerpo humano, que responden a una forma de comunicación social e inconsciente entre el DJ y productor de sonidos tecno y la gran audiencia de jueguistas. Se trataría entonces de un cuerpo que no es solo cerebral y multitudinario sino también fonográfico, pues es un cuerpo danzante que “exige del DJ” una comunicación sobre lo que sucede entre el músico y la aguja:

La aguja parece tener vida y adquirir vida sobre el pedazo de vinilo. Es la que te hace la textura del espacio, un sonido te puede agrandar un espacio, te puede achicar un espacio imaginario, un espacio que no existe, pero el sonido te indica que está creado, que surge de un espacio gigante, y ahí mismo puede estar en contacto con un sonido como de un espacio chico. Como que es la vida que sale del vinilo la que cuenta unas historias que no tienen comienzo ni fin, sino un sabor, como que quiero que la gente sienta irreverencia, entonces se combinan temas que uno crea que pueden generar cierto tipo de aversión entre ellos, temas que el cuerpo de la gente anticipa desde la noche, desde el “flyer” (tarjeta de invitación), desde salir de la casa en grupo. Entonces es difícil poner discos porque se ponen discos para la noche que la gente quiere. Es intangible, tiene que ver con el día, el local, son las personas las que hacen el sonido, y el estado de ánimo, uno como intérprete debe tratar de captar qué ambiente hay en el aire en ese día, en esa noche, qué quiere la gente, pero no para darles lo que ellos quieren sino para saber cómo darles lo que uno les quiere dar, y también hay que dejarse llevar por el momento, para que surjan las cosas, o sino uno se cuadrícula mucho como DJ (DJ Daniel, 2005).

Sino para saber cómo darles lo que uno les quiere dar.

Sobre esos surcos del disco de vinilo se traza ese sujeto musical del sonido electrónico que en tanto “persona del colectivo”, --el hombre o la mujer DJs, ausentes en su producción musical y al mismo tiempo completamente entregados al colectivo danzante y “fonográfico”--, produce unos espacios que adquieren una voluntad de saber cómo dar lo que se quiere dar. Esta particularidad implica el hecho de que los demás incorporan y danzan un espacio sonoro más allá de la calidad de la música, pues ritmos aburridos son tolerados por mandato de la noche, y existe una audiencia muy reducida para los sonidos de Sven Vath, o Richie Hawtin, y aún menor para los clásicos de la música experimental como Stockhausen ó John Cage. Y esta concentración en su actuación, es lo que permite pensar al músico electrónico que su trabajo no está en trabajar una

tactilidad desde los afectos y efectos de la violencia política y económica como la entienden los músicos de la cultura hip-hop, sino más bien en extraer a la música electrónica y al espacio de audición, de su propia producción musical, para llevarla al terreno de darle un nuevo contexto a sonidos que tienen significados en diferentes contextos.

Aquí el “inconsciente óptico” y “sonoro” como los entiende Benjamin, es decir la capacidad de la tecnología y de las máquinas para hacernos pensar que la realidad es una copia de nuestras experiencias inconscientes (Benjamin 1969: 236; Taussig 1993: 20) es la manera como el “pulso” electrónico actualiza el consumo y el conocimiento de tecnología como un centro emotivo y de exceso que se constituye en una forma de alfabetismo informático y consumista, incluida la música como espacio de socialización en el alfabeto de la tecnología. El “beat” incorpora un aprendizaje tecnológico del cuerpo y de la realidad, en el que el silenciamiento con respecto a una conciencia sobre la estructura, también es legítimo como parte de este espectro espacial de percusión.

2) La violencia nos vuelve sordos: la calle y sus sonidos sacrificiales.

Al-Rock Delito, líder del grupo de hip-hop "Asilo 38" refiere cómo él comienza a pensar en crear polifonías sincopadas, y letras que son un calidoscopio de cómo se establece una interlocución con lenguajes y experiencias transgresoras, cuando estaba repartiendo “flyers” (publicidad) para una fiesta que organizaba en un lugar que se llamaba “The Jamming” en Cali. Y la siguiente estrofa de una de sus canciones sintetiza el vértigo de su experiencia de escapar a la policía, durante una persecución injusta que se realizaba en la ciudad de Cali, contra él, queriendo culparlo de un robo del cual Al-Rock era inocente:

Los acabó de matar la policía, [sonidos de ambulancias, violines, sintetizador, voces de protesta estudiantil]. Cuando yo te llevo en un tour, más drama digital directamente desde el sur, las tierras del terror [voces femeninas] detrás de las cortinas internacionales donde ocultan las mentiras. Políticos de mierda que gobiernan el país [metralla]. Noticieros manipulados, que tal si supieran, talvez no votarían por estas gonorreas. Pero no se olvide, la lucha está en pie, mi arma es mi voz y yo nunca pierdo fe, porque si me tumbaran como Gaitán, pues mataron a treinta socios y yo sigo por el carril subterráneo, escapé de Babilón. Yo sé que me vas a llamar Calibre Treinta y Ocho.

Su historia ejemplifica cómo muchas manifestaciones de violencia en la vida cotidiana en Colombia, presentan como escenario de representación a las calles y espacios públicos y privados de las principales ciudades. Específicamente las calles como conjuntos de prácticas espaciales, de expresiones verbales, de gestos, de actualizaciones de experiencias inconscientes como los sueños y los deseos, y de interacciones entre personas. Y éstas son configuraciones alternas al ruido, al ajeteo y a la agresión cotidiana en los espacios privados de las burocracias jurídicas y policivas, como lo podemos observar en las letras de las canciones y en los testimonios de Al-Rock. Esto es claro en las canciones de Asilo 38 transcritas aquí, las que nos permiten lanzar una hipótesis acerca de la identidad local urbana, y es que los colombianos son unos ciudadanos vueltos sordos por la violencia y la transgresión cotidianas, y solo un poderoso montaje transgresor como el del hip-hop en las calles permite dar cuenta de esa sordera como condición burocrática de la recepción de una comprensión de la situación que se vive. Nadie escucha, porque la escucha acerca de los conflictos que se viven debe ser diferida, luego es solo el síncope callejero y saturado de alcantarillas

rotas, el tipo de sonido que puede despertar a la gente de esa anestesia que ya se ha convertido en una forma de comercio burocrático con la realidad.

Es en este espacio social, en donde los ruidos a ser ritualizados tienen su contraparte en rupturas sociales y formas de ignorar o de olvidar la violencia, como en las canciones y narraciones del grupo Asilo 38 en las que los disparos de un policía que le dan muerte a un ladrón en las calles de una ciudad colombiana, son la continuidad que discrepa y armoniza a la vez con las voces de los medios de comunicación, que emiten partes de guerra como justificación inminente del intervencionismo norteamericano del Plan Colombia.

No son sólo las canciones las que ponen en escena el espacio ritual que fragmenta la continuidad y la representación de un consenso sobre un falso bienestar, sino que las vidas como las de Al-Rock Delito, o las de las mujeres del grupo “Colonia Sepia” también del Distrito de Aguablanca, o las de cantantes de rap y hip-hop bogotanos, son en sí mismas el “simulacro del sacrificio” necesario en un sistema que canaliza esas resonancias como una forma de entender su propio código musical y económico. De hecho, Attali señala un código sacrificial que anticipa el significado social de la música antes de servirle a las instituciones sociales y al Estado. Y mirando a través de este “código ritual” a la música que se produce en Colombia en espacios subterráneos, observamos que en el caso de Asilo 38, no hay ninguna vergüenza en esconder a la violencia y a la resistencia como ruidos primordiales que explican el valor de uso y de intercambio de la música, y que explican al mismo tiempo lo que nos sucede con los cambios económicos y políticos.

Lo importante para tener en cuenta en este planteamiento acerca de que *la violencia nos vuelve sordos*, o hace que pretendamos hacernos los sordos, es el papel de la calle como un espacio que ritualiza los sonidos y las percepciones sensoriales, --su ausencia y presencia en sonidos--, en la producción de esa textura de anestesia, amnesia y sordera con respecto a la agresión cotidiana y burocrática. Pues es la calle, como la más inmediata representación de lo público, el espacio en donde tiene lugar esta desacralización de lo cotidiano en tanto transformación ritual del ruido en consenso y música.

En otras palabras, la calle corresponde a ese “espacio de los sonidos” que se quiere o que se sortea, en donde se fragmentan códigos de armonía musical a través de códigos espaciales transgresores tales como la representación callejera con el fin de crear lo que Umberto Eco ha señalado como la “ambigüedad” que es específica de una forma estética, y que genera en el espectador o participante una percepción de “apertura” de sí mismo con respecto al mundo (Eco 1989: 10). Esta representación de la ambigüedad, y de la apertura con respecto a la polivocalidad se provoca a través de la puesta en escena de líricas desgarradoras, y este es el caso de los jóvenes colombianos que piensan que hacer música es precisamente un asunto de mostrar las rupturas del establecimiento desde las rupturas de la subjetividad.

Así entonces, la calle se asimilaría a un nuevo espacio de los sonidos dionisiacos, ó a un espacio en donde el sufrimiento como ingrediente de la individuación no es reprimido. Pues al tiempo que nos remite a los espacios públicos del desenmascaramiento del individuo que se muestra en toda su fragmentación, asimismo nos presenta los espacios trasgresores del “cuerpo grotesco” y carnavalesco esencial en Rabelais (Bakhtin 1984: 303) y que crean una sensibilidad con respecto al cuerpo tendido en la calle, tanto como a las múltiples formas de habitar las calles que son comunes en las ciudades colombianas. De este modo, la calle concede la apertura espacial en donde la adaptación de la autoridad a un código musical se entiende como la interacción de lo oficial y de lo no-oficial. De ahí el éxito de una música trasgresora

como la que se produce en los escenarios de la cultura hip-hop, entre jóvenes que practican ritmos diversos y que empiezan a hacer música en Colombia, pues su síncope corresponde a esa apropiación que realiza y a la que se resiste, con respecto a un código espacial. Y es que el carácter político que implica diferenciarse como “alguien a quien le afectan como productor de música los conflictos que vive el país”, como lo expresan Al-Rock desde la música rap y Daniel Broderick desde la música electrónica; o alguien que ha crecido y se ha vuelto adulto mientras es procesado por un crimen que no cometió, y cuya música es acerca de la experiencia de ese proceso, el cual es el caso de Al-Rock Delito, pasa por un desgarramiento que sólo es perceptible en un espacio que como la calle, amenaza la coherencia del código. No sólo la coherencia del “código espacial” de representación de un espacio que se puede leer, al estilo de Lefebvre (1991: 7), sino también la coherencia de una estructura musical, que como en la música experimental de John Cage integra “lo racional y lo irracional en una continuidad de combinaciones relacionadas lógicamente o escogidas arbitrariamente” (Cage 1973: 39).

Un matiz interesante de esta dinámica de destrucción de códigos que realizan los ritmos de la cultura hip-hop, y dentro del contraste principal que he señalado entre lo oficial y lo no oficial en la producción cultural juvenil en Colombia, encuentro un modo alternativo de inversión ritual de la subjetividad, en la música experimental que se produce en fiestas y escenarios de música electrónica y danza “rave”. En primer lugar es importante considerar que distintas prácticas que se llevan a cabo en escenarios de música electrónica, son prácticas derivadas de la cultura hip-hop, tales como la disposición de los discos por parte de DJs, el hecho de que muchas pistas musicales son pregrabadas con tecnología digital, y son tomadas de ritmos y discos del Internet o de discos ya editados de otros hip-hoppers. Al respecto encuentro similitudes entre lo que elabora Ian Condry para la cultura hip-hop en Japón, y los músicos electrónicos colombianos, en relación a la representación que realizan del “scratch” del vinilo, y las mezclas simultáneas que realizan con las bases pregrabadas de sonidos (1988: 376). Igualmente, la música electrónica ha obtenido del hip-hop esa práctica de “vagabundear” entre distintos espacios subterráneos, tales como los clubes de infraestructura precaria, casas, teatros y edificios abandonados, permaneciendo hasta la madrugada, y por varios días, como lo señala Condry para los hip-hoppers japoneses (1988: 375). Otro aspecto común en Colombia para el hip-hop y la electrónica es el uso de las viviendas, y las habitaciones de los DJs para preparar pistas musicales y compartir vinilos con músicos, y espectadores invitados.

Pero es importante observar en medio de las analogías, una variante de la participación política por parte de los músicos electrónicos que implica alejarse de las representaciones oficiales del poder, como por ejemplo votar o manifestarse de parte de una decisión gubernamental, mientras se acercan con parodias a las figuras representativas de la política, a la manera de lo que Borneman y Senders llaman “una forma de identificación política, que no tiene que ver con la política tradicional, sino con una política “sin cabeza”, y que tiene relación con una experiencia religiosa. Una forma de culto colectivo que las iglesias no proporcionan” (2000: 298).

En relación a esta experiencia religiosa que ha sido reemplazada por el entretenimiento (Borneman y Senders 2000: 299), en Colombia sucede que el entretenimiento masivo conjuga y mezcla distintas experiencias religiosas, problemáticas de conflicto político y opresión social, pero sin duda las puestas en escena de los músicos electrónicos y la comunidad de danzantes que logran convocar, del mismo modo como lo describen estos autores para el caso del “Love Parade” europeo, sirven para mostrar una perspectiva alejada de cualquier autoritarismo.

De este modo, los sonidos y la interacción de voces y significados, que definen la heteroglosa (Bakhtin 1981: 264), y que se representan en este texto desde los espacios de la música electrónica, y la comunión de los “ravers”, presentan una particularidad subterránea que contrasta con la del hip-hop, y que consiste en resistirse a apariencias físicas e indumentarias, a horarios, a espacios de celebración, y a consumos de objetos que son sagrados para la corriente principal. Y es una resistencia que Vd. desde el rechazo a comidas y bebidas gaseosas publicitadas en espacios de los medios masivos, una “desobediencia” a vestirse completamente, hasta su plegamiento a un conocimiento de la tecnología a través del cual el cuerpo se transformaría en lo que Deleuze y Guattari llamarían “multiplicidad” (1987: 4) de las máquinas que se emplean en la producción y representación de esta música.

Pues si el cuerpo del danzante es “multiplicidad” de entradas y salidas con respecto a “formas de asociación humana y de acción” (McLuhan 1964: 9), permitidas por el tipo de “medio” que es la electricidad, entonces las calles se convierten en estos mismos medios cuyos mensajes como la danza o la técnica del “final scratch”², son espacios rituales de una trasgresión que invierte en un conocimiento del individuo en lo tribal, desde la técnica que permite la fragmentación:

La calle está en toda la composición musical, porque es donde uno siente el pasar y el existir de mucha gente a la vez, donde está la realidad de lo que es el mundo en que uno vive, en donde está la sensación final de todo el trabajo, la calle aparece como la evocación que uno trae de ritmos sincopados, ritmos partidos que los músicos electrónicos aprendemos del hip-hop que son como los pasos sobre el asfalto o formas de caminar. (DJ Nicolás, entrevista 2005)

3) Los sentidos de lo subterráneo, el tecno, la electrónica y el disk-jockey.

Las siguientes imágenes sonoras hacen parte de uno de los muchos performances que se componen en algunos espacios de música electrónica en Colombia, y que me ayudan a pensar en la clase de mitos creados alrededor de la socialidad de los grupos y territorios que se congregan alrededor de la producción de estos sonidos, en los escenarios de las fiestas “rave”. DJ Carlos habla así de los sonidos electrónicos que él ha preparado durante una fiesta:

Proliferación de latidos del corazón, suena como vibraciones sobre una batería. Grillos en el césped y luego una escobilla sobre los platillos. El grillo salta como un golpeteo de maderas dentro de un enorme recipiente de vidrio. La batería se repite e intercala a ese gran grillo. Agua cae en gotas enormes sobre la batería. El grillo salta sobre los platillos como si los platillos fueran de caucho. Escobillas. Los hombros se mueven de un lado a otro y las caderas simularían estar en un solo sitio. Se camina y se marcha mientras se danza. (DJ Carlos, entrevista 2005)

Uno de estos mitos, que nos refieren a la percepción de lo urbano y de la reestructuración de clases sociales a través de consumos específicos de tecnología, es que la producción de música electrónica surge de una percepción de lo subterráneo como nuevo valor de cambio, en la escenificación que se realiza de estos sonidos en espacios públicos deteriorados a los que se les da un uso lúdico mediante representaciones musicales. La asistencia masiva a estos lugares que son “construidos como refugios pero no como paraísos” (Castells 1997: 64), le proporcionan al músico un espacio de comunicación y de remuneración virtual a su trabajo. Además, asistir a fiestas de música electrónica se percibe como una forma de concurrir “subterránea” por

² Consiste de discos compactos o bases de datos sonoros, que contienen el conjunto de yuxtaposiciones de sonidos a ser usados durante una sesión de electrónica.

parte de quienes pagan su acceso a la información de la fiesta a través del “flyer” y de las redes de internet, así como se considera reservado el acceso físico a espacios donde se producen y actualizan sonidos electrónicos, indumentarias y gestos sociales.

En este sentido, la puesta en escena implica conectar la representación de todo lo que se imita con el evento de la fiesta, como una reivindicación de lo trivial y de la convivencia colectiva (Maffesoli 1988: 38). Esto es suficientemente “místico”: *estar en espacios no convencionales divirtiéndose, implica escuchar sonidos de una manera no escuchada antes, implica poner en diferentes contextos cosas que uno conoce y que uno aprecia, para tratar de que se despierte algo en la gente. Creo que lo ideal es crear espacios donde la gente se sienta feliz de estar ahí. No solo porque asistieron a la representación de un buen músico sino porque están sintiendo cosas y explorando energías con gente con la que se sienten bien, es una fantasía el decir que ahí hay un conocimiento al que acceden o no acceden otros, lo que están haciendo es darle un misticismo a una cosa que lo ha perdido.* (DJ Daniel, entrevista 2005)

Esta expresión acerca de lo subterráneo como la concesión de misticismo a algo que ha perdido su carácter místico, en particular la pérdida de “aura” de contextos subterráneos, está vinculada al argumento sobre el enmudecimiento con respecto a ciertas expresiones de individuación juvenil que hemos venido señalando, y que suceden en ambientes subterráneos. Porque para muchos de los productores de esta escena electrónica y sus participantes-espectadores, así como para sus familias y agentes de socialización, el carácter subterráneo de algunas formas de vida urbana sólo es permisible en tanto exista algún estímulo económico e intelectual para sus hijos y amigos. Y además, se cuenta con que socialmente, estos estímulos sustituyan a espacios de socialización segura y de educación que sus propias familias no les pueden otorgar.

Sucede además, que se ha dado una moralización de los espacios subterráneos, y es una moralización que tiene una apariencia patética en toda la seguridad desplegada frente a estos escenarios y que tiene su contrapunto en: 1) la sublimación de un consumo elitista de tecnología; 2) un despliegue de indumentarias que uniformizan marcialmente a quienes participan de estos escenarios, pues se vuelve marcial aún la semidesnudez; y, 3) la generación de prácticas corporales, danzas y sonidos que imitan adiestramientos de distinto orden.

Toda esta obediencia y disciplina, que a mi modo de ver tiene como propósito moralizar una percepción juvenil del mundo y de la división del trabajo, mientras se simula una manera de ser “subterránea”, tiende hacia una reconversión de procesos individuales que incluyen la exposición del sufrimiento y la resistencia de una generación con respecto a la autoridad y a las instituciones.

Así es como en la vida cotidiana y en la representación de la música electrónica no hay expresiones de dolor ni de escepticismo como en cambio sí las quieren hacer públicas aquellas calles destrozadas, las cárceles y el graffiti de la cultura hip-hop. Y esto a pesar de que se viva la noche con la intensidad de una catarsis que se contrapone al conflicto como cotidianidad oficial, pues la expresión de rebeldía y de agresión se conserva no para la escena, sino para una manera de interpretar la música, a través de la que se actualiza a la gente acerca de los motivos por los que se los vuelve partícipes de un sentimiento fuerte:

Entonces usted para desfogarse, así le guste o no este sonido, usted se quiere desfogar y este ritmo y este no-sentido le da la oportunidad de hacerlo, entonces a mí me gusta lo que es tosco, lo que es callejero que es muy difícil de decir, esta música es callejera, este “mix” es callejero, este estilo es sucio, es agresivo. (DJ Daniel, entrevista 2004).

Para concluir, se quiso mostrar que la producción de música experimental en el contexto de la cultura hip-hop y en los escenarios de música electrónica en Colombia, sucede como un simulacro de trasgresión de códigos musicales que trastocan los rituales oficiales de la representación del vinilo, del ritmo de las voces del rap, y de los espacios en donde tiene lugar esta elaboración musical. Al mismo tiempo, se ha mostrado que estas músicas imitan a los ritmos, y a las imágenes con las que los discursos políticos dialogan con las instituciones. Y en tanto se logran ritmos y líricas agresivas, éstas son consideradas como la interpretación que realizan estos jóvenes acerca de cómo estos discursos logran instalarse como formas oficiales de socialización y de educación, por varias generaciones.

Bibliografía

- ATTALI, J. (1985) *Noise, the Political Economy of Music*, Minneapolis: Universidad de Minnesota.
- BAKHTIN, M. (1981) *The Dialogic Imagination*, Michael Holquist (ed), Austin: Universidad de Texas.
- BAKHTIN, M. (1982) *Estética de la Creación Verbal*, Siglo XXI Editores.
- BAKHTIN, M. (1984) *Rabelais and His World*, Bloomington, Indiana: Universidad de Indiana.
- BATAILLE, G. (1991) "The Meaning of General Economy", en *The Accursed Share, Volume I*, New York: Zone Books, pp. 19 – 26.
- BENJAMIN, W. (1969) "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", en *Illuminations*, Arendt, H. (ed), New York: Schocken Books, pp. 217 – 251.
- BORNEMAN, J. et al. (2000) "Politics without a Head: Is the 'Love Parade' a New Form of Political Identification?", *Cultural Anthropology*, Volumen 15, N° 2, pp. 294 - 317.
- CAGE, J. (1973) *Silence*, Middletown: Universidad de Wesleyan.
- CALDEIRA, T. (2006) "'I Came to Sabotage Your Reasoning!': Violence and Resignifications of Justice in Brazil" en *Law and Disorder in the Postcolony*, Comaroff, J. et al. (eds), Chicago: Universidad de Chicago, pp. 102 – 149.
- CASTELLS, M. (1997) *The Information Age: Economy, Society and Culture, Volume II, The Power of Identity*, Oxford, UK: Blackwell.
- CONDY, I. (1988) "Japanese Hip-Hop and the Globalization of Popular Culture", en *Urban Life, Readings in the Anthropology of the City*, Gmelch, G. et al. (eds), Prospect Heights, Illinois: Waveland Press, pp. 372 - 387.
- DELEUZE, G. et al. (1987) "Introduction: Rhizome", en: *A Thousand Plateaus, Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis: University de Minnesota, pp. 3 - 25
- ECO, U. (1989) *The Open Work*, Cambridge, Massachusetts: Universidad de Harvard.
- FERNANDES, S. (2006) *Cuba Represent! Cuban Arts, State Power, and the Making of New Revolutionary Cultures*, Durham: Universidad de Duke.
- HEBDIGE, D. (1979) *Subculture: the meaning of style*, New York: Routledge.
- KITTLER, F. (1999) *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford, California: Universidad de Stanford.
- LEFEBVRE, H. (1991) *The Production of Space*, Oxford UK: Blackwell.
- MAFFESOLI, M. (1988) *Le Temps des Tribus*, Mèridiens Klincksieck.
- MCLUHAN, M. (1964) *Understanding Media: the Extensions of Man*, New York: McGraw Hill.

ROSE, T. (1994) *Black Noise, Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Middletown: Universidad de Wesleyan.

TAUSSIG, M. (1993) *Mimesis and Alterity, a Particular History of the Senses*, New York: Routledge.

TAUSSIG, M. (1998) "Transgression", en *Critical Terms for Religious Studies*, Taylor, M. (ed), Chicago: Universidad de Chicago, pp. 349 – 364.

TURNER, V. (1967) *The Forest of Symbols, Aspects of Ndembu Ritual*, Ithaca: Cornell University.

WADE, P. (1999) "Trabajando con la cultura: grupos de rap e identidad negra en Cali", en *De Montes, Ríos y Ciudades: Territorios e Identidades de la Gente Negra en Colombia*, Camacho, J. et al. (eds), Bogotá: Fundación Natura, Ecofondo, ICANH, pp. 263 – 286.

WADE, P. (2002) "Construcciones de lo negro y del África en Colombia: política y cultura en la música costeña y el rap", en *Afrodescendientes en las Américas. Trayectorias Sociales e Identitarias*, Mosquera, C. et al. (eds), Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, ICANH, IRD, ILSA, pp. 245 - 278.

Abstract:

This article analyzes the contrast between the “official” and the “unofficial” as lived and represented through the production of music in Colombian hip-hop culture and in the subterranean world of electronic music. Two arguments support this comparison. First, the production of music in diverse youth subcultures has its counterpoint in processes of socialization of young musicians in Colombia, specifically expressions of collective and individual sociality as representations of transgression in ways of commenting on the experience of violence, consumer discourse, personal appearance and dress, neoliberal reform and the welfare state, and the status quo in general. Second, the production of different kinds of sounds and transgressive narratives uses unofficial urban spaces such as the street as sources of new musical codes.

Key words: transgression, musical genres, urban subcultures, street anthropology