



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO

FACULTAD DE ARTES

ESCUELA DE TEATRO

¿LA VOZ DEL PUEBLO?:

La función de lo trágico como nexo espectacular entre el rap (activista) chileno y el coro de la tragedia griega, para la comprensión del tejido de la resistencia cívico-social en el Chile contemporáneo.

Estudiante:

Nicolás Roberto Bascuñán Morales

Profesora Guía:

Dra. Claudia Cattaneo Clemente

Tesis presentada a la Escuela de Teatro de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano para optar al grado académico de Licenciado en Teatro con mención en actuación.

Santiago de Chile
2021

©2021, Nicolás Roberto Bascuñán Morales

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica que acredita al trabajo y a su autor.

DEDICATORIA

Le dedico esta tesis a mi hija Julieta, porque ella es la que siempre me da fuerza para seguir adelante. También a todas y todos los raperos de este país que han sabido resistir por años antes la industria comercial, y a punta de rima y esfuerzos han podido elevarse a un nivel internacional, dejando al rap chileno como uno de los mejores del mundo. Y para finalizar es mi deber dedicarle esta tesis a los grande trageditas griegos que nos dieron este maravilloso arte y al embriagante Dios Dionisio, que lo inspiró desde sus ritos más ancestrales.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar quisiera agradecer a mi profesora guía Claudia Cattaneo, que con su simpatía, inteligencia y humor me ayudo a desarrollar esta tesis, dándome ánimos y ayudándome de gran manera en incentivar mi escritura. También quisiera agradecer a Iría Retuerto que me ayudo en la primera etapa de imaginar la tesis y que siempre estuvo cuando se necesitó ayuda. Agradezco de igual forma a la UACH y a su decano de arte Hugo Osorio que me dio la posibilidad de terminar mi carrera. A mis compañeres que por mucho tiempo solo vi por zoom. Y especialmente a mi madre Rosa Ester, a mi Padre Roberto, que me han apoyado toda mi vida, a mi hermano Pablo, a Camila madre de mi hija, que supo entender cuando mis ánimos se agotaban y nuevamente a mi hija Julieta que es la luz y amor que me da mi vida.

TABLA DE CONTENIDOS

DEDICATORIA	III
AGRADECIMIENTOS	IV
TABLA DE CONTENIDOS	V
RESUMEN	VII
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES Y CUADROS	VIII
Introducción	1
Capítulo I: La función de lo Trágico en el coro de la tragedia griega	21
1.1 Discusiones sobre el concepto de lo trágico	23
1.1.1. Lo trágico en la tragedia griega	24
1.1.2. El concepto de lo trágico en la resistencia social	28
1.2 Coros trágicos en la antigua tragedia griega	33
1.2.1 Orígenes de la tragedia griega y del coro griego	35
1.2.2 Organización estructural: coro, música y danza	39
1.2.3 La evolución del coro en los tres tragediógrafos: ¿La voz del Pueblo?	44
Capítulo II: La función de lo trágico en el rap (activista) chileno y su rol en la sociedad actual	50
2.1 El nacimiento del Hip Hop en los EEUU	52
2.2 Orígenes del Hip Hop en Chile	56
2.3 Hip Hop en la actualidad	60
2.3.1 El rap post-estallido: ¿La voz del pueblo?	62
2.3.2 Función de lo trágico en el Rap activista actual	70
Capítulo III: Resistencia del tejido cívico-social en el Chile contemporáneo: La función de lo trágico como nexo espectacular entre el coro y el rap	73
3.1. La historia del Chile Revolucionario contemporáneo: Resistencia cívico-social del siglo XXI	74
3.2 Lo espectacular: reflexiones dentro y fuera de un concepto	79
3.3 Características espectaculares del rap y el coro	85
Conclusiones: ¿La voz del pueblo?	93

Bibliografía _____99

Referencias audiovisuales _____102

RESUMEN

La presente tesis se centra en analizar la función de lo trágico como nexo espectacular entre el rap (activista) chileno y el coro de la tragedia griega, para comprender la resistencia del tejido cívico-social en el Chile contemporáneo. Para ello, se parte por definir la función de lo trágico en el coro de tragedia griega, a partir de las distintas investigaciones que han surgido en los estudios del arte escénico y la filosofía. Lugo, nos enfocamos en descubrir cómo se cumple la función de lo trágico en el rap activista chileno contemporáneo y cuál es su lugar/rol en la sociedad actual, para finalmente, comparar y analizar críticamente la función de lo trágico en el coro y en el rap, para comprender la resistencia del tejido cívico-social en el Chile contemporáneo. Como hipótesis de esta investigación, se plantea que una de las formas de entender el gran espectro del significado de *lo trágico* en la tragedia griega, y específicamente lo que significaba el coro para esa cultura antigua, es comprender las características estéticas de lo trágico que poseería la cultura hip hop y en especial, el rap activista chileno del siglo XXI, con su forma de discurso a través de la poesía, la música y la puesta en escena. Las características escénicas y performativas que comprenden ambos espectáculos son signos propios de cada época y el lenguaje específico que ellos poseen, son manifestaciones culturales que vienen a enfrentar esos grandes destinos o conflictos sublimes (según la definición de Kant, 1876) que siempre escapan a las comprensiones racionales humanas: antes fueron los dioses y el mundo mítico, hoy es un sistema económico neoliberal, que se erige como un ente supremo que controla tiempos, cuerpos y prácticamente la cultura humana en su totalidad. A partir de estos estudios, fue posible determinar aquellos nexos espectaculares que nos han servido para poder discutir el uso del término pueblo y percibir la importancia de este arte urbano y popular que, a pesar de estar siempre marginado por la sociedad y la alta cultura, posee una función trágica fundante, es decir, denunciar aquello que oprime y reprime y portar las voces del pueblo sobre los escenarios, tal cual hiciera el coro en la tragedia griega. A partir de esto, se re-significa el hip hop contemporáneo, además de abrir nuevas posibilidades de revivir en el escenario la tragedia y sus coros a través del rap, actualizando sus sentidos, objetivos y formas en pos de una resistencia que permita seguir tejiendo nuestro espacio social, cívico, político y comunitario para que no excluya ninguna voz que tenga algo que decir.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES Y CUADROS

Figura N°1: Máscara de Dioniso conservada en el Louvre. (Wikipedia) **p.21**

Figura N°2: Luanko. www.facebook.com/luanko **p.50**

Figura N°3: Estallido Social Octubre 2019, Plaza Dignidad. Susana Hidalgo. **p.73**

Introducción

El concepto de *lo trágico*, se podría definir, en términos generales, como esa tensión surgida entre las acciones humanas y las condiciones que determinan su existencia. Condiciones que sin duda, durante el largo transcurrir de la historia humana, van modificándose y variando, y a la vez tomando particulares características, dependiendo de los distintos territorios geográficos en donde se desarrollan.

Lo trágico se enmarca dentro de una categoría estética, lo cual le otorga una dimensión bastante más amplia que permite comprender las manifestaciones de la humanidad y sus consecuentes expresiones estéticas. *Lo trágico*, si bien está contenido en las variadas expresiones concretas de lo que comúnmente llamamos arte (Poesía, Teatro, Música, etc.), es igualmente una cierta forma de comprender nuestra relación con el universo, la sociedad y el tiempo que nos toca vivir. Se hacen fundamentales a la hora de comprender nuestra historia actual, con todos los conflictos propios de la época y cómo éstos poseen, de cierta forma, importantes nexos con un pasado tan lejano como la cultura griega, que le ha entregado a la cultura occidental las bases para entender el mundo, además de plantear las grandes preguntas que han permitido desarrollar, desde hace siglos, el pensamiento filosófico occidental (Sócrates, Platón y Aristóteles), y del mismo modo, expresiones artísticas fundamentales como es el caso de la tragedia clásica ateniense, que aún después de tantos siglos, mantiene su vigencia y sigue ejerciendo un dialogo con los tiempos actuales en los que vivimos y experimentamos el mundo.

Es así como en la antigua Grecia, el héroe clásico se enfrentaba a su invariable destino, el cual había sido ya dictado por los dioses desde su lejano mundo espiritual e invisible, mundo extraño pero que, sin embargo, nunca dejaba de interactuar con el pequeño mundo humano, así ellos implacables y supremos, dictaban las impetuosas leyes con las cuales tendrían que regir su existencia terrenal, leyes y modos de comportamiento de una fuerza sublime e inevitables, que eran engendrados desde esferas existentes más allá de lo social y la propia cultura humana. El revelarse ante estas leyes, traía consecuencias irrevocables, lo cual dictaminaba el trágico final que aquellos personajes sufrían en el mundo mítico helénico. Con el tiempo esos mundos míticos de comprensión del universo entran en crisis (en Europa específicamente), y desde la irrupción de la ilustración, la ciencia y el pensamiento racional toman ese lugar en la cultura occidental. Por lo tanto *lo trágico* deja atrás aquellos aspectos

antiguos específicos que le dieron origen, para ser entendida ya desde una lectura mucho más materialista-histórica. La crisis global que hoy padece el sistema neoliberal capitalista, es sin duda un proceso inevitable e imparable de su propia y desastrosa historia, su rotunda caída como sistema de desarrollo económico ya se empieza a avizorar en todas partes del globo, causando que hoy muchos pueblos y ciudades se levanten contra el modelo que ha regido los últimos siglos. Desde el siglo XIX, las teorías revolucionarias de Marx y Engels, nos han mostrado un aspecto nuevo de cómo funcionan las sociedades y el porqué de la situación de miseria que viven las clases trabajadoras. Es por eso que aquí el concepto de *lo trágico* muta, desde la mitología de dioses y seres míticos a las poderosas leyes económicas que regulan las sociedades de mercado y el dinero. Es totalmente manifiesto, que esta situación histórica de explotación hace chocar fuerzas antagonistas en las sociedades humanas contemporáneas, de fuerzas tan sublimes, poderosas e imponentes, como las que vivía el antiguo héroe trágico helénico en su enfrentamiento contra los dioses y el destino.

Es aquí, que se hace necesario entender el funcionamiento de nuestro mundo y sociedad, pues hay movimientos de choque de fuerzas, que son vitales para el desarrollo de éste. Estas contradicciones humanas, necesarias para el avance de toda nuestra historia, liberan intensas energías, que en manos del ser humano, terminan transformándose en elaboradas producciones de signos y símbolos que manifiestan poderosos goces estéticos, que a su vez y de algún lado en partículas, terminan también modelando la construcción y desenvolvimiento de nuestras sociedades.

Ahora bien, es necesario explicar qué significa catarsis, ya que se encuentra en estrecha relación con *lo trágico*. En la *Poética* (335 a. C.) de Aristóteles, es donde la catarsis se define tal cual la conocemos hoy, el filósofo griego dice que es una purificación que podría ser tanto emocional, corporal, mental o espiritual, que se genera a través de la experiencia que vive el espectador de una tragedia, cuando se les suscitan las intensas emociones de la piedad y el temor. Así, la purificación de esas pasiones alojadas en el alma, se produce en cada uno de ellos. “El sentido psíquico de kátharsis es análogo al sentido médico o fisiológico: así como se purgan los humores dañinos del cuerpo para evitar o curar enfermedades, también se purgan las pasiones del alma para curarla de sus dolencias” (Sánchez, 1996, p. 143) Con esto, podemos hacer referencia a que hemos presenciado por siglos, de qué forma las luchas sociales conllevan a diferentes resultados, que en gran número de veces, terminan siendo fatales para sus protagonistas, y lo trágico se pone de manifiesto brutalmente ante

nuestros ojos.¹ En las luchas, sean éstas de carácter artístico o de resistencia cívico-social, florecen sentimientos de rebeldía, de valentía, surgen las ansias por tomar fuerzas y continuar desde diferentes ámbitos, una variedad de elementos que también terminan produciendo diversos goces o problemas estéticos necesarios para la constitución de nuestras sociedades. El ver y sentir en nuestro interior, la resistencia de grupos humanos, traspasados por lo terrible y *lo trágico*, desde las cuantiosas represiones por parte de los estados gobernantes, ese choque nos lleva a entender los funcionamientos de la historia humana, agregando a la vez potentes sentimientos sobre una historia inevitable, que en este caso, sería el fin de la opresión del hombre por el hombre.

Lo trágico contiene una función central en todas las sociedades, y hoy por hoy, en la lucha social podemos encontrar este componente particular. Basta con ver el Chile actual y reflexionar cómo este concepto se inserta en las venas de los movimientos de resistencia-cívico social que lo integran.

Es importante para situar lo trágico en nuestro tiempo actual, especialmente en lo que fue el siglo pasado. Pero cabe, de la misma forma, preguntarnos y reflexionar con respecto a su actualidad, sobre todo a lo que se refiere al elemento positivista de la teoría histórica marxista-leninista. Hoy, presenciamos también (y hace ya bastante tiempo), que la ideología suprema revolucionaria del siglo XX, el comunismo, de la misma forma entra en crisis y se empiezan a fragmentar los grandes pilares que lo sostuvieron por tantos años.

El filósofo francés Jean-François Lyotard, dice: “Afirmaciones como que “el gran relato ha perdido su credibilidad, sea cual sea el modo de unificación que se le haya asignado: relato especulativo, relato de emancipación.” (1994, p. 73). Asimismo, el icono del héroe entra en crisis, el caudillo, el mesías, ese gran personaje que vendría a salvar a la humanidad de *lo trágico* y terrible de la vida; pero al pasar los años, muchos de esos héroes revolucionarios no lo fueron en verdad y otros tantos hicieron lo contrario y se transformaron en aprovechadores que se apropiaron de discursos

¹ Solo recordemos el triste caso de los numerosos daños oculares y otras graves violaciones a los DDHH en la última revuelta chilena de octubre de 2019. Casos que, por un lado, nos sumergen en profundos sentimientos de tristeza y piedad, pero que a su vez, van generando un sin fin de expresiones artísticas o estéticas en el pueblo chileno. “Existieron tres mil 500 lesionados por agentes del Estado (7 de los cuales corresponden a fallecidos), 11 mil lesionadas en general y 347 lesiones oculares (5 de ellas con ceguera irreversible), casi cinco mil carabineros lesionados. En cuanto a los detenidos, la mayor parte corresponden a desórdenes públicos, saqueos e infringir el toque de queda. Entre 18 octubre al 18 marzo del 2020, se interpusieron mil 700 querellas, un 60% de las cuales se hicieron haciendo referencia a la ley de Seguridad Interior del Estado, todo contra tres mil imputados” (Comisión DDHH, nacionalidad y ciudadanía del Senado, 2020).

político-sociales para beneficio propio. Ni siquiera ahora, en pleno estallido social, pudimos ver grandes personajes que se pudieran adjudicar el movimiento de protesta: la masa, el pueblo pasó a ser la verdadera protagonista.

(...) el proletariado (sea lo que sea hoy) tiene que querer tomar en sus manos la lucha contra el destino, tiene que desear pasar de la agonía trágica a la recuperación dramática. Y este deseo se demora, desfallece; incluso, sobre todo, en nuestro presente. y cuando lo ha hecho (emblemática, aunque no únicamente, en 1917), ha sido para que su deseo le fuera a la larga arrebatado, secuestrado, y para precipitarlo nuevamente en un destino para muchos incomprensible. En virtud del fracaso de ese "drama", el siglo XX señala el retorno de lo trágico - agónico, y de la incontrolada violencia mimética que estaba en su origen. (Grüner, 2002, p. 306)

Es por esto mismo, que los coros trágicos, hoy logran establecerse como las fuerzas performativas más representativas para nuestros tiempos. El héroe está en crisis, por el desencanto de la historia vivida en el siglo XX. Hasta personajes míticos como Ernesto Che Guevara, Mahatma Gandhi o Pablo Neruda, hoy son cuestionados en su imagen ideal implantada en la historia oficial. Es así, que hoy toma protagonismo la masa anónima agrupada en un fin común, más que personas particulares luchando contra las injusticias sociales. Aquí, también se manifiesta esta lucha de fuerzas y sentimientos que definen lo trágico. Hoy se hace cargo una sociedad entera. Al observar estos fenómenos en su construcción espectacular, surge lo sublime: “Al expresar y afirmar el ideal estético, lo trágico es forma de manifestación de lo bello, de lo sublime.” (Frolov, 1984, pp. 429-430).

Pero preguntémonos ahora: ¿Qué es lo Bello y que es lo sublime? Kant, define lo bello de la siguiente forma: “La belleza es la forma de la finalidad de un objeto en cuanto ésta es percibida sin la representación de un fin” (1876, p. 68), y respecto a lo sublime, dice que: “El sentimiento de lo sublime es, pues, un sentimiento de displacer debido a la inadecuación de la imaginación en la estimación estética de magnitudes respecto a la estimación por la razón, y a la vez un placer despertado con tal ocasión precisamente por la concordancia de este juicio sobre la inadecuación de la más grande potencia sensible con ideas de la razón, en la medida en que el esfuerzo dirigido hacia estas es, empero, ley para nosotros.” (p. 177). Lo bello es comprensible, está en las escalas humanas, lo sublime lo supera y nos lleva a una dimensión que la razón no puede comprender, por constituir una paradoja fundamental dada por un sentimiento de belleza extrema que puede provocar tanto

felicidad como dolor o temor, por ello, escapa a la razón y la lógica. Lo sublime es el espacio donde la idea y la experiencia chocan para remecer el alma humana.

Es ahí, que *lo trágico*, lo realmente trágico, trasporta a lugares inimaginables donde el pensamiento muchas veces no tiene cabida. La misma historia que hoy vivimos, logra entrar dentro de estas categorías estéticas, la lucha del hombre por la libertad tiene características de lo sublime: La libertad es inabordable en sus dimensiones, desde nuestra comprensión humana.

Ahora bien, ¿quién era el encargado de cumplir a cabalidad la función de lo trágico en la tragedia griega? La respuesta es: el coro. El coro griego fue la primera estructura de personaje colectivo y popular de la cual, posteriormente, nació la tragedia clásica. En él, se conservaron los elementos más rituales y de mayor significancia para los espectadores que asistían a los espectáculos trágicos. La misma conformación del coro era fundamental, ya que estaba formado, principalmente por las masas, otorgándole aquel carácter popular.

El coro trágico es una traslación al mundo de la ficción teatral de una de las convenciones culturales más importantes del mundo antiguo. Dentro de la llamada ‘cultura de la canción’, como ha sido definida la Grecia de las épocas arcaica y preclásica, formar parte de un coro equivalía a estar integrado en la sociedad, a formar parte activa del tejido social que permite disfrutar del placer del arraigo a una comunidad. Existían multitud de coros de niños, jóvenes y adultos de ambos sexos relacionados con numerosos y variados contextos celebrativos, religiosos y rituales y muchos de ellos encuentran su reflejo más o menos directo en el coro trágico. (Romero, 2017, p. 1).

Como lo vemos, el coro formaba parte constitutiva de toda la sociedad griega ateniense, en él confluían diferentes ciudadanos que buscaban ser parte de esta forma de expresión, por un lado ritual y por el otro social. El conjunto, va generando su modo y su forma particular de organización, cosa que le asigna características originales, que recién hoy se empiezan a comprender en su real dimensión política-ritual.

Pero quizás lo más interesante del coro de las tragedias atenienses de época clásica sea que no era interpretado por actores profesionales sino por jóvenes ciudadanos atenienses a quienes la ciudad, por medio de un servicio público, exime del servicio militar durante el tiempo de preparación de las obras antes del estreno y sufraga los gastos de vestuario y atrezzo,

entrenamiento físico y vocal, así como, por supuesto, el gasto de los ensayos. (Romero, 2017, p. 1-2).

Es así, como la parte social es el eje central de la constitución de los coros griegos, pues, se conforman desde un ciudadano común, único personaje que se diferencia de los otros que completaban la parte representativa de la tragedia. Aquellos jóvenes buscaban salirse de las obligaciones militares que le impía una sociedad profundamente atravesada por la guerra, para entrar en el ritual artístico que significaba la tragedia.

A partir de estas definiciones del coro y *lo trágico*, es posible percibir cómo cruzan la historia de la humanidad hasta alcanzarnos en nuestros tiempos contemporáneos. Lo trágico va a fijar su origen en los antiguos ritos ditirámicos y va a impulsar el surgimiento de la Tragedia griega en el siglo V a.C. Por medio de esta categoría estética, que atraviesa lo humano y lo social, se estudiará el rap, una rama del hip hop, en sus componentes espectaculares.

Con espectáculo, entendemos la dimensión representacional del hecho escénico, pero al incorporar en la definición el concepto de performance cultural elaborado por Víctor Turner (2002), se abre el significado de espectáculo hacia lo disonante del proceso social, como bien aclaran Bianciotti y Ortecho: “La *performance* social, donde incluye con prioridad el “drama social” (...) Y la *performance* cultural, que comprende dramas estéticos y puestas en escena (ritual, teatro, cine...). Lo que él llama los distintos géneros de la *performance* cultural provienen del drama social. (...) un conjunto de unidades no-armónicas o disonantes del proceso social que surgen en situaciones de conflicto.” (2013, p. 124). Es por esta razón, que aquello que une el coro griego y el rap contemporáneo, en esta investigación, es la función de lo trágico como nexo espectacular, pues ambas expresiones populares intervienen en el tejido cívico-social como resistencia al poder armónico y jerárquico que impera en el proceso sociocultural. De la misma manera, se asocian, lo trágico de los coros antiguos y del Rap actual, como manifestaciones culturales: una cultura urbana como la tragedia ateniense y una cultura urbana como el Hip Hop de la que surge la expresión cantada y recitada de resistencia conocida como rap.

El rap, dentro de la cultura hip-hopera, es el canto, la poesía, las rimas, el ritmo y la música, que se expresan en el escenario o en los encuentros y fiestas que organizan estas comunidades.

Cabe recordar, que el Hip Hop llega a Chile en los años 80 en plena dictadura, y luego en los años 90 empieza su expansión, sobre todo en las poblaciones más vulnerables del país. Poco a poco, se ha ido transformando en una voz popular, que ha servido para enfrentar y denunciar las injusticias y desigualdades del sistema neoliberal que ha imperado en Chile desde el año 1973.

Ahora bien, al ser una expresión cantada y rimada y al poseer un fuerte arraigo social, es similar al coro de la tragedia griega, pues, en la época clásica de los grandes poetas griegos, el coro se transformó en una especie de individuo social representante de las masas que asistían al espectáculo. Estos coros trágicos, son el corazón de las tragedias, ya que su poesía se funde en un todo, con la música y la danza. Barthes dice “(...) la *choreia*, es la igualdad absoluta de los lenguajes que la componen: todos son por así decir “naturales”, es decir, surgidos de un mismo marco mental que, bajo el nombre de música, comprendía las letras y el canto” (Barthes, 1965, p. 528). Asimismo, el rap es una expresión artística nacida desde lo más profundo de los barrios marginados, en donde la palabra en conjunto con la música, adquieren un poder representativo y a la vez, transformador, al expresar las ideas con su poesía particular y al mismo tiempo, intensos sentimientos a través de la música, la musicalidad de la rima, el canto y el *beat*. Sin jerarquía alguna, pues, ninguna está por sobre la otra, se conforman como un todo, una horizontalidad artística.

El hip hop, como cultura urbana, es la expresión contemporánea de ese sentimiento trágico que cumplió su función social y estética en la tragedia griega por medio del coro. Un sentimiento que hoy condiciona la existencia de los jóvenes chilenos que rapean para abolir las desigualdades sociales que surgieron a partir del modelo económico neoliberal. Por ello, pareciera ser que la tragedia griega y el hip hop chileno, contienen un nexo espectacular trágico que, por medio de su análisis, hará posible comenzar a comprender el tejido teatral-performativo de resistencia cívico-social en el Chile contemporáneo.

Hoy en Chile, estamos viviendo unas de las etapas más complejas de toda su historia, en lo que respecta principalmente a conflictos sociales, movimientos ciudadanos de resistencia y la crisis de un modelo neoliberal que definitivamente fracasó en nuestro país. Si analizamos detenidamente estos alzamientos ciudadanos contemporáneos, estos se han ido gestando de forma progresiva desde alrededor de comienzos del siglo XXI, pasando por diferentes etapas sucesivas y diversas, en donde se han manifestado distintos grupos sociales, que durante el siglo pasado prácticamente estuvieron silenciados y sin ser protagonistas de la lucha social (estudiantes, diversidades sexuales, mujeres,

defensores del agua, nación mapuche, desempleados, etc.). Todos estos grupos, fueron tejiendo invisiblemente un malestar general que confluyó, finalmente, en el estallido social de octubre del año 2019, el cual hizo poner en primer lugar las demandas sociales que buscan un cambio rotundo que se requiere como sociedad, para lograr un mundo más justo y habitable. Para poder comprender mejor esta situación histórica, será fundamental recurrir a escritores como Gabriel Salazar, quien ha venido dando cuenta de estos fenómenos desde hace algún tiempo:

De ese modo, en 2001, 50.000 estudiantes de enseñanza media salieron a la calle, en el llamado «mochilazo», para rechazar el modelo neoliberal gritando una consigna revolucionaria: «¡La asamblea manda!». Esto puede traducirse como «Mandamos nosotros, no los partidos ni el gobierno». En 2006 salieron a la calle ya no 50.000 en Santiago sino 1.400.000 adolescentes en todo Chile, en las protestas conocidas como el «pingüinazo»; y gritaban lo mismo. El PNUD, que venía observando el proceso desde 1991, diagnosticó: «En Chile está en marcha un proceso de ciudadanía de la política». En 2011, en esa misma lógica, se movilizaron masivamente los estudiantes universitarios. Desde 2012, lo hicieron las asambleas ciudadanas territoriales (en Freirina, Punta Arenas, Aysén, Calama, Chiloé, Pascua Lama, etc.) y en 2018, masivamente, la marea feminista. (Salazar, 2019, Ciper).

Durante todo este tiempo, se estuvo formando y complejizando ese inflamable tejido cívico-social que podemos identificar en distintas formas: políticas, contraculturales o expresiones estéticas marginales. Como anteriormente lo mencionamos, en Chile se empezaron a generar distintos grupos de resistencia cultural, que comenzaron a desarrollar sus propios modos de organización y resistencia de manera espontánea. Se fueron sumando otras formas de lucha social y otras temáticas, diferentes a las que han dominado en los grandes procesos revolucionarios de siglo XX como fueron aquellas que abordó el movimiento obrero y el campesino. Ya entrando en el nuevo siglo, los estudiantes poco a poco comenzaron a ser los protagonistas de las manifestaciones callejeras y de las tomas, las diversidades sexuales salieron a luchar como nunca en la historia, la Nación Mapuche empezó a traspasar su reclamo histórico hacia ámbitos tan diversos como la música, la poesía y en el arte callejero, las mujeres se empezaron a levantar a una escala mundial exigiendo igualdad de derechos y la deconstrucción del patriarcado, entre otras.

Además de estos grupos, que son los más visibles, lo que sucede es que un sin fin de grupos pequeños con menor visibilidad, de igual forma desarrollan sus propios modos de resistencia, y es ahí donde podemos identificar al Hip Hop como una de las tantas manifestaciones que son parte de

esta red o tejido cívico-social. Su misma historia, ya sea en los barrios del *Bronx* o en las calles de Santiago, construye un movimiento en constante choque contra las fuerzas opresoras y también de orden conservador que dirigen el país.

En Chile, el Hip Hop llega en los años ochenta. Los primeros hiphoperos salen y bailan en el centro de Santiago, ‘quebrándose’, desde una expresión nueva que los manifiesta corporalmente contra lo uniforme de una vida que el dictador dibujara con la tinta de un proyecto económico que tiñó y aún tiñe a la sociedad chilena. Pero este ‘quiebre’ que despliega sus cuerpos vestidos con ropajes deportivos, será desacreditado, no solo por la gente que los observa de reojo, sino también por los militantes protestatarios que ven al breakdance como signo extremo de una juventud alienada en prácticas imperialistas. Contra todo, los jóvenes practican el breakdance y suman la música, la poesía y el grafiti, estructurando en el Hip Hop un arte popular de la calle, producido entre la rapidez y el desasosiego, fundando una comunidad que lo propaga. (Tiyoux, Facuse y Urrutia, 2018, pp. 430-431).

Y para comprender de mejor manera cómo el Hip Hop se articula dentro de este tejido cívico-social, es importante visualizar sus formas de organización y encuentro con la comunidad, que por lo general, suelen ser talleres planificados en diferentes barrios de la ciudad. Desde mediados de los años 90, pero mucho más a comienzo del siglo XXI, muchos talleres terminan confluyendo en organizaciones que se identifican con las luchas sociales históricas de nuestra nación, pero que a través de su propia forma particular de ser, le dan un valor único, que las amplía y propaga fuera del mercado comercial cultural regente. Es aquí donde aparecen diferentes grupos, como la llamada Red de Hip Hop Activista (RH2A) o *Hiphología*, que es la fuente de un movimiento que se expandirá de forma notable.

(...) cada una tiene su propia historia y particularidades, cada una con su mensaje y su praxis; su eje común, es que todas han sido un aporte en la construcción de un Hip Hop con proyecto propio y experiencia casi obligada a la hora de hablar de nuevos movimientos sociales, redes asociativas, organizacionales, prácticas de educación popular, etc. Es decir, “el Movimiento Hip Hop ha roturado y se ha ganado su lugar a punta de experiencia y práctica continua. (Tijoux, Facuse y Urrutia, 2018, p. 442).

Para comprender el contexto del problema de esta investigación, es de suma importancia también indagar en el propio contexto del cual proviene el coro griego. Nos es necesario advertir que existen escasas investigaciones específicamente sobre el coro tragedia, por ende, su dificultad de estudio es indudable; esto se debe en parte a que hay muy poco material traducido al español y a que no fue mucho lo que se conservó de los escritos originales de la *Poética* y en lo que hoy se conserva, Aristóteles aborda escasamente al coro. Otros autores han hablado de la tragedia en general y menos del coro en particular, sin embargo, todas son conjeturas y no certezas. Tomando en cuenta los estudios más contemporáneos, se puede llegar a la conclusión de que el coro griego se acercaba mucho más a lo que ahora podemos entender como una presentación musical-dancística de algún grupo en particular, lo que lo asocia a la representación teatral y a la performance.

Por otro lado, actualmente y desde su origen en los barrios de Nueva York, el Hip Hop ha tenido que explorar en sí mismo los elementos constitutivos que lo definen en su esencia y que le otorgan el carácter universal y transcultural más importante.

Como es posible apreciar, son varios los nexos espectaculares entre el Hip Hop y la tragedia griega, y más entre los coros y el rap chileno. La categoría estética de *lo trágico* pone de manifiesto el cruce entre ambas expresiones, desde un lugar marginado de los centros de poder, ambas representantes de una voz tantas veces silenciada, ambas con un uso de la palabra, la música y la danza como un todo horizontal en la potencia de su expresión.

A primera vista, pareciera que no hubiera absolutamente nada en común, he ahí que radica la dificultad de encontrar esos nexos que se vuelven importantes en estos tiempos de redefiniciones. El hecho de que el rap chileno cumpla funciones similares a las que cumplía el coro griego en la antigua Grecia, le da un valor fundamental en la construcción de nuestra sociedad; lo que tiene que ser observado detalladamente y valorado por lo que corresponde. Asimismo, este arte puede servir de canal fundamental para la expresión de muchas de las minorías que no encuentran espacio en nuestra sociedad neoliberal.

Luego de indagaciones previas respecto a este tema, se ha llegado a determinar que no existen investigaciones que hayan relacionado estas expresiones tan alejadas entre sí por varios siglos, por lo que se vuelve esencial poder profundizar este tema, para llegar a descubrir lo fundamental que es, para la sociedad chilena contemporánea, la existencia de esta expresión artística, así como lo fueron

los coros en la antigua Grecia. Del coro griego se podrá aprender qué significa pueblo y resistencia y tensar estos conceptos en el rap como modo de expresión poético-musical de las clases menos escuchadas.

Existen algunos estudios sobre el hip hop en Chile, que pueden ser de bastante interés para esta investigación. Sin embargo, la mayoría se concentra en el movimiento previo al año 2010. Aun así, hay algunos artículos académicos que serán fundamentales para desarrollar esta tesis. En primer lugar, el texto de María Emilia Tijoux junto a Mario Facuse y Miguel Urrutia *El Hip Hop: ¿Arte popular de lo cotidiano o resistencia táctica a la marginación?* (2018), que cuenta un parte de la génesis del ritmo urbano en nuestro país y de sus connotaciones sociales:

Otro estudio importante que servirá para indagar sobre el rap y el hip hop, es el de Rainer Quitzow, *Lejos de NYC El hip hop en Chile* (2005), que debate sobre si el Hip Hop es una cultura que es parte del imperialismo cultural de los EEUU o si es un modo de resistencia popular, que termina tomando sus colores propios que lo identifican en la Región y en el mundo. Así, podemos observar la particularidad del movimiento y su influencia en la juventud marginal, como expresión artística y estética de signos particulares.

Teniendo esto en cuenta, la poca cantidad de material académico que podemos encontrar para su estudio y reflexión, uno de los estudios más completo que fue posible hallar es la tesis Pedro Poch Plá, titulada “Del Mensaje a la Acción: Construyendo el Movimiento Hip-Hop en Chile (1984-2008)” (2008) que contiene un muy prolijo estudio acerca del tema, abarcando desde sus orígenes en la dictadura militar hasta los inicios del siglo XXI. La tesis explica la creación de las organizaciones hiphoperas de carácter político e insurreccional y cuestiona el por qué hacer estudios sobre esta cultura suburbana que atrae tanto a la juventud chilena.

Si volvemos al inicio de todo esto, entonces deberíamos preguntarnos ¿por qué hacer una historia del presente y, más aún, centrada en la experiencia del Movimiento Hip-Hop y sus proyecciones? Entonces, tendríamos que volver a Klaudio Duarte y decir que “el potente silencio juvenil no es signo de no tener palabra, sino más bien es señal clara de tener otra palabra, otra frecuencia y otro ritmo en el habla, cuestiones que muchos actores adulto y sus instituciones no han logrado aprehender ni significar de manera respetuosa”. Y es aquí, donde encontramos los primeros caminos que justifican nuestro trabajo, ya que nuestra intención es escribirlo precisamente desde esa otra frecuencia en la que están transitando las identidades, culturas, narrativas, y movimientos juveniles. Donde es tan importante asumir al Movimiento como punta

de lanza de un proceso cultural mayor, pero sin olvidar nunca, que está conformado por muchos jóvenes que desde su cotidianeidad e intereses le dan vida. (p. 32).

Para ir haciendo los nexos propios entre esta cultura de barrio y la antigua cultura griega, hay un importante texto que se centra en los coros trágicos, se trata de “El coro en la tragedia griega” (2017) de Lucía Romero, en donde encontramos unos de los estudios más interesantes sobre este tema. Se habla principalmente de su composición escénica a través de la danza y la música, y cómo estos coros eran un eslabón muy importante en la misma estructura de la cultura griega. “Paradójicamente, los personajes que encarna el coro suelen ser, en la mayoría de las obras conservadas, personajes marginales que contrastan por su ‘desplazamiento social’ tanto respecto a los personajes individuales del drama como respecto a los propios coreutas o ciudadanos que los interpretan.” (p. 6).

Otro estudio, acerca de las partes que componen la tragedia es el del profesor Pedro Fuentes, titulado “Los elementos estructurales del drama griego antiguo: forma y función” (2007), en el que encontramos un dedicado análisis de las partes de la tragedia y sobre la dimensión que tenía el coro en aquella época.

Otra mirada diferente, desde los propios estudios del teatro y que servirá para cuestionar y reflexionar sobre las mismas concepciones que se han escrito en la historia acerca de la tragedia y sus constituyentes espectaculares, será el libro “Tragedia y teatro dramático” (2017) del estudioso alemán Han-Thies Lehman, su aporte es significativo, ya que aborda propone una forma de análisis del teatro, desde lo postdramáticos, es decir, desde una inmersión de la performance en las estructuras dramáticas tradicionales. Lehmann pone en movimiento el concepto de *lo trágico*, que será necesario constantemente evaluar y re-significar, para la comprensión del problema de los nexos espectaculares que ligan el Rap chileno con el del coro de la tragedia griega.

Como podemos constatar, a pesar de que existen variedades de estudios sobre el rap chileno y el coro griego, y también sobre el concepto de lo trágico, nada se encuentra que los ligue a ambos o que cree diálogos entre ellos, lo que vuelve necesaria esta investigación.

La pregunta que intenta responder esta investigación es ¿De qué manera la función de lo trágico, como nexo espectacular entre el rap (activista) chileno y el coro de la tragedia griega, puede conducir a la comprensión de la resistencia del tejido cívico-social en el Chile contemporáneo?

Como objetivo general, esta investigación se centra en analizar la función de lo trágico como nexo espectacular entre el rap (activista) chileno y el coro de la tragedia griega, para comprender la resistencia del tejido cívico-social en el Chile contemporáneo.

Los objetivos específicos que se plantean son:

- Definir la función de lo trágico en el coro de tragedia griega, a partir de las distintas investigaciones que han surgido en los estudios del arte escénico y la filosofía.
- Descubrir cómo se cumple la función de lo trágico en el rap chileno contemporáneo y cuál es su lugar/rol en la sociedad actual.
- Comparar y analizar críticamente la función de lo trágico en el coro y en el rap, para comprender la resistencia del tejido cívico-social en el Chile contemporáneo.

Como hipótesis de esta investigación, se plantea que una de las formas de entender el gran espectro del significado de *lo trágico* en la tragedia griega, y específicamente lo que significaba el coro para esa cultura antigua, es comprender las características estéticas de lo trágico que poseería la cultura hip hop y en especial, el rap activista chileno del siglo XXI, con su forma de discurso a través de la poesía, la música y la puesta en escena. Las características escénicas y performativas que comprenden ambos espectáculos son signos propios de cada época y el lenguaje específico que ellos poseen, son manifestaciones culturales que vienen a enfrentar esos grandes destinos o conflictos sublimes (según la definición de Kant, 1876) que siempre escapan a las comprensiones racionales humanas: antes fueron los dioses y el mundo mítico, hoy es un sistema económico neoliberal, que se

erige como un ente supremo que controla tiempos, cuerpos y prácticamente la cultura humana en su totalidad.

Así, como la tragedia griega nace en respuesta ante estas preguntas propias del hombre en su incertidumbre existencial, su respuesta no solo es una racional, sino que conlleva una variada cantidad de signos espectaculares que abordan también lo indecible, lo irrepresentable: esta era la función principal del coro con sus danzas y sus cantos. El hip hop, desde su origen en los *ghettos* de New York, como forma de expresión de una cultura oprimida desde que son vendidos por mercenarios en África, pasando por la triste historia de la esclavitud en los EEUU, hasta la marginalidad en los barrios pobres de ese país, encuentra una forma de expresión poética y musical, que a la larga le haría expandirse por casi todo el planeta.

En Chile, poco a poco el Rap se transformaría en una forma de lucha de una juventud marginal contra la sociedad establecida y sus modos de producción. Sus signos, son propios de una cultura que se revela ante lo trágico de un sistema económico cargado de miseria y represión. Estos signos, son llevados a cabo a través de la palabra y horizontalmente por la música, el ritmo o el *flow* de la palabra, contienen ese sentimiento de *lo trágico*, que al mismo tiempo es comprendido por un público que de la misma manera busca esas respuestas ante la vida.

El rap cumple esa función de develar *lo trágico* en nuestro tejido cívico-social chileno del siglo XXI, que se empieza a articular en sus características particularidades desde las primeras protestas estudiantiles de los comienzos de la década del 2000 hasta su punto más álgido, en el estallido social del año 2019. Tejido cívico-social complejo, cargado de signos estéticos particulares que logran convertirse en herramientas propias de la emancipación de las corrientes adversas al sistema económico-cultural imperante.

A la vez, el rap se vuelve un medio que también nos entrega el entendimiento no racional de sensibilidades que están más allá de una comprensión analítica de los textos de la tragedia griega que han sobrevivido al tiempo y que son los que podemos leer en la actualidad (33 tragedias recuperadas). A través del rap podemos acercarnos a esos puntos que constituyen la verdadera definición de lo trágico, lo que comunica la experiencia de la música en una unión fluida a través de las palabras intentando manifestar esas ideas que están más allá del pensamiento analítico, el logos, y se acercan más a lo indecible, al sentimiento, al pathos.

Por lo tanto, podemos entender que en el encuentro escénico – performántico - espectacular entre los coros trágicos griegos y el rap chileno, hay una doble capacidad de comprensión sensitiva del concepto trágico, ya sea el de su origen en el siglo V a.C., o en el acontecer nacional de los últimos años de un Chile políticamente conmocionado.

La investigación a realizar será del tipo cualitativa de carácter analítico. Lo cualitativo, se comprende como:

(...) acercamientos que parten de producciones teóricas distintas, como el constructivismo social, la etnografía, la fenomenología, la búsqueda de interpretaciones y significados, así como el uso de diversas técnicas de recolección y análisis de la información, como la observación participante, las entrevistas, el análisis de textos y testimonios etc. (Szasz y Lerner en Álvarez-Gayou, 2003, p. 41).

Y siguiendo a Serbia (2007), se trata de una investigación que:

(...) no busca un hecho que está esperando ser recolectado en un mundo de objetos y estados de pura conciencia, sino de una producción del investigador sobre una perspectiva de un actor social que desde sus significaciones se sitúa e interpreta un mundo social ya pre interpretado. (...). Con respecto al análisis de lo social, los investigadores no pueden ceñirse a una estrategia inflexible y anacrónica que considera únicamente el aspecto medible, externo y/o consciente de los fenómenos sociales. Se ignoraría el papel que juegan las significaciones, organizadas como ideologías, en los discursos y en las prácticas sociales. Es en la interacción entre materialidad y subjetividad donde encontramos las configuraciones de los que cada cual llama realidad. (pp. 123, 127).

La investigación del tipo cualitativo es un proceso que posee diversos enfoques y métodos para acercarse al objeto de estudio, que en este caso es la función de lo trágico, siendo necesario indagar en aspectos específicos de dos corrientes artísticas de diferentes épocas: la del coro de la tragedia griega del siglo V a.C., y el rap chileno del siglo XXI. Es también una investigación desde las artes, porque a través del encuentro escénico de estas dos, podremos comprender signos y nexos espectaculares que las ligan a través de *lo trágico* como modo estético de representación.

Como método de investigación se realizará una mixtura o cruce entre el método hermenéutico y el interaccionismo simbólico. Comprendiendo, en primer lugar, la hermenéutica como una

“reconstrucción y adivinatoria, objetiva y subjetiva de un discurso dado”. (Coreth, 1972, p. 32), con la que se podrá abordar la función de lo trágico del coro de la tragedia griega desde la reconstrucción textual y desde el imaginario, pues, en palabras de Giannini, “imaginar es interpretar comprensivamente y comprender será el mecanismo para percibir la intención ajena” (1998, p. 309). Así, para poder interpretar comprensivamente se deberá considerar el contexto que rodea el fenómeno a estudiar y tener en cuenta que una interpretación fiel de esa realidad alejada en el tiempo y de la cual solo tenemos acceso a fragmentos que relatan su contexto y su realización, interpretada, a su vez, por otros, es imposible, por ello, “El reconocimiento de esta imposibilidad de reconstrucción holística, supone reconocer que es el intérprete y el propio contexto de él, el que condiciona en alguna medida el sentido y utilidad del texto producido por ese *otro*.” (Cárcamo, 2005, p. 206). Dicho esto, podemos apreciar la experiencia contextual y disciplinaria del investigador como un elemento fundante de este proceso de interpretación, considerando que existe una dimensión temporal e histórica que aleja a ambos objetos de estudio: el coro griego y el rap chileno actual. A su vez,

Lo expuesto permite captar la importancia a los elementos socioculturales que el *autor* otorga al proceso de interpretación. (...) Hans-Georg Gadamer. Quien siguiendo a Heidegger, enfatiza en el aspecto ontológico de y en la hermenéutica, como sostiene “*el ser del hombre reside en comprender*”. Esto requiere del reconocimiento de un sujeto consiente y por tanto con capacidad de reconocer su historicidad. En palabras de Echeverría: “*por lo tanto la conciencia esta mediatizada históricamente. Es la historia la que otorga finitud a la conciencia por ser algo dado. Eso dado, aunque parcialmente es el sentido.*” Lo expuesto conlleva asumir la influencia del presente en el proceso de interpretación-comprensión; así, Gadamer (citado en Echeverría 1997: 244) sostiene que: “*el sentido del texto le pertenece a él, pero además a quien procura comprenderlo*”. (Cárcamo, 2005, p. 207. El énfasis es del autor).

De esta manera, se podrá abordar la distancia temporal y contextual de ambos fenómenos desde la hermenéutica que el investigador otorgue, considerando su propio mundo socio-cultural y pudiendo contribuir con él, a la interpretación de este tejido cívico-social del Chile contemporáneo. Es importante mencionar que la hermenéutica, es en sí misma, una dialéctica que se lleva a cabo con el texto escogido, en este caso, con los objetos de estudio como textualidades socio-artísticas, que implica un proceso de apertura y reconocimiento con la realidad, tanto histórica como imaginaria, por lo que debe ser siempre un proceso inacabado que permita el proceso de construcción de una realidad otra, como dice Ricoeur:

En la medida que el acto de leer es la contraparte del acto de escribir, la dialéctica del acontecimiento y el sentido tan esencial a la estructura del discurso (...) genera en la lectura una dialéctica correlativa entre el acto de entender o la comprensión (...) y la explicación. (1998 p. 83).

o en términos de Gadamer,

El sentido no acaba nunca; se reorganiza una y otra vez; se vuelve a tejer de distinto modo. Todo ello en virtud de la movilidad de la distancia temporal, que la conciencia asume, aunque no para reducirla, sino sólo como la demora irremisible de su plenitud. (en Echeverría, 1997, p. 244).

Así, abordar el concepto de lo trágico como nexo espectacular entre del coro de la tragedia griega y el rap chileno contemporáneo, se transformará en un proceso dialéctico, que supone desarrollar un entendimiento del discurso social que ambos tejidos textuales poseen y de este modo, poder traspasar las fronteras de lo evidente para capturar otros sentidos y con ello, “romper con elementos simbólicos contenidos en la cultura, romper con las interpretaciones del mundo que hemos construido (o heredado)”. (Martyniuk, 1994, p. 69).

Ahora bien, el interaccionismo simbólico, se presenta como una posibilidad para poder comprender cómo se interpreta tejido cívico-social del Chile contemporáneo, pues, como argumenta Mead (1964), el significado se encuentra en los símbolos y no en los actos, implicando que los objetos de estudio existen gracias a un contexto de relaciones sociales y culturales en el que acontecen, en la colectividad que las acoge y las manifiesta. Por ello, el rap, como fenómeno socio-cultural que se instala desde lo popular y colectivo, podrá ser analizado como conjunto de significaciones que van a transformar la realidad, en sus vivencias compartidas por el grupo al que van dirigidas sus textualidades. El receptor, en este sentido, es fundamental para poder tener una amplia panorámica del impacto de aquella función trágica que asume esta expresión de la cultura popular, pues es quien aporta la compleja red de sentidos y símbolos que van a ir tejiendo lo cívico-social del Chile contemporáneo. Así,

(...) el interaccionismo simbólico-, permite comprender en la deconstrucción de los mensajes las estrategias por las cuales los receptores, en los procesos de comunicación, se adhieren a los mensajes y, por lo tanto, a los productos culturales por medio de los cuales se recrean las sociedades. (...) Es por esto que se conoce la importancia de la interpretación a través de la hermenéutica, la cual permitirá, desde otro contexto, el ejercicio de interpretación de significados culturales. (Villar y Mora, 2018, p. 13).

Blumer (1969), explica que el interaccionismo simbólico se fija en el significado de una cosa y en lo que significa para las personas, relacionándose mutuamente, pues, este significado se origina a partir de las maneras en que otras personas actúan frente a la cosa. Por ello, las acciones permiten definir la cosa para una persona, es decir, el interaccionismo simbólico “entiende los significados como productos sociales, como creaciones que se forman en y a través de las actividades de definición de las personas cuando actúan.” (pp. 4-5). Así, tanto el coro de la tragedia como el rap, se entenderán como productos sociales con los que los receptores actuaban y actúan, lo que permitirá examinar la función de lo trágico en ambas y entender cómo se refleja ello en el tejido cívico-social chileno para comprender cómo se construye a partir de símbolos e interacciones.

Todo ello, servirá para seleccionar las herramientas metodológicas, que en primer lugar, revisará documentos que hablen sobre tragedia griega y en específico que se estudie el rol y las formas de representación que poseían los coros griegos en aquella época; sus características espectaculares, sus métodos de organización y su implicancia social, cívica y política, en el momento específico en que surgió durante la historia de la cultura helénica.

Para el entendimiento de la cultura hip hop y sobre la historia del rap en nuestro país, se abarcarán estudios y algunos artículos de revistas académicas y se indagará en distintos documentales expuestos en medios digitales y audiovisuales, además del análisis sonoro y textual de canciones y discos de Hip Hop chileno, que representen, desde las características estéticas, el sentimiento de *lo trágico* en sus músicas y letras. Teniendo todo esto claro, será necesario acercarse a exponentes y expertos del género musical, con el objetivo de que a través de entrevistas semiestructuradas, nos puedan llevar a una mayor profundización del tema, además de poder debatir las hipótesis que se pretenden plantear en esta tesis.

Para comprender el tejido cívico-social del Chile actual, tendremos que acceder a estudios recientes de la historia nacional, a que nos podrá dar un marco más actual de los antecedentes que han venido sucediendo en las últimas décadas. Será necesario, además, acercarse a la escritura de reconocidos estudiosos, que durante décadas han estado comprometidos con los movimientos marginales y de rebeldía en nuestro país. El proceso de revisar registros audiovisuales, entrevistas y documentales de la situación política de Chile, también será parte de esta investigación, ya que son fuentes fundamentales para poder tener una panorámica de las diversas fuerzas y organizaciones que conforman la red de este tejido cívico-social.

Analizando distintos textos y artículos académicos, también será necesario llegar a definiciones operativas de conceptos como: Estética, Espectacularidad o Pueblo/popular, conceptos que son vivos y aun no poseen una definición acabada, por lo cual, será necesario constantemente ir revisando y dando cuenta de las distintas visiones que se discuten y que se encuentran en proceso de permanente construcción. Ellas, van generando distintas posiciones, que en sus cruces, enriquecen al mismo concepto.

Esta investigación es importante, porque aún no existen estudios académicos que relacionen estas distintas expresiones artísticas, tan separadas en el tiempo, como es el caso de la tragedia griega y el rap chileno contemporáneo. Será importante, además, porque permitirá una renovada y más extensa visión de aquellas categorías estéticas que definen *lo trágico*, más allá de su concepción teórica, que ha sido tan profundamente estudiada desde el mundo académico durante toda la historia de occidente. Estas categorías, que varían constantemente dependiendo del espacio y lugar que las constituyen, hoy podemos notar que se manifiestan en tan diversos lugares, como por ejemplo, en la misma forma estética que posee el rap chileno desde su palabra, rima, verso, musicalidad, *beat*, ritmo y danza. Comprender esta forma estética que lo liga a un arte tan antiguo y fundamental para la construcción de la cultura occidental, como es la tragedia griega, llevará sin duda a entender que el rap no es solo el arte más exportado del mundo (en este caso, desde los EEUU) o una moda pasajera musical que vaya a pasar como tantas otras, sino, que se constituye como un importantísimo elemento estético de nuestro propio tejido cívico-social, de nuestra propia cultura contemporánea y que logra ser el centro de expresividad escénico - performativa, para diversos grupos marginados constantemente por las elites dominantes de la cultura y la sociedad.

Además, toda esta investigación apunta a convertirse en un material teórico-práctico con el objetivo de realizar en un futuro próximo, un proyecto escénico - performántico, que pueda poner en juego, experimentación y diálogo, los distintos elementos particulares y afectivos de los coros de la tragedia griega con los del rap nacional chileno. A través de esto, se intentará comprender cómo sus nexos espectaculares puestos en escena, pueden posicionarse nuevamente como elementos políticos-performativos, que interactúan con la realidad actual y los movimientos cívico-sociales que han removido el acontecer nacional, tal cual como en la antigua Grecia, los coros se transformaban en la voz del pueblo para los que no eran parte importante en/de las decisiones fundamentales de la sociedad helénica.

En el primer capítulo abordaremos el concepto de lo trágico desde la discusión teórica de los últimos siglos, también observaremos como esta se origina desde la antigua tragedia helénica y se intensifica en la espectacularidad de los coros griegos. En el segundo capítulo observaremos la historia del hip hop en nuestro país, sus implicancias políticas y además reflexionaremos con respecto a las opiniones que tienen los raperos en nuestro país con respecto a la situación política actual. Por ultimo en el tercer capítulo analizaremos en tejido social chileno de los últimos años, definiremos el concepto de espectacular y reflexionaremos con aquel nexo trágicos entre la tragedia griega y el rap chileno activista del siglo XXI, para hacernos aquella pregunta que moviliza toda esta tesis. ¿Son ambas expresiones artísticas la voz del pueblo de sus propios tiempos?

Capítulo I:

La función de lo Trágico en el coro de la tragedia griega



CORO:

NUMEROSAS SON LAS MARAVILLAS DEL MUNDO; PERO, DE TODAS, LA MÁS SORPRENDENTE ES EL HOMBRE. EL ES QUIEN CRUZA LOS MARES ESPUMOSOS AGITADOS POR EL IMPETUOSO NOTO, DESAFIANDO LAS ALBOROTADAS OLAS QUE EN TORNO DE ÉL SE ENCRESPAN Y BRAMAN. LA MÁS PODEROSA DE TODAS LAS DIOSAS, LA IMPERECEDERA, LA INAGOTABLE TIERRA, ÉL LA CANSA AÑO TRAS AÑO, CON EL IR Y VENIR DE LA REJA DE LOS ARADOS, VOLTEÁNDOLA CON AYUDA DE LAS YUNTAS DE CABALLOS. EL HOMBRE INDUSTRIOSO ENVUELVE EN LAS MALLAS DE SUS TENDIDAS REDES Y CAPTURA A LA ALÍGERA ESPECIE DE LAS AVES, ASÍ COMO A LA RAZA TEMIBLE DE LAS FIERAS Y A LOS SERES QUE HABITAN EL OCÉANO. EL, CON SUS ARTES SE ADUEÑA DE LOS ANIMALES SALVAJES Y MONTARACES; Y AL CABALLO DE ESPESAS CRINES LO DOMINA CON EL FRENO, Y SOMETE BAJO EL YUGO, QUE POR AMBAS PARTES LE SUJETA, AL INDÓMITO TORO BRAVÍO. Y ÉL SE ADIESTRÓ EN EL ARTE DE LA PALABRA Y EN EL PENSAMIENTO, SUTIL COMO EL VIENTO, QUE DIO VIDA A LAS COSTUMBRES URBANAS QUE RIGEN LAS CIUDADES, Y APRENDIÓ A RESGUARDARSE DE LA INTEMPERIE, DE LAS PENOSAS HELADAS Y DE LAS TORRENCIALES LLUVIAS. Y PORQUE ES FECUNDO EN RECURSOS, NO LE FALTAN EN CUALQUIER INSTANTE PARA EVITAR QUE EN EL PORVENIR LE SORPRENDA EL AZAR; SÓLO DEL HADES NO HA ENCONTRADO MEDIO DE HUIR, A PESAR DE HABER ACERTADO A LUCHAR CONTRA LAS MÁS REBELDES ENFERMEDADES, CUYA CURACIÓN HA ENCONTRADO. Y DOTADO DE LA INDUSTRIOSA HABILIDAD DEL ARTE, MÁS ALLÁ DE LO QUE PODÍA ESPERARSE, SE LABRA UN CAMINO, UNAS VECES HACIA EL MAL Y OTRAS HACIA EL BIEN, CONFUNDIENDO LAS LEYES DEL MUNDO Y LA JUSTICIA QUE PROMETIÓ A LOS DIOSES OBSERVAR.

ANTÍGONA – SÓFOCLES

1.1 Discusiones sobre el concepto de lo trágico.

La definición de lo trágico comporta dos significados comunes que son los más utilizados en la cotidianidad, por un lado, se dice que proviene de la tragedia o que está relacionado con ella, desde el "género trágico" nacido en Grecia el siglo V a.C., y por otro lado, como una situación o suceso que tiene consecuencias irremediabiles y funestas o desgraciadas, que producen gran dolor o sufrimiento.

Durante muchos siglos, la cultura occidental ha discutido el concepto de lo trágico. Desde de su aparición en la antigua Grecia hasta nuestros tiempos contemporáneos, artistas, poetas, filósofos y estudiosos de diferentes áreas del pensar, han intentado develar cuál es ese concepto que pareciera cruzar profundamente toda nuestra existencia. Por ello, es que el mismo concepto no tiene una definición ni rigurosa ni cerrada, por el contrario, ha ido variando a través de los años, los lugares desde donde se re-define constantemente, e incluso se va trasladando desde la reflexión intelectual del pensamiento racional hasta lugares de expresiones estéticas no cercanas al logos que le contienen de igual o más intensa forma.

Por ello, es que en este punto intentaremos reflexionar sobre algunas definiciones que nos parecen que son el centro del estudio que queremos abordar. Pasando desde los más antiguos, lo que hace siglos los volvieron a poner en la palestra filosófica, y hasta los que hoy por hoy redefinen lo trágico desde las nuevas categorías estéticas que se desarrollan en la actualidad.

De todas formas, se nos hace imposible abordar a todos los pensadores y artistas que han planteado lo trágico desde sus particulares visiones, pero intentaremos tomar aquellos que nos sirvan para comprender como existe hoy un nexo trágico entre la tragedia griega y el hip hop activista de nuestro país.

La idea es poner estos planteamientos en tensión continua, para que así descubramos elementos nuevos que nos vayan llevando a re significar lo trágico en los tiempos actuales y nos sirvan como métodos de entendimiento del plano en el que nos encontramos de nuestra existencia y sus problemáticas.

1.1.1 Lo trágico en la tragedia griega

Para hablar de lo trágico no se puede partir sin entender el significado de la palabra tragedia, que derivó en lo trágico y lo que esto posteriormente significó para el desarrollo de la cultura occidental.

Tragedia viene de la palabra griega *tragoedia* (τραγωδία) que significa “canto del macho cabrío”, está compuesta por *τράγος*, cuyo significado es “carnero” y por *ὀδή* (“canción”). Esta era entonces una canción ritual que se hacía en honor al Dios Dionisio, Dios del vino y la embriaguez en las celebraciones y fiestas estacionales llamadas Dionisias.

El género de la tragedia tuvo su gran apogeo en el siglo V a.C., durante apenas 100 años, pero tan solo ese pequeño tiempo bastó para que luego, en el siglo XVIII, el término de lo trágico volviera a aparecer en el mundo de la filosofía y se empezara una larga historia de reflexiones, debates y propuestas teóricas que lograrán identificar este concepto en la propia existencia humana.

Es, el filósofo alemán Friedrich Schelling, quien en sus *Cartas filosóficas acerca del dogmatismo y el criticismo* (1984), inaugura esta reflexión y pone por primera vez después de siglos, nuevamente el concepto de lo trágico en el pensamiento occidental. Todo esto comienza, a partir de una reflexión del *Edipo Rey* de Sófocles que Schelling menciona:

Se ha formulado a menudo la cuestión de cómo pudo la razón griega tolerar las contradicciones de su tragedia. Véase: un ser mortal, predeterminado por la fatalidad a ser un criminal, que llega a rebelarse contra esa fatalidad, para verse a la postre terriblemente castigado por un crimen... que era obra del destino. El *principio* que hacía tolerable esa contradicción se encontraba más hondo de donde ha dado en buscársele; se hallaba en la pugna librada por la libertad humana contra el poder del mundo objetivo (...) Era una idea sublime: prestarse a aceptar el castigo de un crimen inevitable a fin de mostrar así, con la pérdida de la propia libertad, la existencia de esa libertad, arrojando el trágico fin con una afirmación del libre albedrío. (1984, p.41).

Según Peter Szondi (2011), “Con esa interpretación de *Edipo Rey* y de la tragedia griega en términos generales se inicia la historia de la teoría de lo trágico en tanto tratamiento que, en lugar de concentrarse en sus efectos, concentra su atención en el mismo fenómeno.” (pp. 251-252).

Ya en Schelling encontramos elementos definitorios de lo trágico, que nos harán comprender su constante evolución desde la antigüedad, pasando por los siglos recién pasados, hasta llegar a ser una forma particular de ver e interpretar nuestro mundo actual, con sus características propias que lo definen en sus singularidades. Palabras como libertad humana, rebelarse, contradicción, lucha, fuerzas antagónicas, son esenciales en la construcción de lo trágico. No solo en lo que propone en sus formas de entender algo exterior del mundo, sino en su misma construcción durante la historia a través del pensamiento.

Peter Szondi en su *Tentativa de lo trágico* (2011), nos referirá además a las reflexiones de Schelling:

Queda así concebido lo trágico una vez más como fenómeno dialéctico. Porque la indiferenciación entre libertad y necesidad únicamente pueden alcanzarse si el vencedor es a la vez el vencido y el vencido a la misma vez el vencedor. De suerte que el escenario de la pugna no es un ámbito equidistante, externo al sujeto combatiente; queda emplazado en el interior mismo de la libertad, resultado esta, en conflicto por así decirlo consigo misma, su propio contrincante. (1984, p.255).

Pareciera ser así, que precisamente este concepto de lo trágico más que llevarnos a un entendimiento del mundo, nos pusiera en una batalla interminable y sin fin, un intento por comprender lo incomprensible, un deseo de la razón de abordar aquello que está más allá de ella. Un fuerza que se escapa a lo que fue precisamente restringido a lo propiamente humano. Un intento valiente, pero que no tienen un horizonte luminoso al parecer, más que el mismo intento de la misma lucha y sus poderes que se engendran en la batalla del intentar saber.

El escritor, dramaturgo y poeta alemán Johann Wolfgang Von Goethe (2005), nos viene a reforzar esta idea cuando nos dice que “Todo elemento trágico se funda en un antagonismo irresoluble. No bien sobreviene, o puede sobrevenir, un apaciguamiento se desvanece lo trágico” (p. 118). Por esto mismo, consideramos que un apaciguamiento vendría a ser una resolución definitiva del significado de lo trágico, por lo que el mismo concepto dejaría de ser un mecanismo propio del pensar humano que moviliza su propio concepto a través de lo impensable, lo inentendible, aquello a lo que el hombre está condenado en su propia humanidad, lo trágico de él mismo, de las mismas palabras que construye.

No podríamos intentar comprender lo trágico, sin tener que pasar por otro pensador como Frederick Nietzsche. En su primer libro titulado “*El origen de la tragedia desde el espíritu de la música*” (“*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*”, 2010), encontramos unos de los más grandes estudios sobre la tragedia griega y sus conceptos más profundos. Primero que todo, su aportes ante el carácter apolíneo y dionisiaco, nos logran visualizar esa lucha dialéctica entre dos elementos que la componen en sus distintos elementos que la constituyen: Dos dioses importantísimos y fundamentales para la cultura griega, que desde sus propias propuestas y manifestaciones estéticas-artísticas-ritualistas, logran configurar aquel arte escénico que causó tanto impacto e importancia en aquel siglo. De manera brutal, el filósofo alemán nos plantea el sentido de lo trágico a través de la leyenda del Sileno, padre adoptivo de Dionisio:

Una vieja leyenda cuenta que durante mucho tiempo el rey Midas había intentado cazar en el bosque al sabio Sileno, acompañante de Dionisio, sin poder atraparlo. Cuando por fin cayó en sus manos, el rey pregunta qué es lo mejor y más preferible para el hombre. Rígido e inmóvil calla el demón; hasta que forzado por el rey, acaba prorrumpiendo en estas palabras, en medio de una risa estridente: “Estirpe miserable de un día, hijos del azar y de la fatiga, ¿por qué me fuerzas a decirte lo que para ti sería muy ventajoso no oír? Lo mejor de todo es totalmente inalcanzable para ti: no haber nacido, no ser, ser nada. Y lo mejor en segundo lugar es para ti -morir pronto. (2010, pp. 32-33).

Aquí también podemos observar de forma clara, como el Sileno, manifestando estas oscuras palabras, nos muestra la crueldad y lo trágico, cuando el hombre quiere penetrar en esas partes vedadas para la razón, y es ahí cuando lo trágico se manifiesta de golpe. Las mismas preguntas ya lo contienen en el centro de su ser. El mismo proceder y pronunciamiento de la palabra, lo hace resonar en toda su amplitud y paradoja. Así, respecto a estos mismos cuestionamientos, Alan López comenta en su estudio *La conciencia de lo trágico como recuperación de la vida en Nietzsche*. (2019):

Paulina Rivera Weber interpreta que para Nietzsche no todo era la serenidad y la armonía que admiramos en las esculturas griegas: la terrible sabiduría de Sileno forma también parte de esta cultura, y nos habla de la impotencia ante la fatiga y la enfermedad, de la muerte inevitable de todo ente individual, del dolor que ella conlleva, y de la falta de sentido de todo ello, de la insignificancia de nuestras vidas en la totalidad del ser (Vitiello, 1999, p. 87). Sileno es en este libro el símbolo del pesimismo no superado, pero recordemos que uno de los nombres que Nietzsche pudo haberle

puesto a este libro era, como él mismo lo dijo, “de como los griegos superaron el pesimismo” (Nietzsche, 1995, p. 70). Porque en efecto los griegos supieron cómo superar ese dolor, esa auténtica melancolía, y no se conformaron con la sabiduría de Sileno, más tampoco la negaron; la superaron. (2019, p. 20).

Es ahí donde lo trágico, en su formación primordial, no implica un pesimismo absoluto lleno de negatividad, sino por el contrario, un esfuerzo heroico por afrontar aquellas fuerzas sublimes de la vida que parecieran destruirlo todo y llevar al mundo a la nada. Sin embargo, su más grande paradoja es la que levanta y despierta al hombre a crear y construir toda su cultura, formas y expresiones del ser en el mundo y el universo.

Así como la muerte, que es la gran pregunta de nuestra existencia, es a la vez la que produce, en sus distintas formas, nuestra propia vida, cultura y nos lleva siempre al desarrollo de la humanidad en su sobrevivencia y evolución dialéctica.

Por muchos años, todas estas reflexiones fueron principalmente abordadas por la filosofía y su marcado racionalismo, *lo trágico* era un concepto complejo que involucraba un acercamiento intelectual al mismo, lo que se demuestra en los postulados de distintos autores que encontramos en los últimos siglos, sin embargo, otro autor alemán: Hans Thies-Lehmann, viene a renovar estas mismas reflexiones, conduciéndolas hacia otros puntos que son significativos precisamente para las artes escénicas, pues expande un área controlada por la razón hacia otras formas de sensibilidades y manifestaciones estéticas, comprendiendo *lo trágico* como una categoría estética.

Aquí, será necesario abordar brevemente a que nos referimos con este concepto de categoría estética, sabiendo que también es un concepto en constante reflexión y movimiento. Teniendo todo esto en consideración, Lehmann propone en su libro “Tragedia y teatro dramático” (2017), definiciones novedosas y relevantes de lo trágico:

Sabemos intuitivamente que la experiencia trágica no es exclusivamente mental, intelectual o racional, y también sabemos que, a diferencia de la lectura, está vinculada “de alguna manera” con una opinión pública real, con voz, cuerpos y espacio. Lo trágico no puede ser pensado como la manifestación de una dialéctica o una paradoja del pensamiento ni tampoco como la expresión de un conflicto irresoluble, ni como la “comprensión” de la inevitabilidad de un fracaso subjetivo o en la historia del mundo, a pesar de que todas estas son definiciones comunes de lo trágico. (...) La experiencia trágica no solo es reflexión, sino, al mismo tiempo, la pausa que

produce; es, al mismo tiempo, perceptible, “ciega” y cargada de pasiones, o no existe. (2017, p. 29).

Aquí es donde se vuelve fundamental pararse en diferentes veredas para poder ir haciendo acercamientos sobre *lo trágico*. Este juego proxémico es parte del sí mismo del concepto y va a conducirnos siempre a algo que no será totalmente definido. Son estos continuos movimientos donde encontramos precisamente su riqueza. Las vueltas son las necesarias, y como si fuera un juego de palabras, nos recuerdan lo trágico que resulta definir lo trágico. Ante esto, Lehmann prosigue en su comprensión de la discusión que ha llevado siglos:

El problema de fijar el contenido del concepto de lo trágico en el sentido de una identificación inequívoca es, al final, tan imposible de resolver como cualquier otra categoría de la teoría estética. Sin embargo, su tarea consiste solo en el sentido más superficial en la categorización. Las categorías le sirven a la reflexión sobre los fenómenos estéticos como pilares del pensamiento; no solo pueden, sino que deben, según las buenas usanzas dialécticas, volverse fluidas una fluidas una y otra vez en su procesualidad, en beneficio del aseguramiento de su objeto. (2017, p. 62).

De esta manera, en el próximo punto volveremos a abordar una teoría más materialista de lo trágico que nos podrá dirigir hacia el concepto que utilizaremos para comprender ese nexo que hoy observamos en manifestaciones contemporáneas como el Hip-Hop chileno activista.

1.1.2 El concepto de lo trágico en la resistencia social.

El concepto de lo trágico se podría definir, en términos generales, como esa tensión surgida entre las acciones humanas y las condiciones que determinan su existencia. Condiciones que, sin duda, durante el largo transcurrir de la historia humana, van modificándose y variando, y a su vez, adquiriendo particulares características que van a depender de los distintos territorios geográficos en donde se desarrollan.

En el diccionario filosófico de Rosental y Iudin, el término es definido como: “Categoría de la estética que expresa las contradicciones entre el desarrollo social, la persona y la sociedad” (1968, p. 467).

La estética (del griego *aisthêtikê*: sensación, percepción), se define generalmente como la rama de la filosofía que estudia la esencia y la percepción de la belleza y el arte. Una definición más actual que nos interesa abordar para el estudio de nuestro trabajo es la que podemos obtener del filósofo francés Jacques Rancière, para quien “la estética no es una disciplina filosófica en sí sino un “régimen de identificación específico del arte”; es decir, un conjunto de reglas y normas que hacen posible la visibilidad de lo irrepresentable y su recepción, así como la tensión que de ella se desprende al situarse en lo social mediante lo político” (en Arcos, 2009, p. 140).

Esta definición de Rancière, amplía de buena forma lo que hasta el momento se entendía por estética, que por lo común, era pensada como un análisis específico con respecto a las artes y sus variadas manifestaciones, mientras que desde hace unas cuantas décadas ya se expande hacia una comprensión de los signos y formas que configuran una sociedad en particular, las expresiones en que se visualizan distintos grupos culturales y territoriales, los modos de comunicación propios y diversos que desarrollan diferentes comunidades o tejidos sociales.

Por ende, cuando el diccionario filosófico habla de *lo trágico* como una categoría estética, se refiere a que constituye un régimen que permite identificar lo irrepresentable en el tejido de lo social y lo político del arte. Cabe señalar que la distinción de categoría tiene características que se empezaron a delinear desde los tiempos de la antigua Grecia: “El término categoría fue introducido por primera vez por Aristóteles como aquellos «conceptos supremos a partir de los cuales el discurso articularía la comprensión de lo real» (Oyarzun, 2003, p. 67). Rodolfo Wegner en su artículo “Las categorías estéticas; definición y breve clasificación” (2019) las define como “Las categorías estéticas son los conceptos articuladores que permiten clasificar el ámbito o dimensión de lo estético que caracteriza a las distintas experiencias sensibles que puede vivenciar un ser humano al enfrentar situaciones y objetos que le motivan a emitir «juicios de gusto» o «juicios estéticos»” (web).

Por ello, *lo trágico* se enmarca dentro de una categoría estética, lo cual le otorga una dimensión bastante más amplia que permite comprender las manifestaciones de la humanidad y sus consecuentes expresiones estéticas, y estas también las podemos entender desde lo político y lo

subversivo como medios de expresión de estas mismas. *Lo trágico*, si bien está contenido en las variadas expresiones concretas de lo que comúnmente llamamos arte (Poesía, Teatro, Música, etc.), es igualmente una cierta forma de comprender nuestra relación con el universo, la sociedad y el tiempo que nos toca vivir. Es aquí, donde se habla de *lo trágico* como “las contradicciones entre lo social, la persona y la sociedad” (1968, p. 467), se hacen fundamentales a la hora de comprender nuestra historia actual, con todos los conflictos propios de la época y cómo éstos poseen, de cierta forma, importantes nexos con un pasado tan lejano como la cultura griega, que le ha entregado a la cultura occidental las bases para entender el mundo, además de plantear las grandes preguntas que han permitido desarrollar desde hace siglos, el pensamiento filosófico occidental (Sócrates, Platón y Aristóteles), y del mismo modo, expresiones artísticas fundamentales como es el caso de la tragedia clásica ateniense, que aún después de tantos siglos, mantiene su vigencia y sigue ejerciendo un diálogo con los tiempos actuales en los que vivimos y experimentamos el mundo, ya que esta misma se construyó como una herramienta cívico-social de la ciudad en su tiempo. Según Rosental y Iudin, también podemos decirlo de esta forma: “En lo trágico se revelan las contradicciones, insolubles en una etapa dada, entre una exigencia históricamente necesaria y la imposibilidad práctica de satisfacerla. Las contradicciones trágicas conducen a graves vivencias y sufrimientos del héroe, y a menudo, a su muerte.” (1968, p. 467).

Es así, como en la antigua Grecia el héroe clásico se enfrentaba a su invariable destino, el cual había sido ya dictado por los dioses desde su lejano mundo espiritual e invisible, mundo extraño pero que, sin embargo, nunca dejaba de interactuar con el pequeño mundo humano, así ellos implacables y supremos, dictaban las impetuosas leyes con las cuales tendrían que regir su existencia terrenal, leyes y modos de comportamiento de una fuerza sublime e inevitables, que eran engendrados desde esferas existentes más allá de lo social y la propia cultura humana. El revelarse ante estas leyes, traía consecuencias irrevocables, lo cual dictaminaba el trágico final que aquellos personajes sufrían en el mundo mítico helénico. Un trágico final que de todas formas los conformaban como héroes, y su destino contenía fuerzas contradictorias que podían transformarse en las fuerzas sociales necesarias para la época. Con el tiempo esos mundos míticos de comprensión del universo entran en crisis (en Europa específicamente), y desde la irrupción de la ilustración, la ciencia y el pensamiento racional toman ese lugar en la cultura occidental. Por lo tanto *lo trágico* deja atrás aquellos aspectos antiguos específicos que le dieron origen, para ser entendida ya desde una lectura mucho más materialista-histórica:

La estética marxista ve la causa principal de los acontecimientos trágicos en el choque de fuerzas sociales originado por las leyes del desarrollo social. Marx y Engels diferenciaban el carácter trágico de las nuevas fuerzas progresivas que, en su enfrentamiento con los viejos órdenes caducos, son aún incapaces de alcanzar la victoria en las condiciones dadas, y el carácter trágico de la clase ya históricamente periclitada que aún no ha agotado definitivamente sus posibilidades. Se produce, asimismo, una situación trágica cuando algunos representantes del viejo orden social han adquirido conciencia de que su clase está ya condenada a desaparecer, pero no han podido romper los lazos que los unen con ella y abrazar la causa de la nueva clase a la que pertenece lo futuro. (Rosental y Ludin, 1968, p. 467).

Sin duda, estas palabras parecieran coincidir, hoy más que nunca, con los tiempos que estamos viviendo, la crisis global que hoy padece el sistema neoliberal capitalista, es sin duda un proceso inevitable e imparable de su propia y desastrosa historia, su rotunda caída como sistema de desarrollo económico ya se empieza a avizorar en todas partes del globo, causando que hoy muchos pueblos y ciudades se levanten contra el modelo que ha regido los últimos siglos. Desde el siglo XIX, las teorías revolucionarias de Marx y Engels, nos han mostrado un aspecto nuevo de cómo funcionan las sociedades y el porqué de la situación de miseria que viven las clases trabajadoras. Es por eso que aquí el concepto de *lo trágico* muta, desde la mitología de dioses y seres míticos a las poderosas leyes económicas que regulan las sociedades de mercado y el dinero. Es totalmente manifiesto, que esta situación histórica de explotación hace chocar fuerzas antagonistas en las sociedades humanas contemporáneas, de fuerzas tan sublimes, poderosas e imponentes, como las que vivía el antiguo héroe trágico helénico en su enfrentamiento contra los dioses y el destino. Rosental y Iudin amplían su concepto: “Lo trágico en la vida y en el arte no sólo engendra dolor en los corazones de las personas, sino, además, goce estético (catarsis), dado que ejerce un influjo purificador sobre los sentimientos y la conciencia del hombre, educa en él el odio hacia los fenómenos viles, forja la voluntad y la hombría de carácter.” (1968, p. 468).

Es aquí, que se hace necesario entender el funcionamiento de nuestro mundo y sociedad, pues hay movimientos de choque de fuerzas, que son vitales para el desarrollo de éste. Estas contradicciones humanas, necesarias para el avance de toda nuestra historia, liberan intensas energías, que en manos del ser humano, terminan transformándose en elaboradas producciones de signos y símbolos que manifiestan poderosos goces estéticos, que a su vez y de algún lado en partículas, terminan también modelando la construcción y desenvolvimiento de nuestras sociedades.

Aquí se desarrolla toda una historia del concepto trágico que lo toma una parte de la sociedad y lo moviliza hasta constituirse como un motor para sus movimientos de resistencia social, es precisamente lo que condiciona a la clase trabajadora y su levantamiento durante el siglo XX y XXI, donde el héroe trágico se traslada desde la mitología hasta los barrios más populares. El héroe de las leyendas al héroe anónimo con rostro sucio, pero con una valentía propia de cualquier leyenda mitológica. Es el corazón de esa revolución que constantemente hierbe adentro de una hoyo de presión pero que siempre se ve aplastada por el peso de un sistema que pareciera constituirse como una red invisible e indestructible.

Es lo mismo que Lehmann (2017) cita de un texto del dramaturgo norteamericano Arthur Miller:

En todas las revoluciones sucedidas en los últimos treinta años en el mundo, las personas sencillas han actuado una y otra vez según esta dinámica interna de lo trágico. Quien insista en el alto rango del héroe trágico o en su supuesta aristocracia, en realidad se está aferrando solo a la forma externa de la tragedia. (...) Cuando la tragedia se sigue de la obligación irresistible de un ser humano por defender el valor que le corresponde, entonces la destrucción que acarrea su intento por la autodeterminación señala alguna injusticia o algún mal en su entorno. Y justamente ésa es la moral y la enseñanza de la tragedia. (...) En la tragedia lo único que importa es la completa autorrealización de un ser humano y aquello que limite y denigre su personalidad debe ser atacado y cuestionado. Lo cual no significa que la tragedia deba predicar la revolución. Los griegos pudieron cuestionar incluso el origen divino del orden de su mundo y, finalmente, confirmar la legitimidad de sus leyes. (...) El ser humano más cotidiano puede alcanzar esta estatura si está dispuesto a apostar todo a una sola carta, a arriesgarlo todo para defender el lugar que le corresponde en el mundo. (p. 91).

Son todas estas afirmaciones, todas estas formas siempre nuevas de darle un renovado giro a lo trágico, las que nos hacen levantar una nueva mirada hacia todos los rincones donde estas manifestaciones surjan en nuestra sociedad, sabiendo de ante mano que nada lo abarcará en su totalidad, y que tanto su fragilidad como su excesiva potencia, son las corrientes que lo moverán de un lado hacia otro, generando las preguntas necesarias para su existencia y manifestaciones estéticas de nuestras sociedades.

1.2 Coros Trágicos en la antigua Tragedia griega

Los coros trágicos son parte fundamental en el desarrollo de la Tragedia griega, pues desde sus orígenes rituales en la cultura helénica más arcaica, fueron los que durante su constante evolución a través de los siglos, construyeron las distintas características que terminan por definir la particularidad de este antiguo arte escénico, y que en su posterior desarrollo (en Europa) en los siglos posteriores (y en general, en toda la cultura occidental), se transforma en la base primordial de lo que hoy llamamos y conocemos como Teatro.

Hoy podemos afirmar, después de años de estudios del género de la tragedia, que el Coro Griego fue la primera estructura de personaje colectivo y popular de la cual, posteriormente, nació la Tragedia clásica que deslumbró y fue parte estructural de la innovadora sociedad democrática Ateniense en el siglo V a.C., y que hoy en día, todavía repercute en nuestras sociedades contemporáneas.

En el Coro Trágico, se conservaron aquellos elementos de origen ritual del cual procedía y que también poseían el mayor significado para los espectadores que asistían a los espectáculos trágicos en las fiestas en honor al dios Dionisios. La misma conformación del coro era de suma importancia para la construcción de la sociedad Griega, ya que estaba formado en su orgánica, principalmente por las masas de ciudadanos que no eran actores, lo que le daba un importante carácter popular en su representación escénica.

El coro trágico es una traslación al mundo de la ficción teatral de una de las convenciones culturales más importantes del mundo antiguo. Dentro de la llamada 'cultura de la canción', como ha sido definida la Grecia de las épocas arcaica y preclásica, formar parte de un coro equivalía a estar integrado en la sociedad, a formar parte activa del tejido social que permite disfrutar del placer del arraigo a una comunidad. Existían multitud de coros de niños, jóvenes y adultos de ambos sexos relacionados con numerosos y variados contextos celebrativos, religiosos y rituales y muchos de ellos encuentran su reflejo más o menos directo en el coro trágico. (Romero, 2017, p. 1).

Como es posible apreciar, el coro formaba parte constitutiva de toda la sociedad griega ateniense, en él confluían diferentes ciudadanos que buscaban ser parte de esta forma de expresión,

por un lado ritual y por el otro social. El conjunto, va generando su modo y su forma particular de organización, cosa que le asigna características originales que recién hoy se empiezan a comprender en su real dimensión político-ritual.

Patrice Pavis en su *Diccionario del Teatro* (1998), entrega una importante definición que permite comprender a cabalidad cuál es la forma fundamental del coro que lo caracteriza desde sus orígenes:

Termino común a la música y el teatro. Desde la época griega, el coro es un grupo homogéneo de bailarines, cantantes y recitantes, que toman la palabra colectivamente para comentar la acción a la cual están diversamente integrados. En su forma más general el coro está compuesto de fuerzas (actantes), no individualizadas y a menudo abstractas, que representan intereses morales o políticos superiores" (...) La Chóreia realiza una síntesis entre poesía, música y danza; este es el origen del espectáculo occidental. (p. 96).

Con actantes, Pavis se refiere a esas "Entidades generales, no antropomórficas no figurativas (...) Los actantes solo tienen una existencia teórica y lógica en un sistema de lógica de la acción o la narratividad" (1998, p. 30). Así, en estas definiciones, podemos comenzar a observar la gran importancia que poseía el elemento del coro en toda la sociedad griega, y en especial, vemos que es sustancial en aquellos que, de cierta forma, se veían marginados de las altas cúpulas con la que se constituía la democracia griega de aquellos años.

Pero quizás lo más interesante del coro de las tragedias atenienses de época clásica sea que no era interpretado por actores profesionales sino por jóvenes ciudadanos atenienses a quienes la ciudad, por medio de un servicio público, exime del servicio militar durante el tiempo de preparación de las obras antes del estreno y sufragaba los gastos de vestuario y atrezzo, entrenamiento físico y vocal, así como, por supuesto, el gasto de los ensayos. (Romero, 2017, pp. 1-2).

Es así, como la parte socio-cultural se termina transformando en el eje central de la constitución de aquellos coros griegos, pues se conforman desde un ciudadano común y corriente, único personaje que se diferencia de los otros que completaban la parte representativa de la tragedia, que por lo general eran actores profesionales. Aquellos ciudadanos, que por lo general eran jóvenes

atenienses, buscaban muchas veces salirse de estas obligaciones militares que le imponía una sociedad griega profundamente atravesada por la guerra de aquellos años (Guerras Médicas y la Guerra del Peloponeso), y así ser parte del ritual cívico, religioso y artístico que significaba la tragedia dentro de las celebraciones dedicadas al dios Dionisios.

De esta manera, en los siguientes puntos nos enfocaremos en comprender desde dónde nacen estos coros y, en consecuencia, desde dónde nace la Tragedia griega, para poder vislumbrar su importancia ritual, política, escénica y social en la estructura de la cultura Helénica, y cómo esta misma, será más adelante la base fundamental y esencial de muchas formas artísticas que se manifiestan en nuestra actualidad, a través de sus consideraciones estéticas de mayor profundidad, que muchas veces se nos tornan invisibles, pero que siguen estando presentes.

A su vez, investigando y observando la estructura escénica particular, el coro, la danza, la música, poesía, la recitación, los temas y reflexiones tratados en las tragedias, podremos considerar sus particularidades esenciales, tratando de remover aquellos presupuestos que hemos ido fijando culturalmente respecto al teatro griego y volviendo a repensar sus modos que nos permitirán nuevas formas de entender su esencia y vitalidad que aún se siente, a pesar de los escasos elementos que poseemos para su estudio.

Así mismo, al revisar los cambios evolutivos del coro en los tres autores trágicos: Esquilo, Sófocles y Eurípides, intentaremos comprender la importancia cívico-política del coro y su rol en la sociedad ateniense, de las que ellos mismos fueron parte, al ser personajes fundamentales en la cultura griega. Finalmente, nos plantearemos una de las preguntas que moviliza esta tesis: ¿Era el coro griego la voz del pueblo?

1.2.1 Orígenes de la tragedia griega y del coro griego.

Como decíamos anteriormente, el término Tragedia viene del griego *Tragoedia*, que también podríamos traducir como el “Canto en ocasión del sacrificio de un macho cabrío”, lo cual, indudablemente, nos lleva a comprender el origen mismo de la Tragedia, desde un antiguo e importante ritual de la arcaica sociedad griega. De hecho, todos sabemos que el sacrificio animal es

un ritual que podemos encontrar prácticamente en todas las culturas ancestrales de la humanidad y que ha servido para reunir a los individuos que conforman una comunidad, alrededor de formas rituales concretas con el objetivo de poder comprender el cosmos y el universo que habitan, y en consecuencia, también son los que van ordenando las conductas sociales que genera cada sociedad en particular. Es así, como poco a poco este ritual de sacrificio animal, el del macho cabrío, comienza a crear sus singulares expresiones a la hora de ser ejecutado, lo que en consecuencia, con el pasar de los siglos, va cobrando vital importancia en los modos de ser del ciudadano griego.

El macho cabrío (trágos) sacrificado remite al dios para el cual este animal es sagrado, a Dionisio, dios de la vegetación y del vino. Los sacrificios en honor a esta divinidad tienen su tiempo natural en la primavera, para invocar el regreso de la vegetación o para celebrarlo. Esto sucede en actos rituales (drómena) y en cantos en honor del dios (legómena), que se repiten todos los años o que bien pueden improvisarse en ocasión de las fiestas. Se observan conatos dramáticos de este tipo en culturas tribales primitivas. En situaciones de crisis de la sociedad, o en acontecimientos trascendentales que afectan a la tribu, como nacimiento, muerte, iniciación o boda, el peligro es transformado dramáticamente y elaborado en una restitución mimética. En el rito, en la representación dramática, se suaviza el conflicto, a menudo mediante la danza y el canto. Frecuentemente culmina la fiesta en una comida común, como expresión de reconciliación y restauración del orden, o de salvación de la comunidad.

Cabe señalar, que a pesar de todos los estudios que existen sobre los orígenes del dios Dionisio, dios de la fertilidad y del vino, aún no están muy claros. Se suele decir comúnmente, que era un dios extranjero venido desde el oriente de la península Ática. Muchos investigadores han tratado de llegar a una conclusión definitiva, incluso algunos postulan que sería una especie de mutación del dios Soma que fue de gran importancia en la cultura ancestral India, donde se le adoraba como el dios del éxtasis según los escritos de los Vedas (Mackenna, 1993)

Sin tener ninguna respuesta clara, solo nos queda comprender que estos ritos, en su origen más arcaico, se hunden en la penumbra de los tiempos lejanos. En lo que sí se han podido poner de acuerdo los investigadores de la cultura Griega, es que a partir de estos misteriosos y lejanos ritos, que se manifestaron principalmente en la península Ática y también en la Anatolia, surgirían los primeros Ditirambos.

Cabe señalar, que el origen de la palabra ditirambo es desconocida, pero podría significar “descender de dos puertas”, ya que Dionisio era comúnmente llamado "El hijo de la puerta doble" o

"El dos veces nacido"(Wikipedia), esto se debe al hecho de que el mito narra los dos nacimientos de Dionisio: por un lado, la mortal Semele, que fuera asesinada por la intriga y celos de la esposa de Zeus: Hera, y por otro lado, el mismo Zeus, que lo plantó en su muslo hasta que naciera nuevamente.

Se dice que los primeros Ditirambos se llevaban a cabo de manera diferente a la que se dio con posterioridad, pues en los coros, las personas que participaban lo hacían de forma improvisada, pero con el paso del tiempo, poco a poco se empezaron a escribir y a ensayar, para irse transformando en un género poético-escénico que lograría gran recepción en todos los pueblos helénicos.

El ditirambo surgió en el siglo VII a.C., a partir de ciertos elementos del culto a Dionisios, probablemente cerca de Corinto, villa comerciante y cosmopolita. Pronto tomó dos formas: una forma literaria y otra popular, en la cual el texto era (en gran medida) improvisado. Llevado a Atenas por Thespis, el ditirambo se hizo un lugar propio allí (...) El ditirambo era una especie de drama lírico de tema mitológico y a veces histórico (...) El coro era numeroso: cincuenta intérpretes, ya fueran niños (de menos de dieciocho años) u hombres. Era un coro cíclico, es decir, sus danzas tenían lugar en la *orchestra*, alrededor de la *thymele*, y no de cara al público, como en la tragedia. La música estaba basada principalmente en modos orientales, y era tumultuosa (...) con el tiempo la música iría tomando cada vez más preeminencia sobre el texto. (Barthes, 2009, pp. 319-320).

Como comenta Barthes, estos ditirambos fueron poco a poco consolidándose en la cultura Ateniense y formaron también parte de las Grandes Dionisiacas, que sería la festividad cívico-religiosa más importante desde donde surgiría y se desarrollaría la tragedia griega.

Barthes menciona además, un personaje fundamental dentro de toda esta evolución desde el ditirambo hasta la tragedia, este sería Thespis, considerado como el creador del género trágico y, por ende, del teatro mismo.

Thespis nace en el siglo VI a. C., en Grecia, fue un dramaturgo de excelencia, pero no se conserva ningún escrito suyo, por ende, la teoría que se ha generado en torno a su escritura no deja de ser hipotética y de origen algo misterioso, aunque muchos autores hacen referencia a su papel fundamental en la creación de ésta:

La historiografía de la literatura antigua relaciona la “invención” de la tragedia con un cierto Thespis, que hacia el año 530 a.C., sacó del coro a una persona para hacerla dialogar con él – de ahí también

la designación griega para actor, *hypocrites*, “el que responde” – haciendo así posible una trama, si bien aún rudimentaria, un drama. Tespis parece también tener el mérito de haber desarrollado la estructura y la trama. Se le adjudica la invención del prólogo, esto es, de la parte expositiva de una pieza, y del discurso (*rêsis*), que interviene junto al canto coral. (Zimmermann, 2012, p. 22).

También, la autora Ruth Scodel en su libro “La Tragedia Griega – Una introducción” (2014), hace referencias a la evolución del coro, y de igual forma menciona a Tespis como personaje importante en la creación de la Tragedia, aunque en sus estudios menciona lo difícil que es saber si estos relatos son reales, por lo que no dejan de ser una teoría que aún no es totalmente comprobable a pesar de los numerosos estudios que se han realizado:

Los griegos arcaicos tenían una tradición muy establecida de canto coral que rememoraba a los héroes del pasado; algunos de estos cantos, como sabemos por los fragmentos de Estesícoro, incluían, junto con la narración, la recitación directa de algún personaje. Por otro lado, los rapsodas, que recitaban los poemas homéricos y eran una figura muy común, probablemente harían algún esfuerzo especial por actuar como aquel personaje cuyo prolongado discurso recitaban (recuérdese que esos largos discursos constituyen una buena parte de toda la poesía épica). Finalmente, había coros que usaban disfraces (de animales, o quizá, también de sátiros). Alguien, pues (Presumiblemente Tespis), decidió combinar el verso recitado con el canto coral: en vez de usar un narrador que se tornara de pronto personaje, decidió que el narrador representara directamente al personaje y que se obviara la narración (...) ese alguien también decidió hacer uso de la máscara para que la interpretación fuera más convincente. (pp. 70-71).

Asimismo, es sabido que en su evolución los ditirambos lograron ser un género muy importante, en donde renombrados autores como Simónides de Ceos, Píndaro y Baquílides, escribieron importantes ditirambos, de los cuales solo se conservan ciertos fragmentos que han encontrado los especialistas, y la dificultad aumenta cuando hablamos de la música que acompañaba los ditirambos, elemento fundamental en su origen y posterior desarrollo, y debido a la imposibilidad de tener cualquier registro, se hace muy difícil el saber cómo eran realmente.

A pesar de todas estas dificultades para obtener alguna imagen más fiel de los que fue el arte escénico antiguo, es sabido que la investigación sobre la Tragedia Ática, comienza con la crítica estética que hace el filósofo griego Aristóteles en su Poética, escrita en el siglo IV a.C., donde entrega los primeros indicios que permiten entender la tragedia en su forma más teórica y estructural. De la

misma manera, permite saber desde dónde provienen sus coros, que conforman su mayor característica.²

Esta comenzó ciertamente mediante improvisaciones, como también la comedia; la primera se originó con los autores de los ditirambos, la otra con las canciones fálicas, que todavía perviven como instituciones en algunas de nuestras ciudades. Y su avance desde entonces fue lento, a través de su transformación y luego de superar etapas en cada paso. Sólo después de una larga serie de cambios el movimiento de la tragedia se detuvo al alcanzar su forma natural. (Aristóteles, 2007, p. 8).

Como bien dice Aristóteles, llegada la Tragedia a su forma natural a través de sus autores clásicos: Esquilo, Sófocles, Eurípides, fue sufriendo diversas modificaciones y adaptaciones que respondían a los gustos de un público también cambiante. Así mismo, los coros también fueron mutando en diversas formas de estar presentes en las tragedias griegas, sin perder nunca su carácter popular, donde distintas esferas del ciudadano común eran llamadas a participar de este acto ritual-cívico que fue tan importante para la cultura ateniense.

1.2.2 Organización estructural: coro, música y danza

Con el objetivo de obtener ciertas definiciones que sean más comunes y neutrales, intentaremos determinar, de forma más concreta, lo que sería la tragedia griega que conocemos en la actualidad. Podríamos decir, en primer lugar, que todos estamos de acuerdo en que vendría siendo un arte escénico particular que se manifiesta desde el siglo VI a.C., principalmente en la península Ática, siendo Atenas su centro principal, y logrando su apogeo en el siglo V a.C., para luego comenzar una decadencia en los siglos posteriores hasta prácticamente desaparecer en el siglo I a.C., con el registro de la última tragedia de la que solo se conservan fragmentos, escrita por poeta Ezequiel y que lleva el título de Éxodo. (Scodel, 2014)

² Es necesario aclarar, que Aristóteles se centró más en la trama de la historia que se cuenta, que en las partes musicales o dancísticas que poseía el coro, ya que él las encontraba de un nivel inferior de que lo que provenía del mundo de la razón y de la dramaturgia.

Principalmente, las tragedias eran exhibidas en unos festivales públicos de la ciudad de Atenas y estaban dedicadas al dios Dionisio. Festivales-fiestas conocidos como las Grandes Dionisias, realizados en el mes de marzo que coincidía naturalmente, con la llegada de la primavera. Se dice que fueron instituidos por el tirano Pisistrato en el año 534 a.C., y que provenían de las Eléuteras, una ciudad en la frontera del Ática.

La fiesta consistía, principalmente, en una celebración ritual-cívica de cinco días de duración. El primer día estaba dedicado especialmente a la presentación de los ditirambos. Todo comenzaba cuando iniciado el día, se trasladaba la estatua de Dionisio desde la misma Eléuteras hasta Atenas, como gesto de fundación del rito, y para que el mismísimo dios Dionisio, estuviera presente en las festividades. Luego de variados discursos políticos, que servían para reafirmar la naciente democracia ateniense que se ponía en curso en aquellos siglos, entraban al escenario los ditirambos compuestos por cincuenta hombres y muchachos.

El segundo día, se representaban cinco comedias, que en el siglo V a. C., tenían mas que nada aspectos políticos, con temas que afectaban a las comunidades de las polis. Ya, desde el tercer al quinto día, tres autores ponían en escena tres tragedias y un drama satírico cada uno. El drama satírico era una representación escénica de carácter más grotesco y alegre, que venía a estar en oposición (o complementación) a lo más denso y remecedor de la Tragedia. Estos dramas eran protagonizados principalmente por sátiros, y en sus tramas siempre estaba presente el dios Dionisio.³

Dentro de la competición, cada autor presentaba una tetralogía, es decir, tres tragedias y un drama satírico. La estructuras de estas tetralogías, podía darse de dos maneras: algunas presentaban una trama en común y unificada, y aquí tenemos como ejemplo La Orestiada de Esquilo, que es la única trilogía de tragedias que se conserva casi íntegramente, pero lamentablemente se ha perdido el drama satírico Proteo que la componía y que fue presentado por el autor en el año 458 a. C. Este drama satírico permitiría comprender el funcionamiento de una tetralogía de estas características. También existía la posibilidad de que las obras que componían estas tetralogías o que la trilogía de tragedias, no guardaran ninguna relación entre sí.⁴

³ Se dice que estos dramas satíricos fueron introducidos en la competición principalmente porque en las tragedias aparecía rara vez el dios Dionisio. (Scodel, 2014).

⁴ Luego de las festividades, los autores eran coronados con el primer, segundo y tercer lugar.

Sobre las tramas que eran habitualmente utilizadas, por lo general, las tragedias griegas abordaban un pasado muy remoto, mítico, de gente noble, donde intervenían dioses del Panteón helénico.⁵ Si bien, gran cantidad de estas obras trataban sobre los sucesos mismos que se narran en la *Ilíada* y/o la *Odisea*, nunca estas tragedias abordaban los mismos relatos que dejó el poeta Homero, sino, hechos que ocurrieron antes o posterior a sus poemas épicos. Es sabido que estas tragedias eran interpretadas solamente por hombres (Zimmermann, 2012), que usaban máscaras y trajes especiales para las obras, así también, los coros portaban estos vestuarios especiales. Según Scodel (2014), siempre había un músico con una especie de oboe llamado *Aúlos*, que estaba de igual forma en escena. Sobre los versos que componían una tragedia, siempre eran escritos con un lenguaje “culto”, pues se trataba de educar al pueblo en todos los sentidos posibles.

Como dijimos anteriormente, se le adjudica a *Tespis* el haber puesto al primer actor en escena, pero con el tiempo, la tragedia iría teniendo constantes evoluciones; *Esquilo* renovarían la tragedia introduciendo un segundo actor en la escena, para que luego *Sófocles*, introdujera un tercer actor, quedando así en su forma definitiva. Por lo general, se ha observado que los actores recitaban versos, que casi siempre era trimetros yámbicos⁶, a diferencia de los coros que eran cantos.

La estructura de la Tragedia, era básicamente la misma, aunque esto no significa que fuera rígida y definitiva. Dice *Aristóteles* que:

Una tragedia posee las siguientes partes: prólogo, episodio, éxodo y una canción coral, dividida en párodo, y estásimo; estas dos son comunes a todas las tragedias, mientras que las canciones de la escena y los *commoi* sólo se encuentran en algunas. El prólogo es todo lo que precede al párodo del coro; un episodio es todo lo que entra entre dos canciones corales completas; el éxodo, todo lo que sigue después de la última canción coral. En las secciones corales del párodo se halla la primera expresión total del coro, y un estásimo es una canción coral sin anapestos o tróqueos. Un *commos* es un pasaje de lamentos en el que tanto el coro como los actores toman parte. (2007, p.75).

⁵ Aunque había excepciones de obras que trataban temas más contemporáneos para aquella época.

⁶ El trimetro yámbico es un tipo verso germinado en la poesía griega que se basa en el yambo (El yambo es un pie de métrica constituido por una sílaba breve y otra larga) que consta de tres metros yámbicos.

Para entenderlo de mejor modo, podemos decir que el prólogo tenía como función principal explicar los antecedentes más importantes del argumento de la obra al inicio de ésta. Luego, se proseguía con el párodos, que es la entrada del coro en donde se da el inicio al desarrollo que tendrá la acción de la Tragedia. Por episodios, se entiende cada una de las escenas dramáticas donde se producen los diálogos entre los personajes. Por otro lado, los estásimos se refieren propiamente a lo que vendrían a ser los cantos del coro, que en su mayoría estaban destinados a generar una profunda reflexión en los espectadores de los teatros griegos. Éstos, bien podían tratar sobre la sanción de acciones ocurridas, o bien, ser una explicación sobre los principios morales, políticos, filosóficos o religiosos que el autor intentaba comunicar. Y para finalizar, estaba el éxodo, en donde se alude a la conclusión del conflicto que desarrolla la obra, y en donde habitualmente debería tener lugar el cumplimiento de una sentencia o un castigo. En el éxodo, el coro interviene con un canto final. (Scodel, 2014).

Respecto a los coros y su desarrollo dentro de la Tragedia, podemos mencionar que entre sus principales modificación estructurales, Esquilo los redujo a tan solo doce coreutas, (recordemos que provenían de coros de cincuenta personas), pero Sófocles hizo una modificación para aumentarlos a quince coreutas. Eran financiados por un corego, que corría con los gastos de la producción y no eran actores profesionales.

Normalmente, el poeta era su propio director. El termino griego *chorodidáskalo* (director, maestro del coro) indica que la tarea principal del poeta consistía en instruir al coro y ensayar con él el canto y la danza. Dado que el coro estaba compuesto de aficionados – doce ciudadanos Áticos y quince después-, y las partes destinadas al coro eran extremadamente amplias, sobre todo en Esquilo, fueron necesario sin duda extensos ensayos, como si se hubiera tratado de actores profesionales. Dos días antes del comienzo de las fiestas eran presentados al público el poeta, el coro, los actores y el corego que corría con los gastos. (Zimmermann, 2012, p.32).

Debemos imaginar estos coros, y de igual manera la Tragedia griega, de forma muy distinta a como los veríamos representados en los escenarios actuales, pues en nuestros tiempos, para su mayor comprensión habría que hacerlos más cercanos a un espectáculo de gran despliegue musical y dancístico. Aunque, como ya hemos mencionado, es muy difícil saber exactamente cómo era ejecutada aquella dimensión, porque son precisamente estos elementos particulares los que se

perdieron para siempre en el tiempo, sin embargo, de todos modos existen algunos importantes estudios que se han centrado en esos componentes, como menciona Romero.

Como señala Peter Wilson (2008: 183), para los atenienses la tragedia era fundamental, predominante y persistentemente un acontecimiento musical. Solamente la presencia del coro en la orquesta, desde prácticamente el principio de la representación hasta el final, con contadísimas y excepcionales salidas de escena, es ya un llamativo indicador de la importancia melódica de las representaciones trágicas. En su *Gloria de Atenas* (348c), Plutarco define, de hecho, la tragedia como un espectáculo auditivo y visual asombroso: *thaumastón akróama kai théama*. Los musicólogos más reputados de la antigüedad, como Aristóxeno de Tarento, dedicaron más de una monografía a este elemento característico del género trágico desde su composición poética hasta su puesta en escena. Lamentablemente, ninguno de estos tratados se nos ha conservado. (2017, p. 2).

Continuando con estas observaciones que hace Lucía Romero, podemos decir que en su origen y desarrollo, la danza es también una parte fundamental de la tragedia y principalmente del coro trágico. Romero continúa aclarando que:

La actividad primordial del coro es, como su nombre indica, la danza comunitaria. Aunque la etimología del término (*khoros*) no es segura, su semántica incide sobre el acto de bailar, hasta el punto de que las fuentes más tempranas que atestiguan el uso de esta palabra lo asimilan no solamente al grupo de danzarines como tal, sino también a la actividad misma de la danza y al espacio reservado para tal actividad en las ciudades. La celebración comunal a través del canto y la danza influye en el diseño del trazado urbanístico de las ciudades antiguas, forma parte de su identidad pública y comunitaria. (Romero, 2017, p. 1).

Es por ello, que los coros fueron tan importantes para la sociedad griega, ya que en ellos se conservó lo más importante y más cercano a la comunidad ateniense, que es la música y la danza, aquellos elementos que precisamente los conectaban con sus antiguos rituales ancestrales, y además, les abrían un espacio participativo para que ellos mismos formaran parte de este gran espectáculo y celebración en las *Grande Dionisias*. Esta misma relación que tenía el coro trágico con el ciudadano común, terminaría transformando esa importante voz, en una voz más cercana al público, que poseía la capacidad de conectarse con sus emociones más profundas, sus reflexiones y sus visiones de vida.

Es esta misma construcción social, tan profunda y significativa, fue lo que posteriormente conformaría la gran riqueza cultural que legó la antigua Grecia a nuestra cultura contemporánea.

1.2.3 La evolución del coro en los tres tragediógrafos: ¿La voz del Pueblo?

Si queremos comprender de mejor manera esta evolución de los coros trágicos, el rol que cumplieron en la sociedad griega y su posterior desarrollo en la historia del arte escénico, será necesario revisar, aunque sea de manera breve, como se construyó este elemento particular de la tragedia griega, en cada uno de los tres tragediógrafos que hoy más conocemos, ya que son los únicos que se conservan obras completas en la actualidad. Nos referimos evidentemente a Esquilo, Sófocles y Eurípides.

Partiremos primero por el más antiguo de los tres de ellos, es decir el poeta-dramaturgo Esquilo, el cual nació en el año 526 a.C., y fue autor 82 tragedias griegas, de las que solo se conservan siete de ellas.⁷ Este autor, que era muy recordado por participar en la batalla de Salamina y Maratón contra los Persas, es el que más importancia le otorga a los coros en sus tragedias y tiene que ver con que su influencia es más cercana a las antiguas tradiciones que le dan origen a ellas. Sus coros son de características muy musicales y donde la danza también era una gran protagonista. Estos coros esquileos eran de fuerte personalidad y servían para abordar la profundidad de sus temáticas, determinando de este modo los tonos y colores que teñían el drama trágico. Los coros esquileos tienen, casi siempre, una vital importancia en las acciones que se desarrollan. Bernhard Zimmermann, en su libro titulado “Europa y la tragedia griega” (2012), habla sobre el poeta de Salamina: “Una tarea principal de los coros de Esquilo consiste en elevarse con declaraciones teológicas de carácter general, partiendo de una reflexión acerca de lo que acontece en escena (...) Este coro de la tragedia de Esquilo, que conduce la trama, que incluso la impulsa a la vez que la interpreta y la sitúa en un contexto teológico general” (p. 122).

Esquilo siendo el más antiguo de los tres tragediógrafos, posee una cercanía más estrecha con la herencia ritual de los coros más arcaicos, y por esto son para él de gran importancia a la hora de

⁷ Según últimos estudios, *Prometeo Encadenado* no sería de su autoría. (Scodel, 2014).

elaborar sus tragedias, es solo observar los títulos de sus obras para darse cuenta que estos eran fundamentales a la hora de escribir y dirigir las puestas en escena. Las Coéforas, Las Euménides, Los Persas y Las Suplicantes, fueron cuatro obras tituladas con el nombre de sus coros, y a pesar que los problemas y temas teológicos eran de gran importancia para él, poseían a la vez un profundo carácter político con los cual Esquilo opinaba sobre los temas actuales de su sociedad ateniense.

Por ejemplo en su obra “Las suplicantes” del año 463 a.C., podemos interpretar una fuerte referencia que se hace sobre el “poder del pueblo”, y la representación de la creación del Areópago, que consistía en un tribunal que fue creado con el fin de juzgar criminales.

...en *Suplicantes* el intercambio es entre Pelasgo y las Danaides, y tras este *agón* el propio Pelasgo convoca de inmediato al pueblo para que se torne favorable a las súplicas a partir de un intercambio basado en la persuasión. Por ende, se puede pensar que hay un paralelismo entre el *agón* que se muestra en escena entre el héroe y el coro y el que se convoca como imagen entre los espectadores al aludir al intercambio que ocurre fuera de escena en la asamblea entre Pelasgo y el pueblo, cuando se toma la decisión política de dar asilo a las suplicantes. Si en otras tragedias una formación coral no tiene una voz protagónica y puede aparecer limitándose a comentar una situación, en el caso de *Suplicantes* el papel principal del coro como conjunto y la toma de la palabra de manera colectiva parecen ser una manera de mostrar qué puede significar que un grupo tenga voz propia y cómo esa multitud opera persuasivamente ante un individuo. (Gallego, 2020, p. 6).

Por otro lado, Sófocles crea en sus tragedias otro tipo de coro particular que seria fundamental en su evolución. El poeta nace en las cercanías de Atenas, en una ciudad llamada Colono Hípico, en el año 496 a. C. y muere en el 406 a. C., situándose en un período bastante convulsivo en la época de la Atenas democrática: aquí sucedieron Las Guerras Médicas, el Imperialismo ático y también la Guerra del Peloponeso. Fue siempre un apasionado y amante de su patria y, participó asiduamente en la vida política y en la administración de su ciudad como tesorero, generalato y también se sabe que fue miembro de los *Diez Probulos*, que era la denominación de uno de los magistrados de la Antigua Grecia. De todo lo cual podemos desprender, que el poeta trágico Sófocles era una persona extrovertida y de buena comunicación con los demás. Escribió 123 tragedias, de las cuales tan solo se conservaron siete tragedias completas, y uno de sus grandes aportes es el haber agregado un tercer personaje a sus dramas.

A diferencia de Esquilo, el poeta reduce levemente el coro a 12 personas, y este deja de tener tanto protagonismo en sus tragedias, el coro pasa a ser un personaje de segundo orden y nunca influye

de manera directa e importante en la trama. Como por ejemplo, en “Edipo Rey” y “Antígona”, son el concejo real tebano, es decir, un grupo de ciudadanos tebanos; o en su tragedia “Ayax”, son los marineros de Salamina; y vemos que en su única obra titulada con el nombre del personaje coro, “Las Traquinias”, son solo las mujeres de los entornos familiares del personaje Deyanira.

A pesar de todo esto, los coros en Sófocles son de vital importancia en torno a la reflexión que él intenta generar en sus obras, tal cual lo hacía Esquilo. A través de sus coros, ocupa el drama escénico para hacerse preguntas sobre la realidad que lo rodea y llevar la reflexión a las grandes problemáticas que le aquejaban en su vida. Según Aristóteles (2007), nadie como Sófocles cumplió lo que él dice en su “Poética”, que era lo fundamental del coro: ser parte de la trama y no romper esa unidad dramática:

El coro también ha de ser considerado como uno de los actores; debe ser una parte integral del todo, y participar en la acción, lo que acontece más en Sófocles que en Eurípides. Con los poetas tardíos, en efecto, las canciones en sus dramas no tienen más relación con la fábula que cualquier otra tragedia. De aquí que tales canciones no sean más que interludios corales, una práctica que introdujo Agatón por primera vez. Pero, ¿qué diferencia real hay entre el canto de tales canciones interpoladas e intentar adaptar un discurso, o aun un acto completo, de un drama a otro? (p. 93).

Pero esto mismo, provoca que los coros del poeta Sófocles sean de una complejidad mayor en su relación más profunda con el público, llevándolo a situaciones más intrincadas, sin respuestas fáciles, además de conducirlo a tomar decisiones respecto a su posición frente a dilemas morales, cívicos, políticos, humanos. Un coro que, como un ser humano, va cambiando a medida que la trama va avanzando y por ende, modificándose. Un ejemplo claro, es el coro en su Edipo Rey, como comenta Luis Pérez Sánchez en su estudio “El coro en la tragedia griega clásica: Edipo Rey de Sófocles”:

Desde el punto de vista de las intervenciones del Coro en Edipo Rey, se puede afirmar que se trata de un personaje colectivo que comenta y juzga lo que ocurre en la tragedia intercalando comentarios durante toda la obra. Representa al ciudadano tebano, con el cual todos tienen algo en común y a través de él, se van comentando los episodios de la trama, aunque, en ocasiones, habla como si fuera el sentido común o ese narrador mencionado al margen de la acción. (2010, p. 8).

Por último, tenemos al poeta trágico Eurípides, que completa la triada de los tres más importantes. Nacido en Salamina al igual que Esquilo, el año 480 a.C., fue criado en una familia humilde, pero esto no impidió que tuviera grandes maestros como el filósofo presocrático Anaxágoras, a los sofistas Protágoras y Pródico y al gran filósofo griego Sócrates, cuyas enseñanzas dialécticas se reflejan a lo largo de toda su obra.

Se sabe que escribió 92 obras, de las cuales se conservaron enteras solo 19, aunque es mucho más que los dos autores anteriores. Entre las características principales que encontramos en su forma de escritura y representación, es la profundidad de las situaciones y de los personajes, estos mismo adquieren una humanización, pues que se muestran mucho más como personas de carne y hueso, con sus pasiones y sus defectos, que sus antecesores, y en algunos casos, como es el ejemplo de “Helena”, se acerca bastante a la tragicomedia. Así mismo, encontramos en él una crítica de carácter racionalista al concepto de divinidad tradicional que poseía la cultura griega, es decir, produce una innovación en el tratamiento de los mitos de aquellas épocas. Finalmente, lo que más nos atañe en esta tesis es el trato que da Eurípides al coro, y aquí se produce una disminución de su papel dentro de la tragedia, lo que a lo largo del tiempo lo llevaría hasta su total desaparición dentro de la construcción dramática.

No por ello, algunos coros en Eurípides dejan de seguir teniendo una vital importancia, pues siguen cumpliendo su función trágica, aquella de manifestar la voz social y popular que poseían históricamente los ciudadanos comunes. Esto queda totalmente claro en obras como “Las Troyanas”, en donde podemos observar una clara crítica del autor a las guerras que venían sucediendo en aquellos años en su tierra, la antigua Grecia.

Los protagonistas de la tragedia siempre son de noble cuna, pero las mujeres que han caído en la esclavitud por la guerra son personajes muy importantes en la tragedia y suelen ser protagonistas favoritas en Eurípides. La guerra del Peloponeso que opuso, por un lado, a Atenas y sus aliados y, por el otro, a Esparta y sus aliados comenzó en 431 a.C. y trajo consigo la esclavitud masiva de mujeres que estarían bajo dominio de otros griegos (cuando una guerra era encarnizada, los vencedores mataban a todos los hombres de la ciudad cautiva y esclavizaban a mujeres y niños). La caída de Platea en 427 a.C. fue la primera guerra de este tipo y los espartanos mataron y esclavizaron a los habitantes de la ciudad; los atenienses hicieron lo mismo con Escione en 423 a.C.; de modo que no es una coincidencia que Eurípides comenzara a mediados de la década de 420 a componer obras sobre el destino de las troyanas después de la caída de su ciudad. (Scodel, 2014, p. 103).

Vemos aquí la importancia que daba el poeta al público a la hora de comunicar un cierto relato, acercando los motivos dramáticos a un ciudadano que adolece a fondo su realidad y que busca imparablemente encontrar en este espectáculo antiguo, una voz que lo represente, que lo interprete en sus miedos, angustias, problemáticas y visiones de vida, que le van dando su particular forma de ser y enfrentar la dura existencia.

De todas estas cuestiones planteadas por Vernant hace cinco décadas, el punto más controversial radica en la asociación entre el coro y los espectadores que componen la comunidad cívica, puesto que da por sentado que, al expresar los sentimientos de esta última mediante temores, esperanzas y juicios, el coro sería el procedimiento a través del cual los autores trágicos harían lugar a una representación de la ciudadanía ateniense sobre la propia escena teatral. Si el coro cumplía esta función, se podría sugerir entonces que habría en la configuración del discurso trágico un aspecto metateatral llamado a formar parte de la propia puesta en escena, desde la concepción misma de la tragedia según la conocemos, siendo dicho aspecto parte de la estructura inherente a las obras. (Gallego, 2020, p. 2).

Es por esto que consideramos el coro como una voz popular, que desde su función de lo trágico expresa grandes sentimientos, fuerzas interiores necesarias para desarrollar aquellas manifestaciones estéticas vitales para la conformación de una sociedad, que desea expresarse y buscar medios importantes donde poner la voz de la comunidad. Es este propio coro el que llega a crear tal significación para el pueblo, que en su masividad, no deja de ser a la vez el conjunto de muchos seres particulares, personas únicas e irrepetibles, con su vivencia singular y especial.

Son estos mismos coros, los que son ejecutados en una extraordinaria performance escénica de danzas y músicas, lo cual indudablemente va a generar un impulso visceral, más allá de la simple racionalización que se produciría en todos los espectadores del espectáculo griego. Aquel pueblo que asistía en busca de algo que los identificará hasta los huesos y removiera su alma. Es Friedrich Nietzsche, quien nos ha descrito el coro con aquella característica de personaje construido colectivamente, que es un símbolo de unión y fuerza popular, y a la vez, conserva sus características de carácter individual, lo que le da una complejidad y riqueza de una belleza superior y sublime “Aunque sea un grupo de personajes, musicalmente el coro no representa, sin embargo, una masa, sino solo un enorme individuo, dotado de unos pulmones mayores que los naturales.” (Nietzsche, 2010, p. 148).

Este pueblo, esta masa, es también un ser humano particular, un ser humano que necesita alzar su voz. Aquella voz del pueblo que atraviesa toda la historia. Hasta nuestros días, hasta nuestro país. Hasta nuestro propio corazón. Sin importar ni el tiempo ni la distancia.

Capítulo II:

La función de lo trágico en el rap (activista) chileno y su rol en la sociedad actual



EN LA NOCHE LUNA LLENA
EN EL DÍA SUENAN LAS SIRENAS
VENGO DE CHILE...
EL BAJO CHILE ANÓNIMO
ACTORES SECUNDARIOS EN UN FILME ANTAGÓNICO
DE ESE CHILE QUE DEFINEN DE CLASE MEDIA
PERO TIENEN LAS MEDIAS DEUDAS QUE LOS AFLIGEN Y ASEDIAN
EL CHILE DE MIS IGUALES Y LOS TUYOS
QUE NO SALEN EN LAS PÁGINAS SOCIALES DEL MERCURIO
NO TIENEN ESTATUA Y CALLES PRINCIPALES
Y NO SON GRANDES PERSONAJES EN LAS PUTAS HISTORIAS DE OFICIALES
DEL MONTON DE POBLACIONES QUE NACIERON DE LOS MISMO
POBLADORES
EN TOMAS DE TERRENO
EL DE CASAS BAJAS, PARIADAS Y DE LOS BLOQUES
LAS CASAS CHUBIS, LOS DEPARTAMENTOS BÁSICOS PA POBRES
EL DE LOS ALMACENES Y BAZARES VARIOS
QUE QUIEBRAN CUANDO INVADE EL BARRIO UN SUPERMERCADO
EL DE LOS CACHUREOS FERIA Y VERSIA
QUE RESISTE CON FUERZA
EL MONOPOLIO BESTIA DEL CENTRO COMERCIAL
EL DE LOS QUE SE VAN EN METRO PA LA PEGA
PARADOS, REPLETOS Y EN METRO A LA CASA LLEGAN
LOS QUE HACEN SU VIAJE EN TRANSANTIAGO O MICRO
Y NO PAGAN EL PASAJE CUANDO ESTA LA MANO MIJO
EL CHILE DE CARRITOS DE COMPLETOS Y SOPAIPILLAS
QUE PILLA EN LA ESQUINA DE UN GHETTO
DONDE HAY MENOS ESCUELAS QUE BOTILLERÍAS
EL CHILE DE MIS SECUELAS, DE MIS PENAS Y DE MIS ALEGRÍAS

EL OTRO CHILE – PORTAVOZ

2.1 El nacimiento del Hip Hop en los EEUU

El Hip-Hop es una cultura cuyos primeros indicios claros aparecen en los alrededores de los años 70's en los barrios marginales de Nueva York más conocidos como *ghettos* del sur del Bronx y del Harlem, que mayoritariamente fueron desde siempre habitados por ciudadanos de origen afroamericanos y latinos, en su mayoría puertorriqueños. Todos estos barrios marginales tenían bastantes problemáticas en común, al ser una cara bastante distinta de la que EEUU ha intentado mostrar constantemente al mundo, a través de un discurso capitalista e imperialista que enarbola la bandera de la lucha por la libertad humana; al contrario, estas comunidades que habitaban los barrios eran arrasados por la pobreza, las drogas, el racismo y la violencia en las calles.

Así, toda esta cultura del hip hop se origina y se desarrolla precisamente desde estas mismas calles del submundo de Nueva York, desde callejones oscuros, grupos habitacionales donde se vivía en hacinamiento, en distintas plazas descuidadas, en donde habitualmente se juntaban los más jóvenes que se sentían relegados del sueño americano. Aquí, ellos organizaban ruidosas fiestas al aire libre, influenciados sin duda por los *soundsystem* jamaiquinos, que consistían en instalarse en un espacio público con equipos de sonido.

Aquella juventud afroamericana, que disfrutaba y bailaba la música de moda de ese tiempo como el *soul*, el *funk* y la onda disco, y que no poseían el dinero para asistir a los estruendosos salones de baile, que por lo general estaban en las partes de mejor nivel económico de la gran manzana, buscaba por sus propios medios crear espacios de diversión y esparcimiento en medio de la gris burbuja a la que el sistema norteamericano los había lanzado.

Como es sabido, es muy difícil conocer el momento exacto en el que nace un estilo musical en particular, pero según la misma tradición de los primeros hiphoperos, existen un par de antecedentes que son de gran relevancia. Por un lado, se dice que el Hip-Hop habría sido un estilo que nació en fiestas callejeras que fueron organizadas por una pandilla de gran importancia en Nueva York, llamados los *Ghetto Brother*, mayoritariamente conformada por puertorriqueños y respetada en todo el área sur del Bronx. (El País, 2016)

Es sabida la importancia e influencia del Hip-Hop en los barrios latinos residentes, pero sin duda, su corazón está en el espíritu afrodescendiente y en las raíces del África ancestral. Por ello, la propia cultura Hip-Hop considera que su origen primario estaría en el gran DJ Kool Herc, proveniente de los *getthos* de la cultura afro. Un DJ de gran popularidad sub-urbana, que tenía una gran maestría para

mesclar la música de moda. Gracias a su habilidad y casi por casualidad, fue el primero en crear el sonido peculiar y las características que poseería el hip hop en los años posteriores. Como él mismo lo explica en el documental “*Hip-Hop Evolucion*” (2016) de Netflix, este sonido característico lo habría producido al intentar dejar por más tiempo las transiciones entre una canción y otra, cuando cambiaba de un disco de vinilo a otro. Para lograrlo, intervino el mismo disco rayándolo con un cuchillo y agregándole cinta adhesiva. Al quedar suspendido este sonido de transición por algunos minutos y volverse repetitivo, se produjeron accidentalmente los primeros tipos de pista, o como también se les conocería en el futuro: los *beats*. Es tan precisa la historia que nos narra el origen del Hip-Hop, que incluso estas fiestas con DJ Kool Herc tienen una dirección: el condominio del 1520 de *Sedhwick Avenue*, lugar que aún existe y que es parte del museo vivo del arte urbano.

Con el tiempo, esa fiesta del condominio neoyorquino comenzó a volverse popular y a ser toda una sensación en el barrio. Es ahí, con aquel estilo nuevo que proponía el DJ de largas transiciones entre canción y canción, que algunos asistentes comenzaron a mostrar sus habilidades para el baile que, es preciso agregar, es propio de toda la cultura afrodescendiente, y que ya se había desarrollado de gran manera en sus formas fantásticas de bailar la música disco o el *funk*. Así, aparece el *break dance*.

Hasta ese momento, el Hip-Hop era tan solo un estilo musical y de baile, sin que se le conociera como Hip-Hop, solo era considerado como una expresión que se daba en extrañas fiestas de música disco, hasta que en una de esas fiestas uno de los asistentes tomó el micrófono y comenzó a animar a los participantes, saludando a las diferentes pandillas que venían y a los barrios que representaban.

La mayoría de los asistentes eran afroamericanos, quienes eran conocidos por poseer una potente voz, un ritmo natural y una facilidad por la rima. Sin duda, una herencia de su cultura ancestral que proviene directamente de la cultura oral. Esto provocó, que aquellos animadores fueran creando un estilo propio basado en la rima, que llevarían más adelante a la aparición de lo que todos conocemos como el rap.

En este punto, es importante aclarar que la cultura Hip-Hop se compone de al menos cuatro distintos elementos culturales, estéticos y artísticos. Estos elementos son los que han influido en su difusión mundial al darle su propia particularidad, lo que a la larga lo ha llevado a convertirse en lo que es hoy en día, una significativa forma de expresión socio-cultural de gran parte de las culturas marginadas de las distintas partes del mundo.

El Hip Hop es un movimiento artístico que se divide en los que se conocen como sus “cuatro elementos”: *MCing* o *Rapping* (MC significa *master of ceremonies*, es decir maestro de ceremonias, y se refiere a la acción de *rapeár*), *Breakdancing* o *B-boying* (el baile *breakdance*), *DJing* (DJ significa *disc jockey*, y se refiere a la acción de seleccionar y pasar música) y *Graffiti* (la conocida forma de arte pictórico urbano, usualmente realizada con pinturas en aerosol). Estos cuatro componentes (cuyos respectivos orígenes son diversos) conforman lo que suele denominarse como la “cultura Hip Hop”. Esta breve caracterización pretende dar cuenta, en principio, que hablar de hip hop no se reduce al plano musical. Este artículo abordará la música Hip Hop (y por ende los elementos de *MCing* y *DJing*), y con el objetivo de no generar futuras confusiones, cuando nos refiramos al Hip Hop estaremos haciendo exclusiva alusión a la música Hip Hop, y no a al Hip Hop como movimiento artístico más amplio o como “cultura Hip Hop”. (Frasco y Toth, 2008).

Son estos cuatro elementos (y quizás podríamos identificar unos tantos más, como por ejemplo el *beatbox* que consiste en hacer bases musicales solamente con sonidos realizados con la boca), los que conforman esta cultura, llena de riquezas estéticas tan poco apreciadas y aceptadas por el *establishment* cultural.

Dentro de estas cuatro formas de ser parte de la cultura hiphopera, la que se analizará en esta investigación es el rap. Es decir, esa forma particular del canto que se compone por una suerte de diálogo, de verso y de mucha pasión. Cabe recalcar en este punto, la importancia de la cultura afroamericana que aportó con una forma particular de cantar y que proviene del rock y el *soul* de los años 50 y 60, importantes ritmos que marcaron la historia musical de EEUU y la cultura occidental.

Así mismo, podemos retroceder hasta el origen de todos estos estilos populares que estallarían en el siglo XX, hasta llegar al más antiguo que es el llamado *blues*, nacido en el delta del Misisipí, en el sureño estado de Atlanta. Este es un estilo fundamental para la historia de la música, herencia directa los cantos que los esclavos entonaban mientras trabajaban en los campos de algodón relatando todos sus sufrimientos y miserias.

Debemos mencionar aquí, como parte también de esa gran herencia del canto y la palabra que posee la cultura afroamericana, la maravillosa música *gospel*, que aún sigue deleitando a las generaciones actuales con su profunda puesta en escena. La música *gospel*, era un canto típico religioso que realizaban las comunidades africanas en sus iglesias, luego de ser evangelizadas e integradas al cristianismo protestante, que era el que más dominaba en los Estados Unidos del siglo XVIII.

Originario de África, el Hip Hop proviene de poetas y de músicos ambulantes del oeste que fueron deportados como esclavos al continente americano. Musicalmente proviene del soul, el funk y la poesía de los ‘Last Poets’ de los años setenta, se cruza con el dub, los soundsystems y con versiones instrumentales del reggae traído por los jamaíquinos que migraron a los guetos de Nueva York. La música no es fruto de una evolución o de alguna organización de influencias donde hubiesen participado músicos consagrados de jazz, funk o soul, sino de la apropiación de todas ellas por una juventud afroamericana empobrecida y discriminada que expresaba sus condiciones de vida en la calle regulada según los códigos de vida de los barrios. (Tiyoux, Facuse y Urrutia, 2012, p. 431).

Es en esta importante herencia africana, que encontramos un personaje particular que podría ser la referencia más antigua en la línea trazada hasta el rap contemporáneo. Nos referimos a una suerte de juglar proveniente de los pueblos del África occidental como los Mandé, Fulbé, Hausa, Serer, Mossi, Árabes mauritanos y una multitud de otros grupos más pequeños que han vivido en esa zona desde tiempos inmemoriales. Los *Griot*, eran los encargados de transmitir las historias, narraciones y leyendas de sus comunidades, a partir del canto y la música, por lo que era de suma importancia conocer una gran variedad de canciones tradicionales que debían interpretar sin equivocaciones, relatando hechos actuales que acontecían en las zonas donde habitaban, hechos comunes del quehacer cotidiano, todo aquello que los rodeaba y que podían percibir. Su ingenio y habilidad podía ser de un nivel abrumador y sus conocimientos de la historia, extraordinario.

Robert Palmer criticaba las respuestas que el etnomusicólogo Tolia Nikiprowetzky había ofrecido a la pregunta de qué era un griot, negando que fuera un hechicero, sino, más bien, que se trataba de un juglar. A cambio, Palmer ampliaba las opciones, preguntándose si, además de historiador de familias, tribus e imperios, no sería el precursor del bluesman afroamericano, amén de músico, o todas a la vez, incluyendo las de hechicero y juglar (1996, 8-9). Por su parte, Cornelia Panzacchi define al griot como un “Cantante de alabanza tradicional, músico, intermediario social, consejero o bailarín y acróbata. . . , guardián de la historia y las genealogías, de dichos, canciones y música” (1994, 190)⁸. Una variada gama de conocimientos y destrezas que llevan a Anny Wynchank a calificar al griot, ante todo, de artista; un artista que usaba su arte para influir en su audiencia e impresionarlos con el fin de educarlos. Entretenimiento y educación gracias al dominio de la palabra, de la puesta en escena y de la interacción con el público, en lo que podríamos considerar una cumplida ejecución de oratoria. (González, 2015, p. 28).

⁸ Traducción libre de: “traditional praise-singer, musician, social go-between, counsellor, or dancer and acrobat ..., keeper of history and genealogies, of sayings, songs and music.”

Como podemos observar, el rap y el hip hop tienen un profundo origen en todo lo que es la cultura africana hasta sus mismísimos orígenes ancestrales, en una cultura también repleta de magia, mitologías y símbolos que están más allá de alguna comprensión del tipo lógica racional occidental. Siempre esta cultura ha buscado, a través de la música, su expresión más profunda, también junto con el baile, lo que ha significado un profundo aporte a toda la música universal. Además, no es solo una forma que se centre solo en sus valores o expresiones culturales propias del África, por el contrario, es una cultura de encuentro, donde en un diálogo misterioso con otras culturas, incluso con las mismas culturas conquistadoras-esclavizadoras, se va apropiando de elementos constitutivos de ellas, llevándolos a un nivel más allá - ejercicio nunca nos deja de sorprender -, y así logran aparecer estilos nuevos que se expanden y se vuelven referentes para otras culturas aún muy lejanas. Es el caso de la llegada del estilo hip hop a nuestro país.

2.2 Orígenes del Hip Hop en Chile

Luego del nacimiento del hip hop en los EEUU, este se fue propagando rápidamente en las diferentes radios y discotecas del país, pasó de ser un ritmo marginal a transformarse en todo un fenómeno cultural del que nadie en todo el país del norte quedó ajeno. Fue así que en los años 80, la industria del cine norteamericano observó el fenómeno y produjo un par de películas referentes al tema, estas fueron: *BeatStreet* (1984) y *Breakdance* (1984), principalmente basadas en el estilo de baile que se practicaba dentro de la cultura hip hop. Películas que llegarían a un Chile en plena dictadura, y que provocarían un gran impacto en un pequeño grupo de jóvenes que se fascinarían por el baile de gran particularidad.

Primero, Hip Hop en Chile funciona como una cultura callejera. Refleja la experiencia de la marginalización en Chile. En los inicios, Hip Hop fue un acto de imitación. Los breakers imitaban los estilos de los bailarines que vieron en las películas. Pero después la cultura creció y se desarrolló un movimiento de su propia creación. En las poblaciones se desarrolló en una cultura auténtica de la calle. Los jóvenes en Santiago crearon un movimiento que representó su estilo de vida, fuera de la cultura popular que les marginalizaba a ellos y su arte. El movimiento Hip Hop no fue un producto de una invasión de Hip Hop en los medios de comunicación, sino de la creatividad y la motivación de los jóvenes. Se formó una pequeña subcultura fuera del sistema que representaba a sus participantes de las poblaciones. (Quitow, 2005, p. 22).

Este pequeño grupo comenzó a juntarse a bailar todos los fines de semana en el pasaje Bombero Ossa del Paseo Ahumada. Jóvenes provenientes de toda la capital asistían para mostrar sus mejores pasos, compartir experiencia, combatir y desafiarse sin violencia, y también para intercambiar música que en aquellos años era muy difícil de conseguir, en un país golpeado por la censura y la represión.

A la par, en importantes poblaciones marginales se desarrollaba este mismo fenómeno que se veía en el centro de la capital, los jóvenes también se juntaban a bailar este nuevo estilo de baile, extraño y lleno de rebeldía. Una de las más renombradas, era la Huamachuco de la comuna de Renca al norte de Santiago. Lalo Meneses fundador del grupo pionero Los Panteras Negras, nos relata aquellos formidables encuentros entre jóvenes poblacionales:

Había tanta gente, que ese día las micros que pasaban por ahí –como la Renca-paradero 22 ½- tuvieron que desviarse. Estaba la cagá, lleno de breakers y de público; calculo unas cincuenta personas o más por cada piño. Era como ser parte de una película en la que yo actuaba de mí mismo. La euforia subía cada vez más, la música era increíble, todos hacían pasos en su lugar. Estábamos como volados en música y baile. Puros flaites de pobla creyéndonos dueños de la calle, pero no por weas de peleas ni de violencia, sino que por talento. (en La Máquina Medio, 2020).

Poco a poco, estos encuentros fueron llevando a sus integrantes a probar con el canto y el rap, y a su vez, a comprender que este estilo les serviría para poder expresar la realidad en que habitaban, poder compartir sus emociones de tener que vivir en aquella ciudad y país lleno de horrores, de poder gritar lo que era tener que resistir en medio de una cruel dictadura militar; años donde las esperanza de ver alguna luz o tener un sueño, eran prácticamente nulas, en aquel Chile gris, triste y apagado.

Aquellos grupos de jóvenes que conformaban parte de la contracultura, recibieron críticas por parte de la ciudadanía más conservadora, que suponían peligroso que jóvenes se juntaran pues pensaban que lo que hacían era drogarse; así mismo, las fuerzas represoras los señalaban como posibles grupos extremistas anti-dictadura, pensamientos típicos de aquella época de una sociedad ahogada por el miedo.

De igual forma, las críticas vendrían por parte de la música de resistencia de aquellos años y que había acompañado a la Unidad Popular en su vía al socialismo, brutalmente cortado por los militares, la aristocracia chilena y el gobierno norteamericano. Este estilo era el que se conocía como la Nueva

Canción Chilena, poseedora de elementos más folclóricos y de sonoridades latinas, con grupos representativos como Sol y Lluvia, Inti Illimani, Eduardo Gatti, etc. Se les acusaba a estos jóvenes de apropiarse de una cultura norteamericana imperialista, totalmente ajena a nuestra realidad latinoamericana y que era música que los enajenaba de los problemas reales que vivía el país.

Entonces, con la sociedad alejándose de las ideologías del pasado, y con un Santiago progresivamente marcado por la segregación económica y una mentalidad individualista y consumista, el hip hop representó una aproximación fresca y novedosa a las cambiantes realidades de Chile. Estos jóvenes dejaron atrás formas culturales más dominantes o tradicionales, como la poesía, literatura, teatro y música folclórica y rock, por una forma artística que les permitía participar de manera nueva y más directa. Era además una alternativa a los ritmos tradicionales latinoamericanos, como la cumbia y el merengue, y al bailenacional chileno, la cueca –un fenómeno casi exclusivamente rural. (Quitow, 2005, p. 6).

A pesar de estas primeras críticas, poco a poco el hip hop logra empezar a difundirse en todas las poblaciones del gran Santiago, los jóvenes encuentran un medio muy simple para desarrollar su creatividad, le da un aire nuevo a una ya agotada estética del clásico joven revolucionario marxista-leninista, el arte se democratiza de alguna forma al ser así, tanto como el rap, tanto como el *breakdance*, estilos en los cuales se necesitan muy pocos elementos para funcionar: bastaba con una buena radio-cassette de gran tamaño (Imagen clásica de los jóvenes caminando cargando una por la calle) y un buen *beat* que acompañe a cantantes y danzantes, de ahí era tan solo la creatividad y rapidez mental lo que lograban completar este arte, capacidades que siempre han sido características de los jóvenes poblacionales a los que la sociedad nunca les ha dado la oportunidad para desarrollarlos, y que así se convierten en un potente medio de expresión y creación artística que se pueda convertir, finalmente, en un camino de ruptura del círculo social marginador.

Un tercer elemento es la capacidad narradora de los hiphoperos que los conecta con esa habilidad histórica del pueblo de contar historias, reconocida por De Certeau como una “*ratio popular*”. Ésta los constituye en testigos vivos de su tiempo que desde los orígenes del movimiento se caracteriza por narrar la realidad de los que viven la exclusión y del oprobio cotidianos. El recurso de la improvisación resulta aquí un elemento fundamental gracias a la instantaneidad del relato que permite a los artistas trabajar una experiencia colectiva. El hiphopero puede compararse así con el payador que aprende a procesar la sensibilidad de su tiempo y devolverla a un público a través de la poesía

improvisada, generando nuevas posibilidades de comprensión de la realidad. (Tiyoux, Facuse y Urrutia, 2018, p. 438).

Así es como comienzan a salir los primeros grupos, desde esta realidad particular del Chile de aquellos años, y ya entrando en los años 90, época de transición donde los militares vuelven a sus cuarteles - eso sí, sin dejar de estar en una posición fuerte de poder -, es el libre mercado el que entra a jugar el rol controlador de la sociedad, lo que dará la entrada de un sin fin de tecnología que propiciarán las primeras grabaciones de estos grupos. Neoliberalismo de doble filo, pues por un lado, el que propicia la marginación de un sector de la sociedad a todas sus comodidades, pero por otro lado, grupos de jóvenes que deben ocupar su ingenio para llegar a alcanzar esta tecnología, aunque sea de forma precaria o quizás audaz (robándose alguna cosa de algún centro comercial), para poder lograr desarrollar el arte del rap.

Las primeras grabaciones de álbumes de rap hecho en Chile datan de comienzos de la década de 1990, en virtud de lo realizado por bandas como Panteras Negras, Los Marginales, La Pozze Latina y Estrellas de la Calle. Aunque es preciso mencionar que a fines de los años 1980 aparecieron algunos esbozos referenciales para los primeros exponentes, como por ejemplo “Algo está pasando” (1988) del grupo De Kiruza, y “Break It Up” de Lalo Meneses que apareció en el documental *Estrellas en la esquina* (1986). Pero antes del surgimiento de estas grabaciones hubo una etapa previa de conocimiento y experimentación, que defino como *proto-rap chileno*. (Rodríguez, 2019, p. 90).

Luego de todo este proceso, es en el año 1997 donde aparece el disco “Ser humano” de la banda Tiro de Gracia y el hip hop chileno alcanza sonar en todas las radios, entre los jóvenes se vuelve un ritmo de moda y comienzan a surgir muchos grupos de rap, tomando diferentes estilos, desde cercanos a lo popular a otros que se alejan de aquello para acercarse más a lo pop o comercial. En esos años, aparece también el grupo Makiza que lo integraba la rapera chileno-francesa Anita Tijoux. En el año 1998 aparece el disco “Avanza” del grupo Calambre, que nos vuelve a mostrar aquella realidad de este Chile que en aquellos años se autodenominaba el jaguar de América Latina, pero que con una breve mirada a las poblaciones y a los barrios, rápidamente se darían cuenta que mucho no había cambiado desde la llegada de la pseudo-democracia. Este disco fue muy significativo para lo que sería el hip hop activista, ya para la llegada del año 2000 y el nuevo siglo que entraba en curso.

Fue en el año 2000, que un rapero proveniente de los *ghettos* de Detroit, retorno a Chile después de estar en el exilio de sus padres, y comenzó a organizar una comunidad que ofrecería diferentes talleres de hip hop para las comunidades de jóvenes y niños en las poblaciones. Su nombre era Subverso y la colectividad fue conocida como “Hiphología”, verdadera escuela de una gran camada de grandes cantantes que saldrían de esos talleres auto-gestionados. Más tarde, se conformaría la red de hip hop activista, que vendría a engrandecer a toda esta gran comunidad-coro de raperos que se estaba entretejiendo en las distintas poblaciones y ciudades del Chile de aquellos años, que poco a poco se seguía trizando en su ilusorio desarrollo económico de supuesto primer mundo, imagen recurrente que intentaban vender los medios de comunicación al mundo y a los mismos habitantes de este país.

Para que nos quede más claro el sentimiento y actitud del hip hop de aquellos años, se presenta aquí un extracto de lo que Hiphología expresaba en sus comunicados habituales:

El contenido de HipHopLogía es netamente político y antisistémico. Su lema es “Del Mensaje a la Acción”, filosofía que llevan a cabo, es decir, que un HipHoperero no sólo debe quedarse en la crítica, sino que también debe crear algo por el cambio. “Revolución es lo que se busca, no queremos que esto cambie un poco, no queremos estabilizarnos como HipHoperos y sólo grabar discos y tocar. Lo que HipHopLogía hace es trabajar diariamente por organizar a los raperos, autoeducarse y crear una conciencia crítica ante el sistema capitalista. Denunciar, protestar, crear, luchar hasta vencer o morir. Estamos claros que es mucho trabajo pero “algún día valdrá la pena”, incluso aunque nosotros no estemos para verlo, pero la semilla que sembramos es un gran logro. Eso es amor... amor a la vida... a lo que se nos concedió y se nos ha negado a la mayoría por el mundo entero...” (Ploch, 2011, p.158).

Es esta fuerza particular que se empieza a desarrollar en el hip hop nacional, lo que le da esa potencia a nivel social que nos llevará a sentir ese nexo trágico que poseía la antigua tragedia griega.

2.3 Hip Hop en la actualidad

El hip hop en la actualidad ha ido tomando una gran variedad de caminos, tanto en nuestro país como en el mundo entero. Hace ya algunos años, el hip hop y la música urbana en todas sus variantes (trap o reggaetón) ha pasado a ser la dominante en todos los *rankings* de música del orbe, antes ampliamente dominada por el rock. Fenómeno que se ha traducido en una cierta democratización de

los medios productivos de la música (ya que la música urbana no necesita de tantos instrumentos como los otros ritmos musicales) y que a su vez, ha gestado que haya podido llegar a todos los rincones del mundo, incluso a los más pobres (de hecho, aún más). Sin embargo, esto también ha provocado una cierta homogenización de los sonidos particulares de cada lugar, llevando muchas veces a que la copia sea más habitual que el intento de encontrar sonidos propios.

Pero podríamos decir que es esta misma contradicción, la que genera autocríticas por parte de los mismo productores de música urbana, lo que a la larga va provocando que cada zona vaya produciendo riquezas propias de vez en cuando, y ya es sabido que por lo general, estas riquezas provienen de los sectores más populares y marginales que a la larga viven de una forma mucho más intensa la música urbana, transformándose en una forma de vida que representa sus inquietudes esenciales y con la que buscan expresar sus sentimientos más profundos, sus ideas y su formas de entender el mundo.

En la actualidad chilena, este es un fenómeno de gran escala, pues, diferentes artistas han podido compartir sus materiales sonoros y audiovisuales a través de la redes sociales, lo que les posibilita la libertad de poder expandir su arte, antes muy limitada por las decisiones de los productores de la radio y la televisión. Redes como Instagram o Youtube, son actualmente las grandes generadoras de públicos y ganancias por parte de los artistas jóvenes que salen desde estos nichos.

Todo esto ha sido una piedra angular para alcanzar el gran nivel de la música urbana y obviamente, el hip hop chileno, que paso de ser un arte que se valía más que nada de su creatividad y fuerza y no tanto de su sonoridad (al no poseer los mismo recurso que artistas internacionales de los países ricos), a lograr tener producciones de primer nivel que hoy son valoradas internacionalmente, como son los casos de Flor de Rap, Arte Elegante, Portavoz, Anita Tijoux, Movimiento Original, La Brígida Orquesta, MC Millaray, Luanko, Waikil, entre otros.

Tampoco debemos olvidar el gran fenómeno cultural de los duelos de *freestyle* que se llevan a cabo en parques céntricos de la ciudad, como es el caso del Parque de los Reyes en la comuna de Santiago Centro o el Parque Bustamante en la comuna de Providencia, y que con el tiempo se han logrado transformar en grandes eventos culturales que llegan a llenar estadios como el Teatro Caupolicán o a ser transmitidos por la televisión. También, a partir de estos eventos callejeros donde todos están invitados a participar, han salido grandes exponentes que se han destacado a nivel nacional

e internacional y han tenido la posibilidad de mostrar su talento en el exterior, como el caso de los improvisadores rap: Kaiser, Teorema o la DJ Atenea.

En los siguientes subpuntos, veremos cómo la parte social de este fenómeno y los últimos acontecimientos en Chile, han logrado conformar este estilo en particular, para transformarse en un gran movimiento de fuerzas *trágicas* similares a las que se produjeron en el siglo V a.C. en la antigua cultura griega.

2.3.1 El rap post-estallido: ¿La voz del pueblo?

Nadie en Chile ha quedado indiferente a los sucesos que ocurrieron aquel 18 de octubre de 2019. Un estallido social que vino a poner al frente y al hueso, aquellos problemas que nos aquejaban a todos los chilenos y que la élite chilena intentaba tapar como si fuéramos un oasis de progreso, parafraseando al presidente de Chile Sebastián Piñera⁹ unos meses antes del estallido.

Pero no, Chile no era ningún oasis como se pretendía hacer creer a los ciudadanos: salud indigna, pensiones miserables para los jubilados, educación desigual y de mala calidad para los más pobres, transporte de mala calidad y el más caro de Latinoamérica, destrucción de la naturaleza por parte de las grandes multinacionales en su mayoría extranjeras, seguidilla de colusiones de grandes empresarios y una justicia ineficaz y corrupta que dictamina sentencias absurdas, cargadas de esa violencia invisible pero dolorosa, como fueron las clases de éticas como medio de castigo a los empresarios involucrados. Chile era (o sigue siendo), una olla a presión, ningún pueblo puede resistir tantas injusticias y el nivel de crimen organizado ejecutado por parte de las clases más acomodadas, aquellos que viven en la burbuja de las cuatro comunas más ricas y aisladas del país, todo ello, amparado por un Estado que decidió no proteger a sus ciudadanos.¹⁰

Así, un 18 de octubre de 2019, un pueblo cansado, agobiado y sin nada más que perder, salió a las calles a exigir dignidad, el fuego se tomó las esquinas, miles de vecinos se reunieron a dar sus

⁹ Banco de Talca, Caso Cascadas, Triangulaciones CHV, Empresas Zombies, Caso Chispas, Acciones de Lan, Exalmar, Dominga, Pandora Paper, Comando Jungla y muerte de Camilo Catrillanca, Represión y mutilación en protestas del 2019.

¹⁰ “Estamos en guerra contra un enemigo poderoso” Sebastián Piñera (CNN Chile, 2019).

opiniones en plazas, asambleas, cabildos y barricadas; el gobierno reprimió como única respuesta, manchando sus manos con sangre de niños, mujeres, jóvenes, ancianos, sacando a las calles a los militares y reforzando las fuerzas represivas policiales, tácticas heredadas de la dictadura y que es posible reconocer a lo largo de toda la historia del país.

Nadie quedó indiferente ante este monumental movimiento social, mucho menos el hip hop que había cantado sobre estas injusticias durante años. Un documental que se encuentra disponible en Youtube, titulado “Más allá de las rimas: hip hop y estallido social en Chile” (2020) producido por La Celda del Bob, da cuenta de este momento y cómo fue acontecido por la escena hip hop. Es un documental independiente chileno, que recoge diferentes entrevistas a distintos raperos de nuestro país, a quienes se preguntó por los sucesos ocurridos durante el estallido social.

Veremos a continuación algunas de las frases que se encuentran dentro del registro audiovisual y que nos permitirán comprender que el rap es parte fundamental dentro de la construcción del tejido social y cómo su poderosa voz se instala en aquel contexto. Uno de los raperos más jóvenes y que tiene gran difusión en los medios, es NFX de 24 años. Él, con un recuerdo más cercano a sus días de estudiante, habla acerca de cómo los estudiantes hoy en día son una pieza fundamental de los movimientos sociales que vive el país, especialmente cuando el movimiento pierde fuerza y pareciera que las cosas quedaran en nada.

El movimiento esta en muchos lados, pero la lleva una idea. Por ejemplo, estos días han sido mochilazos estudiantiles, porque los estudiantes como volvieron, volvieron a activar toda la volá como estaba antes, a frenar los metros y eso hace que no haya normalidad, y porque ellos son los apropiados para hacerlo. Yo me acuerdo cuando yo iba al colegio e intentábamos tomarnos el colegio, no podíamos porque no había motivos suficientes. (NFX, 2020).

A su vez, la rapera nortina Flor de Rap, que con una vida marcada por su paso por el Servicio Nacional del Menor (SENAME)¹¹ en su infancia, sabe lo que han sido estos 30 años de una pseudo-

¹¹ “El Estado de Chile viola sistemáticamente los derechos de los niños que están bajo su tutela.” Esa es la conclusión de un lapidario informe de la PDI que en 2017 investigó 240 hogares de menores. En el 100% de los centros que administra el Sename y en el 88% de los gestionados por particulares se constataron 2.071 abusos, 310 de ellos con connotación sexual. Tan grave como lo anterior es que el informe policial fue entregado a la Fiscalía en diciembre de 2018 con copia al gobierno, pero no se hizo público. (Ciper Chile, 2019).

democracia y represión social neoliberal. Lo que ella expresa, es alegría de ver el despertar de los ciudadanos que han decidido finalmente tomar la palabra. De esta manera, declara que este estallido social ha puesto en primer plano las desigualdades que ella y una gran mayoría de la población, han tenido que vivir durante estos difíciles años de conflicto social.

En verdad, estoy bastante contenta con todo lo que está sucediendo, porque claro, como dices tú, todos despertamos y es algo increíble, porque hace muchos años esto nunca sucedió, como que todos tenían ese miedo, y hoy día, a pesar de que ha sido súper difícil la lucha, están igual todos ahí firmes, firmes. Me hace sentir súper bien, me hace sentirme parte de este mundo, antes me sentía solo la rapera, hoy me siento súper empoderada, súper capaz, con mucha fuerza, y agradezco que Chile haya despertado, agradezco esa oportunidad de igualdad que nosotros nos merecemos, y todos... ser felices y que se respeten nuestros derechos (Flor de Rap, 2020).

Hace un tiempo, Portavoz, el rapero de Conchalí, viene sonando en todos los barrios del país, incluso traspasando fronteras. Sus letras, cargadas de una ácida crítica social, venían mostrando la realidad del Chile envuelto y revuelto en aquella crisis cultural, humana y económica que ha significado este experimento neoliberal que se instaura con violencia en nuestro país. Para él, no deja de ser una sorpresa lo que ocurrió aquel 18 de octubre y todo lo que vendría con el pasar de los días.

Nunca predije lo que está pasando, hay gente que me dice tú lo predijiste, Chile es neoliberal hace muchos años, solo cantábamos la wea que estábamos viendo, quizás lo que pasa ahora es que masivamente la gente se está dando cuenta de las weas que estábamos viviendo, quizás en ese momento éramos una minoría culia de locos culiaos, marxistas, anarquistas o mapuches, éramos minoría, y ahora la wea es masiva, y todo Chile quiere cambiar la mierda, y eso está bacán, me encanta. (Portavoz, 2020).

El rapero Matiah Chinaski, integrante de Mente Sabia Cru y de La Brígida Orquesta, tuvo que vivir el estallido social fuera de Chile; al regresar, se encontró con la realidad de lo que se estaba viviendo, fuera de cualquier discurso que demonizara la protesta o que, por otra parte, la idealizara como una revuelta sin puntos antagónicos, ni con la diversidad de opiniones que está tenía en los

distintos actores que la protagonizaban. Ante este contexto tan complejo de definir, es difícil tomar opiniones unidireccionales o ver claramente el panorama futuro de esta revuelta. Así lo interpreta el rapero chileno.

Estamos seguros al menos, que no queremos lo que hay ni lo que había, queremos cambiar algunas cosas como sociedad, pero yo más allá de eso, de yo estar seguro para dónde va la cosa, no lo sé, sobre todo cuando yo que lo viví desde afuera, y ahora que llego y voy al movimiento y estoy ahí, como que me genera una wea de incertidumbre, se puede hacer más de lo que ya se ha hecho, más que seguir estando y seguir estando, no sé, el otro bando tiene demasiado poder, esto es como un cómics, y estos locos son como un villano, de esos villanos baratos, que se mueven por plata y que no tienen como honor (...) y estando aquí, no sé qué más se puede hacer, más que seguir protestando, quemando, saqueando, no sé qué más se puede hacer. (Matiah Chinaski, 2020).

Más allá de cualquier opinión, es evidente que la represión mostró su peor rostro. Las altas clases que gobiernan el país ofrecieron la respuesta que ha ofrecido por siglos el poder. Es precisamente lo que Foucault declara: “el poder es esencialmente lo que reprime (...) ser órgano de represión es en el vocabulario de hoy día, el calificativo casi homérico del poder” (2000, p. 28), es decir, enviar al pueblo a agredir con violencia al propio pueblo, ya que aquellos policías y militares que reprimen son pueblo y han asumido el rol de protectores de intereses privados en desmedro de su rol de servidores de la ciudadanía, pues, “en todo lugar donde hay poder, el poder se ejerce. Nadie es su dueño o poseedor, sin embargo sabemos que se ejerce en determinada dirección; no sabemos quién lo tiene pero sí sabemos quién no lo tiene”. (Foucault, 2001, p. 31).¹²

La clase privilegiada no es nunca la que enfrenta personalmente el conflicto, difícilmente abandonan la comodidad para reprimir en las calles; son sus empleados uniformados los que tienen que hacer efectiva la represión, simplemente porque obedecen a la lógica del poder que impide reflexionar en un mundo gobernado por la locura. Así, durante el estallido social, en un contexto de injusticia e impunidad, tuvimos que ver, sufrir, padecer desde muy cerca y con total impotencia la violación de los derechos humanos que se transformó en una brutal realidad que traía a la memoria

¹² “Meter a alguien en la prisión, mantenerlo en prisión, privarle de alimento, de calor, impedirle salir, hacer el amor (...) ahí tenemos la manifestación de poder más delirante que uno pueda imaginar.” (Foucault, 2001, p. 28).

de tantos aquellos horrores de la dictadura. Este sentimiento de angustia, lo refleja claramente la rapera ariqueña Sativanderground:

Es súper injusto porque esos cabros que están aquí dando la cara por todos nosotros, somos todos una fuerza, pero qué pasa cuando llega ese momento, ¿Qué podemos hacer en contra de ellos? La tele va esconder las weas, los carabineros se las van a arreglar por dentro, y al final la persona que fallece queda ahí, y nadie hace nada por ellos, como el hermano que falleció en el caballo, los pacos tirándole perdigones al personal de la salud. ¿Qué wea significa esta wea? (Sativanderground, 2020).

Son muchas las voces que podemos escuchar, esa es siempre la riqueza del rap más allá de esas mismas diferencias que posee, es ese sentimiento común que contiene todas estas visiones, ese *flow* particular que lo unifica, una rabia popular, una claridad a la hora de pensar el acontecer actual y de poner estos pensamientos en una musicalidad que trasmite lo latente e invisible, aquello de lo que no es posible hablar, eso que llega directo al corazón y a cada parte del cuerpo social, erizando la piel curtida por los dolores de la memoria y que, podríamos afirmar, se asemeja a la función de lo trágico que transmitían el arte griego a sus ciudadanos, una forma completa de entender la poderosa y tantas veces cruel realidad, a través del arte y del espectáculo.

Quizás en esta investigación, solo sea posible exponer un fragmento reflexivo y racional de la realidad inspirado en todas estas observaciones al rap contemporáneo activista. Justamente por ello, se extiende la invitación a escuchar, a modo de ejemplo, la canción de Anita Tijoux que realizó en conjunto con la rapera adolescente mapuche MC Millaray, llamada Rebelión de Octubre (2020)¹³, un himno que relata lo sucedido en el estallido social, canción profunda que hace vibrar a todo cuerpo sensible, traspasando mente y sentimiento a través de la palabra, su musicalidad, su *beat* levemente alejado del clásico hip hop, pero no por ello de su esencia. Ahí radica su forma trágica de representar la realidad y ponerla en forma de expresión estética como el rap, el canto popular contemporáneo.

Compañera, amiga

¹³ El video clip se encuentra disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=J7Ih8OHwfPU>

Tú, de la primera fila
Embestida en rebeldía
Eres fuerza que nos guía
Que el mundo entero sepa
Te dispararon sin tregua
“Por la paz”, ellos dijeron
Torturando nuestro pueblo

Rebelión de octubre
Nuestra América nos une
Rebelión de octubre
Dignidad nos constituye
Octubre rebelión
Con honesta convicción
Octubre rebelión
Se lucha desde el corazón

Müntueneu ñi nge
Ñeküfkelay ñi dungun
Meli fütal mapu meu
Entuan ñi kutrankawün
Chi pu warria kinniefi
Tañi weichan tüfa meu
Amulepe inkawün
Wirarmün Marichiwew
Pactaron silencio
Firmaron un acuerdo
Escondieron documentos
Dime tú quién es violento

Mientras nuestros muertos
Sin justicia ni presos
Vamos a quebrar silencio
Y la vida alzaremos
(Anita Tijoux y MC Millaray, 2020).

Es necesario preguntarse ahora: ¿Es realmente el rap activista la voz de pueblo?, ¿Logra constituirse como un eslabón dentro de esta complejidad de tejido social del Chile actual?, ¿Representa aquella visión que se ha puesto en el primer plano del acontecer nacional? Creemos que de todas maneras lo es, así lo fue en el principio y así lo es hasta hoy. Es su corazón mismo.

El pueblo es el fundamento ontológico de legitimidad de la modernidad occidental, sin embargo, los universales de esta modernidad, tales como Estado y derecho solo pueden funcionar bajo la condición de reducir al pueblo a la impotencia absoluta y ocultarlo, lo que hace del pueblo un lugar paradójico, pues está excluido de la modernidad pero a la vez es la condición esencial de su existencia. Comprender esto es el primer requisito para romper el ciclo de la negación democrática y el lugar donde inicia su emancipación. (Sanín, 2012, p. 11).

Como bien dice Sanín, el pueblo es parte esencial de los que construimos como sociedad, nada existiría sin el, la misma palabra no deja de sonar en nuestras bocas por siglos, posee el carácter fundamental de todo lo creado por nuestras sociedades, pero pareciera que su represión y expulsión a los márgenes es la base donde se implanta esta sociedad moderna.

Siguiendo a Giorgio Agamben (1998: 221) pueblo en la modernidad occidental puede significar una de dos cosas, o bien la totalidad del cuerpo político, el sujeto político constitutivo, la integración absoluta de ciudadanos libres y soberanos, el “todos” a nombre de quien obra el derecho y el Estado, o bien los marginados y condenados, la “nuda vida” el “homo sacer”, los que están de facto y de iure excluidos del ejercicio de la política y del derecho. Que en su primera acepción se trate de una totalidad imposible, incompleta, lo prueba el mero hecho de existencia de la segunda acepción. Sin embargo no se trata de una contradicción lógica menor y superable instalada en las márgenes de la democracia, se trata de la anatomía misma de la política moderna, la matriz que posibilita la modernidad/colonialidad tal como la conocemos. (Sanín, 2012, p. 12).

Así este pueblo es el que saca el velo a estas democracias occidentales que han venido a normalizar la explotación, un modelos que pretender tapar detrás de hermosos edificios, innumerables poblaciones, detrás de un voto, la rabia constante del abuso constante de un sistema burocrático y sordo, pero es esta misma represión la que le dan el carácter propio a ese pueblo, el que lo levanta desde distintas vertientes para alzar una voz de características propias.

El pueblo como exclusión constitutiva de la modernidad es la nuda vida, el lugar fundamental de la biopolítica, el homo sacer “a quien cualquiera puede dar muerte pero que es a la vez insacrificable”. De nuevo con Agamben entendemos que “la politización de la nuda vida como tal, constituye el acontecimiento decisivo de la modernidad, que marca una transformación radical de las categorías político-filosóficas del pensamiento clásico...La política occidental se constituye sobre todo por medio de una exclusión (que es, en la misma medida, una implicación) de la nuda vida. ¿Cuál es la relación entre política y vida, si ésta se presenta como aquello que debe ser incluido por medio de una exclusión?” (Agamben, 1998: 14). (Sanín, 2012, p. 13).

Así mismo, son muchos los que han llegado a plantearse esta pregunta que por ahora pareciera no tener una respuesta definitiva. Lo mismo se plantea respecto al rap activista, una voz excluida que por ello, guarda una relación tensa con la política y la vida. Son varios los autores que por distintos caminos logran ver la importancia que posee este ritmo popular, marginal y de gran impacto social.

Nos hemos preguntado si es posible pensarlo como un arte popular y si podríamos comprenderlo como una resistencia táctica de sus actores para hacer frente a la marginación. Desde estas preguntas hipotetizamos por una parte, que el Hip Hop es un medio armado a contracorriente de las rutinas urbanas contra un orden signado en el proceso de homogenización que oprime a gran parte de la juventud chilena, y por otra, que sus creadores despliegan un arte múltiple e innovador inventado para vivir la vida que les tocó y enfrentar la segregación y la marginación social. (Tiyoux, Facuse y Urrutia, 2018, p. 431).

El rap y el hip hop son armas, conforman una filosofía, un arte. El rap activista es el coro de una tragedia moderna, es una cultura que da voz, fuerza, alegría, fiesta, reflexión a miles de personas en el mundo, a miles de jóvenes marginados, es la gran voz de este gran coro social llamado pueblo

chileno en resistencia, es un camino para los muchos que no quieren rendirse ante el monstruo económico llamado neoliberalismo.

2.3.2 Función de lo trágico en el Rap activista actual

Como veíamos en el punto anterior, el rap chileno es parte de este gran tejido social contemporáneo que resiste, lucha y reflexiona contra la maquina industrial neoliberal. A través de sus prácticas específicas, se conforma como una pieza de gran importancia para la construcción de una interpretación popular de la realidad y las fuerzas que en ella interaccionan. Podemos claramente ver, cómo un grupo humano se concentra en torno a aquel ritmo, rimas, bailes para generar una comunidad particular que responde a un mundo político, social y económico.

En el primer capítulo de esta tesis, tratamos de entender aquel gran concepto de *lo trágico*, concepto que, como vimos, no posee una definición única (y lo más seguro es que nunca lo tenga), sino más bien, se trata de un concepto vivo, flexible, inquietante, que durante el transcurso de la historia va tomando diferentes ribetes y se va aferrando a nuevos descubrimientos en la reflexión humana. Lo trágico va mutando en el mismo proceso de entender qué es lo que define *lo trágico*, desde su creación y desarrollo en la antigua Grecia, es ahí donde están los elementos visibles e invisibles de su grandeza y que constituyen un aporte a lo que vendría a ser la interpretación de nuestro presente actual.

Vimos, cómo distintas definiciones ponen *lo trágico* más allá de una simple reflexión o concepto racional. Es en la forma particular que surge en el arte escénico helénico, lo que lo conforma desde su génesis como un concepto que supera cualquier intento por retenerlo solo con la palabra o en algún diccionario académico. Por el contrario, éste contiene en toda su riqueza, todas las fuerzas anímicas y estéticas que nos heredó el arte griego, toda esa conjunción de expresiones culturales que en diferentes niveles venían a interactuar con un cuerpo amplio y diverso de espectadores vivos que reflexionaban en tiempo presente. Estas mismas reacciones profundas y sensibles, eran las que a la larga generaban o potenciaban todos aquellos procesos democráticos, assembleísticos y de las formas nuevas de hacer política que se originaron en aquel siglo dorado del pueblo griego.

Así también, vimos que era precisamente en los coros griegos donde estos elementos trágicos estaban más profundamente intensificados, y eran los que generaban la más penetrante interacción con el público ateniense, era ahí mismo donde aquella magia trágica se producía y se manifestaba, en el encuentro cultural-social de aquellos festivales helénicos, colmados de antiguos mitos y de una política social mucho más profunda en aquellos tiempos.

Durante toda la historia, aquella forma de expresión en particular ha tenido diferentes formas de manifestarse. Encontramos que hoy en nuestro país, una de esas formas, vendría a ser el rap chileno activista contemporáneo, ya que su manifestación posee tal profundidad, que posee un sin fin de elementos en común con aquellos coros griegos, y vendrían a ser una forma más de comunicación para que lo trágico, que atraviesa toda la historia y territorios de la humanidad, pueda aparecer en culturas que aparentemente no tendría conexión alguna.

Quizás, más allá de todo lo que se pueda explicar, podríamos decir que es aquel sentimiento trágico que aparece a través de la música y el baile, el que hoy nos hace pensar y reflexionar en el rap como una cultura artística de tan alto nivel como lo fueron los coros trágicos del siglo V a.C.

Un primer elemento es su propio cuerpo, objeto de creación y de experimentación que aparece como lugar de invención para los desprovistos de propiedad, a través de la puesta en escena de una teatralidad específica. Las coreografías que de aquí resultan podrían ser repertoriadas, siguiendo la fórmula de Mauss, en una serie de “técnicas del cuerpo”, considerando primeramente que los hiphoperos se sirven de sus cuerpos no de un modo ‘natural’ sino a partir de la conformación de un habitus que implica elementos estructurales arraigados en las características de una sociedad particular, la sociedad chilena, que se diferencia de otra y se transmite generacionalmente. Se trata de un cuerpo que se expresa desde mitos, creencias y rituales cuya eficacia simbólica se objetiva en aspectos racionales específicos que se entregan en las prácticas. El Hip Hop deviene un fenómeno corporal que hace real al cuerpo portador de sentidos, tanto por su particular performance como cuando participa de un funcionamiento colectivo y se muestra en los intersticios de los espacios jurídicos, económicos y psíquicos que se intersectan entre lo público y lo privado (Saliba, 1999). Siguiendo al *breakdance* y al interés de los hiphoperos por practicar un arte cuya creatividad se erige contra la violencia cotidiana de la marginalidad, podríamos afirmar con Bataille (1955) que el arte invita a enfrentar la violencia desde una práctica artística, ya que, por vía de trasgresión, supera ciertos límites o empuja más allá de un límite, participando de un ‘uso social del cuerpo’ (Bolstanski 1971) que permite manejarlo ‘en situación’ o más precisamente en ‘un conjunto de situaciones’. (Tijoux, Facuse y Urrutia, 2018, pp. 437-438).

Lo trágico, en el rap chileno activista contemporáneo, está precisamente en sus palabras, en sus rimas, en eso que se produce al poner un pensamiento y lo que comunica el pensamiento en forma de letra al tener un ritmo particular, al tener un lenguaje especial, que como código específico, logra penetrar con una profundidad mucho más intensa que si fuera tan solo un discurso hablado. Es así mismo, que el baile por sí solo también cuenta una historia, también el proceso de tomarse la calle y hacerla un escenario, todos esos son aspectos de una forma de democracia más verdadera que la que intenta imponer el sistema actual. El rap es un intento del hombre por volver a conquistar lo que le pertenece, el mundo y el espacio público, el espacio del pueblo, en su acepción de incluido por exclusión.

Sin duda, una de las pocas formas que tendríamos para comprender el fenómeno total de la tragedia griega, sería ponerla en la actualidad como una ‘tragedia de rap’. Un rap apasionado, repleto de *pathos* y símbolos estéticos que remuevan al ser humano en su totalidad. Ya que su sola lectura o la forma desinformada de ponerla en escena, no nos permite conocer sus más profundas particularidades. Solo así podríamos, de cierta forma, acercarnos a ese fenómeno que era aquella tragedia, aquel “canto del macho cabrío” que removi6 de tal manera a la cultura occidental, que sin duda fue el arte que más impacto en los siglos posteriores. (Tomando en cuenta que después llegaría también a impactar en el cine).

Pero es ese lenguaje popular, con un cierto aire de magia, el que surge del talento innato de aquellos trovadores marginales que son los y las raperas, donde nos cuentan de forma tan original sus propias historias, sus vivencias particulares, donde también se toman distintas banderas de luchas y se emprenden verdaderas cruzadas por los distintos movimientos sociales de la actualidad, que con aquella rabia común a todos desde sus micrófonos ardientes entregan el mensaje fluyendo a través del *beat hip hop*, que al ser un sonido repetitivo se torna ritual, haciéndonos sentir lo trágico para poder resistir y vivir nuestro presente, nuestra vida frente al gigantesco e incomprensible mundo que nos toca habitar.

Capítulo III:

Resistencia del tejido cívico-social en el Chile contemporáneo: La función de lo trágico como nexo espectacular entre el coro y el rap



3.1. La historia del Chile Revolucionario contemporáneo: Resistencia cívico-social del siglo XXI

Chile, así como toda Latinoamérica, ha tenido que padecer una historia bastante similar desde la cruel invasión del mundo europeo, que se inicia con la llegada de Cristóbal Colon al continente americano en 1492, dando inicio a una nueva etapa de la historia universal. Una historia que está profundamente marcada por el saqueo sistemático de los recursos naturales y humanos, que ha llenado desde aquellas épocas, las arcas del autollamado primer mundo.

Primer mundo, que en sus avances por el planeta se caracteriza por sus brutales asesinatos y genocidios de pueblos originarios, incluidos la violación a mujeres y niñas, dando origen a la etnia mestiza que hoy en día conforma la mayoritaria de la población en nuestras naciones latinoamericanas; además, le agregamos la imperdonable comercialización de pueblos enteros desde África, para ser esclavizados en los trabajos productivos que se realizaron en todo el continente.

Ya con la llegada de la quizás mal denominada “modernidad” o “era industrial”, nuestro continente vive la invasión de grandes empresas que se apropian de territorios y recursos, muchas veces dando origen a fraudulentas guerras disfrazadas de patriotismo, como por ejemplo, la guerra del Pacífico o la guerra del Chaco, entre tantas otras. La miseria y las diferencias sociales son prácticamente iguales en todos los países de nuestro continente, de hecho, se profundizan aún más en los países más ricos como es el caso de Brasil o México.

Así mismo, durante el siglo XX todo el continente fue aplacado por distintas dictaduras militares, financiadas por los organismos de control de los Estados Unidos, justo cuando muchos pueblos se alzaban contra el sistema, abrazando la ideología revolucionaria del marxismo-leninismo.

Llegando ya el siglo XXI, y con la masificación de los medios digitales y cibernéticos, se abre la información a muchas más capas de la sociedad, lo que ha ido produciendo un progresivo levantamiento de voces populares o también de movimientos marginales, para poder hacer frente a un modelo económico y social que en la actualidad comienza su indeclinable decadencia, y las fracturas que cada vez son más evidentes, van generando verdaderos terremotos sociales y levantamientos populares instantáneos.

Es así, como podemos empezar a visualizar nuestro tejido-social chileno desde la actualidad y la década recién pasada. Chile tiene un carácter luchador y combativo. Desde siempre el pueblo Mapuche ha dado el ejemplo de esa incansable lucha por no caer rendido ante los poderes represivos, y sin duda, sus genes guerreros son los que poseemos en nuestro mestizaje, lo que nos ha dado un carácter luchador y de fuerte rebeldía a la hora de exigir cambios importantes.

Así lo fue el movimiento obrero en el siglo XX y de igual forma hoy en pleno siglo XXI, estas fuerzas luchadoras se alzan contra la represión económica y social que se caracterizan principalmente por provenir mayormente desde la juventud y su entrañable resistencia frente a lo establecido.

Latinoamérica vivencia una situación similar, pues históricamente y tras el posicionamiento del neoliberalismo, las juventudes, más allá de su heterogeneidad, comenzaron a compartir sentimientos de desigualdad, generalizando el descontento frente a los procesos de inclusión desarrollado por las políticas públicas que, tal como señalan Fry (2020) y Vommaro (2016) se sustentan en una inclusión-excluyente. Bajo estos preceptos, las juventudes activistas son definibles como jóvenes en la calle, porque se constituyen como una generación de ruptura que comparte una perspectiva sociohistórica porque poseen experiencias vitales y experimentan problemas comunes, a pesar de su carácter diverso (...) En el caso chileno, estas experiencias comunes convocaron a miles de jóvenes a reclamar una vida diferente y, al igual que en otros países de Latinoamérica, gatillaron otras demandas ciudadanas que produjeron distintas acciones gubernamentales para resolverlas (Ganter-Solís & Zarzuri-Cortés, 2020; Vommaro, 2016). No obstante, el estallido social de 2019 adquirió características peculiares. Días antes del 18 de octubre, cuando las y los jóvenes secundarios se movilizaron por el alza del pasaje del Metro bajo la consigna «evade», construyeron un enunciado que marcó un punto de inflexión. Ya no se convocaba a un grupo específico, sino a un sujeto individual, anónimo, sin género, bajo el llamado a romper la norma. (Rivera, Imas y Jimenez, 2021, p. 5).

Fundamental ha sido la participación estudiantil, en el levantamiento de las fuerzas sociales que luchan por alcanzar un mundo justo. La energía que despliegan los estudiantes secundarios especialmente, es poco común en Latinoamérica y el mundo entero. Una suerte de politización temprana en los llamados colegios emblemáticos (Instituto Nacional, Liceo de Aplicación, Carmela Carvajal, etc.), ha ido conformando una potente red estudiantil, que se ha ido ramificando a muchos colegios de la periferia, permitiendo que, agrupaciones como la ACES (Asamblea coordinadora de Estudiantes Secundarios), hayan podido canalizar las demandas comunes para alzar una fuerte voz a la hora de salir a la calle y reclamar las injusticias sociales. Este aumento de la conciencia social se

puede apreciar fuertemente desde inicios del siglo XXI, a lo que se suma sin duda el movimiento de los estudiantes universitarios que también han sido parte de las grandes movilizaciones que se han generado en la actividad política del Chile contemporáneo.

El siguiente ciclo de desarrollo tiene su punto de inflexión entre los años 2005 y 2006. A diferencia del período anterior que se caracterizó por la construcción de un análisis y tejido social crítico, en este nuevo período comienza a madurar entre los estudiantes un sentido crítico frente al modelo de educación neoliberal gestándose en el movimiento estudiantil una comprensión de su dinámica privatizadora. Las movilizaciones del año 2005 responden así a la lucha en contra de la creación del crédito con aval del Estado (CAE) y la Ley de acreditación de universidades (...) Tras estos dos ciclos de movilización, los estudiantes vuelven a la ofensiva el año 2011 con un nuevo ciclo que perdura hasta la actualidad, pero esta vez con la particularidad de que se quiebra más claramente la lógica instalada en 1997, esto es la de la demanda como negación. Se pasa entonces a la consagración de un enunciado pro-positivo que busca marcar la senda del escenario educativo en términos financieros y políticos. No obstante se vuelve a repetir el mismo escenario de disputa política que se desarrolla por medio del peticionismo Estatal y la legalización del conflicto que trae consigo el vaciamiento de la estrategia política, confinada a la modificación de leyes en el parlamento y la implementación de reformas que no modifican el sistema educativo en su carácter neoliberal sino más bien buscan profundizarla. (Rifo, 2013, pp. 225-226).

Otro movimiento vital y de gran importancia, que viene a ser parte de este tejido cívico-social chileno y que ha logrado movilizar a una gran cantidad de personas, ha sido el movimiento feminista. Las mujeres han alzado la voz después de siglos de estar relegadas a un segundo plano en la sociedad patriarcal. El despertar de millones de ellas ha puesto en jaque las estructuras patriarcales, y ha llevado a que muchos hombres entremos de igual forma, en profundas reflexiones respecto a conductas que estaban normalizadas e invisibilizadas, y que eran absolutamente represivas con el género femenino.

Desde hace algunos años, vemos cómo cada ocho de marzo miles de mujeres salen a las calles a movilizarse, especialmente mujeres jóvenes; Sus luchas han podido despertar y sumar a muchas mujeres mayores que han logrado tomar las fuerzas necesarias para darse cuenta del nivel de violencia en el que se encontraban, ya sea dentro de su entorno familiar o de trabajo. Esto ha generado socialmente un remezón bien contundente, que sin duda a nadie ha dejado indiferente; políticamente, muchas mujeres han tomado cargos importantes para visibilizar estas demandas, así mismo, culturalmente las mujeres encuentran sus voces, ya sea desde la pintura, el teatro, la literatura, el cine,

etc., y de gran manera, también desde la música para llevar adelante su lucha histórica y tan necesaria para el cambio de los grandes paradigmas sociales.

En el Estallido Social iniciado en octubre de 2019, confluó una ciudadanía heterogénea: desde organizaciones políticas hasta personas sin militancia o activismo previo, quienes incluso participaban por primera vez en protestas callejeras. Las demandas abarcaron un amplio espectro de derechos sociales precarizados, en el marco de una economía neoliberal y un modelo de Estado mínimo. La presencia de mujeres ha sido masiva y ha ocupado cada espacio posible – la “Primera Línea”, los cacerolazos, los cabildos ciudadanos y muchos otros-, ha sido diversa en términos etarios, étnicos y de clase, y no ha involucrado únicamente a grupos feministas organizados, sino a miles de individuos que se autoconvocaron en las manifestaciones e incluso se incorporaron posteriormente a instancias de articulación como asambleas de mujeres, colectivas feministas, etc. Esta participación no es circunstancial, es decir que no surge *en ni con* el Estallido, sino que se enmarca en la existencia de un movimiento social, en el cual se genera una identificación colectiva amplia que trasciende una determinada coyuntura (Diani, 2015), en este caso, la del Estallido. (Cerdeña, 2020, pp. 3-4).

Otro eslabón importante dentro de este tejido cívico-social, es sin duda lo que mencionábamos anteriormente respecto a nuestros pueblos originarios, y en especial, respecto al pueblo Mapuche. Su etnia se ha caracterizado por una infatigable lucha contra la colonización que ha perdurado por siglos. Traiciones, matanzas, dictaduras, engaños y usurpación de sus tierras, los han ido fragmentado cada vez más, reduciéndolos a espacios diminutos dentro de sus comunidades, a la vez que sus bosques nativos desaparecen y las forestales arrasan todo para incrementar los monocultivos de pinos y eucaliptus. Esto, ha llevado a una tremenda crisis que ningún gobierno ha podido solucionar, de hecho, se ha producido todo lo contrario, cada gobierno ha manchado sus manos con sangre de distintos activistas de la causa mapuche, especialmente jóvenes comuneros, como es el caso de Alex Lemún, Matías Catrileo o Camilo Catrillanca.¹⁴

¹⁴ Alex Lemun Saavedra de 17 años fue impactado por una bala disparada por carabineros durante una recuperación de tierras en noviembre del 2002. Matías Catrileo Quezada de 22 años, murió el 3 de enero del 2008 cuando un grupo de 30 comuneros ingresaron al fundo Santa Margarita, perteneciente a Jorge Luchsinger y reclamado por la comunidad Lleupeco Vilcún. En esta circunstancia es impactado por una bala por la espalda y muere minutos después. Camilo Marcelo Catrillanca Marín de 24 años, nieto del lonco Juan Catrillanca e hijo del presidente de la comunidad Ignacio Queipul Millanao, Marcelo Catrillanca, fue muerto por un disparo que recibió por la espalda el 14 de noviembre de 2018 en la comunidad de Temucuicui, durante un operativo llevado a cabo por la unidad del GOPE llamada «Grupo de Reacción Táctica», y bautizada por la prensa como «Comando Jungla» (Germina, 2019).

El alzamiento de algunos grupos armados en el WallMapu (Nación Mapuche), ha puesto en alerta a los aparatos represivos, lo que ha generado una sistemática represión en las comunidades mapuche. Esto ha impactado a nivel nacional en muchas personas que se abanderan por esta causa, que más allá de defender un territorio en particular, lo que intentan es salvar nuestro planeta de la depredación irracional por parte de las empresas y el sistema neoliberal. Cada día vemos cómo la bandera de tres colores de la nación mapuche se alza en las casas y diferentes espacios del país.

Sin duda, la muerte de Camilo Catrillanca es un hecho que muchos entienden como la gota que rebasó el vaso, siendo un fuerte antecedente para que en un tiempo más se produjera el estallido social del 18 de octubre del año 2019, su muerte conmocionó a miles de personas que salieron a las calles a protestar por aquella injusticia histórica del Estado chileno contra un pueblo que se resiste a extinguirse.

Aun así, el asesinato de Camilo Catrillanca el día 14 cambió el escenario. A partir de allí, la movilización originalmente programada asumió con mucha mayor fuerza las reivindicaciones contra la militarización de la Araucanía y el fin de la violencia y criminalización del pueblo mapuche (...) La represión policial, mediante gases lacrimógenos y “guanacos” se desplegó cuando apenas corría a primera hora de la movilización. Muchos manifestantes corrieron por el Parque Bustamante y realizaron barricadas en las calles aledañas. Fueron quemadas bicicletas de uso público y un bus del Transantiago. Fueron cientos de personas las que quisieron demostrar su malestar frente a la impunidad del asesinato de Camilo Catrillanca. Muchos vistieron trajes mapuche, otros portaron banderas; la mayoría eran jóvenes, pero también había adultos mayores y niños. Así, la movilización social estudiantil, ambientalista y mapuche parecen estar confluyendo en la actualidad, generando con ello un efecto expansivo sobre el conjunto de la sociedad chilena. (OpenDemocracy, 2019, p.4).

Son muchos y variados los grupos que se empiezan a sumar y con ello, a tejer esta resistencia social contra el modelo económico y sus aparatos represores, aquí podemos mencionar también a grupos como LGTB+, ecologistas, animalistas, veganos, No + AFP, pescadores, grupos de vecinos y otras agrupaciones que se asocian para no ser constantemente violentados en sus derechos ni seguir soportando las injusticias de las que han sido víctimas por décadas.

Todos estos grupos, redes, elementos estéticos, manifestaciones y también expresiones culturales, nos dan un complejo entramado por definir, porque también incluye un sin fin de contradicciones. Pero a su vez, ello le otorga riqueza a la hora de ver una diversidad de colores que conforman parte de este inmenso tejido social, lo que lo nutre y obliga una lectura difícil a la hora de

proyectarlo como un proyecto unificado, lo que hace que aún hoy no sea posible saber las consecuencias que tendrá en la conformación del Chile del futuro.

3.2 Lo espectacular: reflexiones dentro y fuera de un concepto

Para la comprensión de las características espectaculares que poseían el coro trágico del siglo V a.C. y las que poseen actualmente el rap chileno activista, es necesario que revisemos algunas definiciones de espectáculo que nos podrán ayudar a entender un concepto que igualmente está en constante debate y reflexión por parte de los teóricos que la estudian.

Para nosotros, estudiantes de las artes escénicas, siempre será fundamental partir por las definiciones que nos entrega el teórico escénico Patrice Pavis en su diccionario teatral. Veamos que nos propone en su concepción particular del concepto de *espectáculo*.

Es espectáculo todo aquello que se ofrece a la mirada (...) Este término genérico se aplica a la parte visible de la obra (representación), a todas las formas de las artes de la representación (danza, opera, cine, mimo, circo, etc.) y a otras actividades que implican una participación del público (deportes, ritos, cultos, interacciones sociales), en resumen, a todas las cultural performance de las cuales se ocupa la etnoescenología. (2016, p. 178).

Es esencial aquí, que podamos comprender la significancia del término *etnoescenología*, disciplina que en los últimos años se vuelve de vital importancia para ampliar de gran manera el mismo término de *espectáculo*, sacándolo de la tradicional definición desde la cultura más conservadora, que lo llevaba simplemente a las salas del arte escénico o al *show* que se masifica en la cultura pop del siglo XX. Etnoescenología, es la “Disciplina que amplía el estudio del teatro occidental a las prácticas espectaculares del mundo entero. (...) Es el estudio en las diferentes culturas de las prácticas, y de los comportamientos humanos espectaculares organizados.” (Pavis, 1998, p. 191).

¿Qué podemos decir ante estos nuevos escenarios?, ¿Qué podemos comprender de un mundo que se manifiesta constantemente como si fuera un espectáculo? Ya vimos que la noción de espectáculos se puede encontrar en todas las sociedades (comprendiendo que es una definición occidental que va a englobar distintas prácticas míticas o culturales ancestrales, que no se autodefinen como espectáculo), y a través de la historia se van desarrollando respecto a las propias evoluciones que tienen estas sociedades. Es así, que desde los inicios de la era industrial se desarrollan sociedades enteras que se manifiestan como espectáculo en sus modos sociales, formas que provienen sin duda de los medios de producción correspondientes al proceso globalizante del capitalismo y posteriormente, del imperialismo neoliberal.

Esto comienza a llegar a un nivel desbordante y sofocador, desde la irrupción de la redes sociales, de la cultura digital y cibernética en nuestra sociedad, lo que facilita un sin fin de espacios de rápido acceso para cualquiera, donde cada persona puede mostrarse como un ente espectacular totalmente normado por las condiciones socioeconómicas que propone o mas bien impone el modelo, y se vuelve normalidad en distintas comunidades del mundo, generando un mecanismo que termina por absorber todas las comunicaciones sociales.

El espectáculo, considerado en su totalidad, es a la vez el resultado y el proyecto de un modo de producción existente. No es un suplemento al mundo real ni su decoración superpuesta. Es el corazón del irrealismo de la sociedad real. Bajo todas sus formas particulares, información o propaganda, publicidad o consumo directo de entretenimientos, el espectáculo constituye el modelo presente de la vida socialmente dominante. Es la afirmación omnipresente de una elección ya hecha en la producción, y su corolario consumo. La forma y el contenido del espectáculo son idénticamente la justificación total de las condiciones y de los fines del sistema existente. Es también el espectáculo la presencia permanente de esta justificación, en tanto que acaparamiento de la parte principal del tiempo vivido fuera de la producción moderna. (Debord, 1995, p. 9).

Es importante mencionar, que el mismo debate sobre el concepto de *espectáculo* tiene algo de espectacular en su misma confrontación de elementos que lo integran. Podemos entenderlo en su forma más acechadora y normalizadora de la realidad, en su forma más banal, pero también en su riqueza de elementos que en el mismo arte lo elevan más allá de las simples definiciones racionales, como fue por tanto tiempo aquel poder de la literatura que se encumbro en el arte por muchos siglos, por sobre los otros elementos que confeccionaban una representación o arte en particular.

Es el gran poeta, dramaturgo, creador y actor Antonin Artaud, quien en su modo de hacer arte, y prácticamente en su misma persona, confrontó de forma radical estas definiciones de espectáculo y pudo dar un nuevo y gran impulso a las formas de entender el arte, que serían de vital importancia en el devenir del arte escénico actual.

Con Antonin Artaud, el espectáculo pasó a ser el corazón de la representación. Encontramos en este teórico los dos usos —el peyorativo y el laudatorio— de la palabra: "La representación impropriamente denominada espectáculo, con todo lo que esta denominación comporta de peyorativo, de accesorio, de efímero y de exterior" (1964, *El teatro y su doble*, p.60) "Pretendemos basar el teatro en el espectáculo ante todo, y en el espectáculo introduciremos una nueva noción del espacio utilizado en todos los planos posibles y en todos los grados de la perspectiva en profundidad y en altura, y a esta idea le sumaremos una noción del tiempo añadida al movimiento" (1964, *Obras completas*, p. 168). (Pavis, 2016, p. 179).

Estas reflexiones de la escena, son propias de un arte que continuamente se cuestiona sus mismos métodos de expresión que la constituyen, ya sea desde el antiguo arte griego o en las expresiones más vanguardistas de nuestros días. El espectáculo que se genera por todas partes, llegando incluso hasta nuestras propias vidas e intimidad, no es sencillo de definir de forma clara, tampoco se trata de fijar radicalmente sus límites o marcos que lo definen de manera estática ¿Qué es espectáculo y qué no lo es?, ¿Qué se conforma como un modo espectacular de manifestación particular? Unas formas no claras ni definidas conforman sus bordes, que son precisamente los que nos atraen y los que nos han llevado a una gran reflexión a lo largo de estos últimos años.

Una teoría general del o de los espectáculos parece, como mínimo, prematura: y ello, en primer lugar, porque resulta difícil trazar la frontera entre el espectáculo y la realidad. ¿Todo puede ser espectacularizado? (...) Podemos, eso sí, llegar a una definición mínima y puramente teórica del espectáculo: "La definición del espectáculo comprende entonces, desde el punto de vista interno, características tales como la presencia de un espacio tridimensional cerrado, las distribuciones proxémicas, etc., mientras que, desde el punto de vista externo, implica la presencia de un actante observador (lo cual excluye de esta definición las ceremonias, los rituales míticos) (...) ¿Qué prácticas podemos calificar de "espectaculares"? El teatro, el cine, la televisión; pero también el striptease, los espectáculos callejeros e incluso - ¿por qué no? - los juegos eróticos (...) Una tipología de los espectáculos es igualmente peligrosa. Podemos establecer, sin embargo, algunas grandes divisiones (...) artes de la ficción (ej.: teatro, cine no documental, mimo, etc.) y artes no ficcionales (ej.: circo,

corridas de toros, deportes, etc.) estas artes no pretenden crear una realidad distinta a nuestra realidad de referencia, sino que realizan una demostración basada en la destreza, la fuerza o el *savoir-faire*. (Pavis, 2016, p.180).

¿Desde cuándo el hombre se sumerge en estas preguntas?, ¿Qué parte de esta reflexión se hace vital para la comprensión de nuestra sociedad y los variados elementos que la componen? Ya Aristóteles elevó estos cuestionamientos a la forma de proceder del hombre en su *Poética*, hablando de cómo en su afán por manifestar distintas expresiones estéticas sobre el hecho de su existencia, compone distintos elementos que ponen en definitiva en escena el espectáculo. En el ensayo *Sobre el concepto de 'espectáculo' en el arte poética de Aristóteles* (2008) de Luis Vaisman, se reflexiona sobre lo que el filósofo griego expresara ante lo que la tragedia helénica desarrolla en los tiempos en que este vivió en Atenas.

Hablar no pareciera formar parte del espectáculo, pues no usa medios visuales, sino auditivos. Sin embargo, el espectador ve al personaje antes de escucharlo hablar. Lo ve antes, durante y después del acto de hablar; para el espectador –destinatario normal de la tragedia– el discurso es un acto del personaje ya visualmente encarnado en la figura del actor, que está vestido y tiene máscara y se recorta contra el fondo de una fachada y alguna escenografía pintada adicional. El espectador ve primero y luego, en el interior de lo que ve, oye hablar; incluso puede decirse que ve hablar, pues ve actuar, y actuar es tan predominantemente actuar hablando. Los medios comprometidos en el teatro para llevar a cabo la imitación según el modo propio de la tragedia son, lo hemos dicho, variados: visuales, como el color y la forma, y auditivos, como el lenguaje, el ritmo y la melodía. Los medios sonoros (voz, melodía) están destinados a servir de soporte a los actos discursivos; los visuales (color, forma, movimiento), a servir de soporte a los actos perceptibles no-discursivos concomitantes con éstos, ya la manifestación visible del carácter y la condición social (máscaras y vestuario) y del lugar donde actúan los imitados. En el teatro, los medios visuales que son la base del espectáculo como realización material de los aspectos visibles del actuar de los imitados, enmarcan las acciones discursivas de éstos, integrándolas a la visibilidad; una visibilidad que, no obstante su fuerza y atractivo propios, debe idealmente supeditarse a la acción verbal. (pp. 85-86).

Teniendo ya una cierta noción sobre lo que podríamos entender como espectáculo, o cuáles son las características espectaculares que poseen distintas manifestaciones artísticas en la historia de la humanidad, estamos en condiciones de ir estableciendo las conexiones entre el arte griego de la tragedia y el rap activista chileno contemporáneo, pues ambas expresiones logran resistir las

manifestaciones políticas, sociales y hasta míticas de dos pueblos tan distintos, incluso contrarios y alejados en el tiempo.

Antes de eso, nos parece que también es necesaria la reflexión respecto al término *performance*, que en los últimos años toma gran relevancia en todo el arte mundial. Término complejo que no posee ninguna traducción a nuestro idioma, y que sin embargo, se instala en la reflexión y en la producción escénica y artística de las últimas décadas, lo que lleva a preguntarse acerca de las similitudes y diferencias que poseen los conceptos de *espectáculo* y *performance*. Veamos que nos propone Pavis en su diccionario teatral a la hora de hablar de *performance*.

Las lenguas latinas carecen de una palabra capaz de traducir *performance*, que no se suscribe al teatro y que, a veces, ante la carencia de otras alternativas, se da como sinónimo de *espectáculo*, una palabra que más bien designa toda manifestación visual del sentido (“espectáculo del mundo”). Ahora bien, la *performance* cubre un ámbito inmenso que las artes del espectáculo y la etnoescenología intentan cuadrar y que impugna las fronteras existentes entre espectáculo estético y práctica cultural: “La *performance* (y por tanto la práctica espectacular y/o cultural) no resulta más fácil de definir o localizar. El concepto y la estructura se han extendido por todas partes. Es étnica e intercultural, histórica y ana-histórica, estética y ritual, sociológica y política. La *performance* es un modo de comportamiento, una aproximación de la experiencia concreta. (Pavis, 2016, p.180).

No podemos comprender la noción de *performance* y su relación extraña, indefinible con nuestro concepto de espectáculo, sin pasar por el magno estudio que ha hecho Víctor Turner, antropólogo cultural escocés que durante muchos años dedicó sus estudios a la reflexión teórica respecto a esta manifestación particular de la humanidad y su forma estética de confrontación de la realidad que lo aqueja.

Turner define a la antropología de la *performance* (término que engloba al ritual, la ceremonia, el carnaval, el teatro y la poesía) como una parte esencial de la antropología de la experiencia. El término *performance* no posee traducción precisa al castellano; según informa Turner deriva del francés *parfournir* y refiere a la acción de completar, como el final propiamente dicho de una experiencia. Turner recupera la categoría de “experiencia” de la filosofía de Dilthey, quien busca superar el legado kantiano de las categorías formales distinguiendo cinco momentos partiendo de un núcleo perceptual o sensible y alcanza la expresión o comunicación en términos inteligibles de esa experiencia perceptual (lingüística o no verbal) pasando por una

serie de mediaciones. La obra de arte expresaría la culminación expresiva mayor (...) Turner enfatizó las relaciones entre este concepto y el de ritual, pero como señala Beeman (1993) lo que podría denominarse teoría de la performance se aplicó a campos muy diversos, como la interacción en las estructuras del lenguaje y la puesta en acto de géneros narrativos en folklore conocidos como “arte verbal” donde opera singularmente la eficacia simbólica (Wilde y Schamber, 2006: 26-27).

Teniendo en cuenta estos dos conceptos: *espectáculo* y *performance*, que comienzan a guiar la reflexión desde las artes y los modos de creación humana, es que podemos entender lo *espectacular* como un modo de expresión de lo *trágico*, ya que desde su génesis en la tragedia antigua, y hoy en la manifestación que podemos observar desde las artes marginales y populares como el rap urbano activista que se produce en la actualidad en nuestro país, *lo trágico* surge como un modo de operación que concluye en este tipo expresiones artísticas, que lo que intenta es poner sobre un escenario la comprensión de la dinámica en que opera nuestra realidad actual permeada por la sociedad y del sistema socioeconómico que la dirige, llevando a través de un conjunto de expresiones espectaculares que posee el rap, el sentimiento fundamental que guía a nuestra sociedad actual, tal cual también se producía en el teatro griego.

Pavis también hace un intento por definir lo espectacular, que consideraremos a la hora de buscar aquellos elementos que integran ambas manifestaciones artísticas. El francés define lo *espectacular* de la siguiente forma:

Todo lo que es percibido como algo que forma parte de un conjunto expuesto ante un público. La de espectacular es una noción bastante inconcreta puesto que, como la de insólito, la de extraño, y todas las categorías definidas a partir de la recepción del espectador, está en función tanto del sujeto que percibe como del objeto percibido. (Pavis, 2016, p. 178).

Es esto que tiene, de materia tan inconcreta, lo que a la larga permea estas relaciones espectaculares entre el rap y la tragedia, son estos elementos sutiles los que comportan la profunda fuerza de crear artes diversos, que logran terminar conectándose desde su diferencia, pero sin duda a través de su importancia social en los tiempos históricos que conviven.

Y como también lo menciona Pavis, estas relaciones están de igual forma producidas a través del sujeto que las percibe, aquella red social que integra el encuentro ante el arte y este mismo, ante un público subjetivo. Es el lenguaje que vibra en la música, la idea que a través de un espectáculo puede llegar a generar una reflexión más allá de la simple comprensión racional, sobre un impacto que afecta a todas las células, hasta aquellas percepciones sutiles, invisibles, imperceptibles que vienen a conformar lo que muchos llaman alma o espíritu.

Es ese espíritu o nexo espectacular de lo trágico, lo que hace que el momento en el que un rapero o una rapera se paren en el escenario, surja instantáneamente la manifestación *trágica* de la comprensión de nuestro tejido cívico-social del Chile actual. Suponemos que de forma similar, aquel ciudadano ateniense del siglo V a.C. comprendía su propia sociedad al asistir a los festivales de las grandes dionisias. Es ese el inmenso y profundo corazón, *pathos*, sentimiento de ambas artes que exponen la voz y el sentir popular como un derecho humano primordial, como aquella política de la que habla Rancière, aquello que se manifiesta en sus realidades sociales y que hace vibrar hasta hoy lo más profundo de nuestro ser.

3.3 Características espectaculares del rap y el coro

Como hemos estado estudiando en esta tesis, podemos ver que existe una gran variedad y bastantes similitudes entre las expresiones espectaculares del coro griego trágico y el rap chileno activista luchador social del Chile contemporáneo.

Primero que nada, ambos se constituyeron de gran forma, como un medio de expresión para las partes más marginadas de la sociedad¹⁵, y por lo tanto adquirieron las propias sabidurías, reflexiones y formas de comunicación de los interpretes populares que lo ejecutan en el escenario. A pesar de que los coros trágicos eran escritos por dramaturgos de gran formación, estos eran pensados

¹⁵ Evidentemente, sabemos que el concepto de pueblo ha cambiado desde la concepción griega hasta nuestros días. El pueblo para los griegos estaba formado por ciudadanos (no esclavos ni sirvientes), sin embargo, lo asociamos al significado de representatividad de los individuos que conforman el común de los habitantes y que no poseen los privilegios de las clases altas y de aquellos que ostentan el poder.

para intérpretes populares que tenían en sí el hábito del verso y la música tan arraigado, incluso más que cualquier ateniense de aquella época.

Todos sabemos que la gente que pertenece al pueblo tiene otro tipo de relación con la música y el baile, sin las barreras de las normas sociales que dictan las formas de ser y estar frente a otros en todos los ámbitos para conservar cierto *status* social, por ende, el pueblo se expresa de manera más libre. Las inhibiciones no tienen nada que ver con aquella gente que está en los márgenes, y por lo general, desde ahí nacen grandes expresiones artísticas que luego se transforman en expresiones de gran relevancia social.

Una de las más importantes características espectaculares, y que se nos hace fundamental abordar para entender de mejor manera esta investigación, es la relación que mantenían tanto los coros griegos como los raperos chilenos, con la poesía, el verso y la rima, contenida esta de gran forma dentro de la música. Más bien, ambas están bastante igualadas y esto es una característica tan espectacular que sin duda es el corazón de ambas expresiones artísticas.

Como muchos sabemos, por años se ha tratado de interpretar de mejor forma las tragedias griegas, para poder comprender qué era lo que vivían los atenienses en aquellos años. Sin embargo, una cierta pre-concepción de la forma de montar una tragedia, las ha puesto en una especie de lugar clásico un tanto añejo y sin mucha emoción, que sin duda no tiene la misma repercusión que quizás tuvo en el siglo V a.C.

Sabemos que precisamente la parte musical es imposible de rescatar en la historia de la tragedia, se ha perdido toda, también la forma de recitar los textos, pero creemos que una forma de poder reinterpretar aquellos coros griegos, es sin duda el arte que más se le acerca en la actualidad: El rap. Eso lo podemos afirmar desde las observaciones de las formas en las que un rapero aborda los versos y rimas y cómo la expone ante el público presente.

Tratemos de hacer un ejercicio donde imaginemos cómo sería en la actualidad, aquel coro de griegos que intenta comprender la tragedia de Edipo. Cómo podríamos saber esas emociones profundas que nos intentan manifestar. Es ahí donde podemos llevar nuestra imaginación a una imagen sensitiva y auditiva, es decir, imaginar que ese coro está atravesado por un potente *beat* en particular y que los 15 integrantes de ese coro riman tal cual un cantante de rap lo haría hoy en día.

Esta forma de llevar acabo un coro, nos conduciría sin duda a sentir, a comprender, a vivir profundamente, con otras formas más allá de lo racional y sería quizás una de las formas más claras para que pudiéramos acercanos al arte antiguo de las tragedia. Tampoco podemos olvidar el baile, tan importante en un coro, tan lleno de vida y expresión corporal. Esas ruedas y movimientos que hacían sobre el escenario griego, llevaban a todo un pueblo a vibrar de gran manera.

Así mismo, hoy vemos en cualquier escenario de hip hop, aquellos *breakdancer* que toman esa música, esas letras y, con un gran despliegue físico, logran entrar en una dinámica en conjunto con todos, incluidos los espectadores, lo que les otorga una fuerza sobrenatural, elementos tan similares entre los coros y el rap. Veamos en la tabla nº 1, las similitudes espectaculares de lo trágico en ambas expresiones.

Coro	Rap
Grupo de cantantes y danzarines (coreutas) guiados por un corifeo.	Grupos de raperos que se juntan a improvisar.
El diálogo entre el coreuta y el coro inicia la forma dramática.	La batalla rap donde rigen de igual forma normas muy estrictas.
El corifeo habla por todo el coro al pueblo. Representa en su doble significado (representación y representatividad).	El rapero en una población, catándole a toda la gente y dialogando con un público que conecta con su música e idea.
El coro comenta la acción expresando pensamientos morales y/o políticos (como arte de gobernar) del pueblo.	El hip hop activista que vuelve a los orígenes políticos del rap, y se involucra desde otro lado para poder llegar a donde la política común no llega.
El coro es actor y un espectador ideal al estar dentro de la obra como nexo con el ciudadano ateniense. Representa el “nosotros”, la comunidad. Así, los valores representados por el coro son los del espectador, con ello, los ciudadanos se identifican, pues el coro es la voz del colectivo, la del pueblo.	El hip hop, a pesar de ser cantando alguna veces por personas que no pertenecen al contexto donde se presentan, conserva la esencia de las poblaciones, y su discurso siempre viene de ahí, y representa fielmente lo que esta comunidad posee de valores y deseos. Más que representar es el mismo pueblo.
La fuerza del coro representa la unidad social. Aconsejan, expresan opiniones y denuncian.	El rap es fuerza. Es sentimiento. Es la inteligencia para abordar una temática y poder denunciar la sociedad actual
Las danzas provienen de movimientos que el espectador reconoce como suyos.	El breakdance se constituye como un baile popular entre muchos jóvenes de población.

En sus formas y discursos, en su música y movimiento se haya lo apolíneo (Brecht) y lo dionisiaco (Artaud).	La belleza de la música y el <i>beat</i> (Apolíneo) se equilibra de manera perfecta con letras crudas y rabia. (Dionisiaco).
El verso es fundamental a la hora del éxito que tiene el coro con su público.	Las rimas y los versos son lo que hacen que un rapero tenga éxito en el escenario.

Tabla nº 1: Similitudes espectaculares de lo trágico entre el coro y el rap.

Hay que entender que en el coro, la conexión con el espectador era fundamental, poder llevar de manera rotunda un mensaje y poder ser parte del mismo, todo ello en el escenario conformaba la función principal que motivaba a articular un coro trágico. Así mismo, el rap desde su escena, busca comunicar directamente con ese público, y cada muestra, movimiento o sentido espectacular, es la directa comunicación con un pueblo marginado, que a través de rap se siente identificado y puede lograr expandir su sentimiento que lleva en su interior.

Otro nexo espectacular que podemos observar, es el modo de hablar por el cual el coro exponía el pensamiento colectivo en su escenificación. Así, los coros siempre conservaron el lenguaje dórico, más complejo y rebuscado que el que tenían las escenas de los personajes individuales. Esto mismo llevaba de manera extraordinaria, a que el lenguaje adquiriera una espectacularidad que fascinaba a todos los espectadores de aquella época.

El rap, por su parte, toma la complejidad de la rima, el verso y la poesía. Sabemos que Chile tiene una larga tradición de poetas y de verso campesino, como la paya o los canto a lo divino y a lo humano. Poco a poco se han perdido esas tradiciones y el lenguaje más vulgar y simple es lo que caracteriza nuestra sociedad. Sin embargo, no podríamos decir lo mismo de la cultura hip hop: Complicadas rimas y versos son los que desarrollan estos jóvenes de las partes más marginales de las distintas ciudades del país. Un lenguaje de alta complejidad, que termina potentemente deleitando a gran porcentaje del público asistente, y también a los jóvenes que buscan de igual forma adquirir aquella habilidad para poder tomar el camino del rap y salir así adelante de su cotidiano vivir en las periferias.

Si bien, el rap se caracteriza muchas veces por un cantante en solitario, es característico que se vea a muchos grupos o conjuntos que logran conformar una especie de coro. Podemos mencionar grupos como Tiro de Gracia, Makiza, Salvaje Decibel, Wechekeche o Mente Sabia Cru, que se conforman como grandes agrupaciones que ponen en escena a varios raperos, tomando una fuerza particular, que por lo general, remueve las energías del público. Sin duda, todavía no se ha dado en Chile el fenómeno que se dio en EEUU (1993) cuando grupos como Wu-Tang Clan, lograron poner en escena hasta nueve raperos a la vez, lo que significó el gran estallido mediático que obtuvieron, al ser un verdadero coro afroamericano que no paraba de lanzar las más filosas cuchillas sobre el escenario, a todo ese pueblo norteamericano que escuchaba la denuncia violenta de sus letras.

Ahora bien, es importante poder poner estas características comunes en ejemplos concretos. Partiremos por Edipo Rey, donde el corifeo canta-recita:

—¡Oh, habitantes de mi patria, Tebas, mirad: he aquí a Edipo, el que solucionó los famosos enigmas y fue hombre poderosísimo; aquel al que los ciudadanos miraban con envidia por su destino! ¡En qué cúmulo de terribles desgracias ha venido a parar! De modo que ningún mortal puede considerar a nadie feliz con la mira puesta en el último día, hasta que llegue al término de su vida sin haber sufrido nada doloroso. (Sófocles, 1995).

Ahora, lo comparamos con el rap El Otro Chile¹⁶, que dice:

El de los que se van en metro pa' la pega
Parados, repletos y en metro a la casa llegan
Los que hacen su viaje en Transantiago o micro
Y no pagan el pasaje Cuando esta la mano mijo
El Chile de carritos de completos y sopaipillas
Que pilla en la esquina de un ghetto
Donde hay menos escuelas que botillerías
El Chile de mis secuelas, de mis penas y de mis alegrías.

(Portavoz, 2012).

¹⁶ “Rap con R de Revolución, el álbum debut de Portavoz, escribió un clásico instantáneo en el repertorio del rap chileno y, asimismo, levantó la figura del rapero de Conchalí como un referente obligado del estilo. En esta canción, el emcí dibuja con su beat y su rima esa nación soterrada que se cansó y se levantó en rebelión.” (Tudela, El desconcierto, 2019).

Si bien, solo podemos en esta tesis analizar los elementos escritos de la tragedia y el rap, queda bastante claro como es esa voz popular que moviliza ambas expresiones artísticas. Por un lado, el coro griego se estremece ante el cruel destino de su gobernante, que venía a pedir la prudencia a los gobernadores atenienses, ya que nunca se sabe cómo una acción benevolente puede pasar a ser una desgracia. Así mismo, en Chile pudimos ver cómo la llegada de la democracia, que traía arcoíris y muchas promesas, poco a poco fue mostrando su verdadera cara, la cara pseudo-democrática del neoliberalismo que arrasa con seres humanos y naturaleza, que mercantiliza toda decisión política vengan de donde vengan, y que margina a millones de chilenos que terminan siendo mano de obra barata de las grandes empresas, generalmente, multinacionales. Esto lo sabe Portavoz y así lo denuncia.

También podemos ver un activismo feminista en el coro de Helena¹⁷, la tragedia de Eurípides, considerado por algunos autores como uno de los precursores del feminismo. El coro dice: “Entre mujeres debe haber siempre solidaridad.” (1998), antes de abandonar por completo la orchestra.¹⁸ Veamos ahora el disco Vengo de Anita Tijoux:

No sumisa ni obediente / mujer fuerte e insurgente / independiente y valiente / romper las cadenas de lo indiferente./ No pasiva ni oprimida / mujer linda que das vida / emancipada en autonomía / antipatriarca y alegría (...) Yo puedo ser jefa de hogar / empleada o intelectual. / Yo puedo ser protagonista / de nuestra historia y la que agita / la gente, la comunidad / la que despierta la vecindad. / La que organiza la economía / de su casa, de su familia. (Tijoux, 2014).

A pesar que no podemos considerar que el teatro griego de Eurípides haya sido plenamente feminista, ya que estaba sumergido en una sociedad profundamente patriarcal, sí muchos de sus textos

¹⁷ “El coro está formado por mujeres prisioneras, pero no se sabe ni quiénes son ni de qué guerra. Helena se refiere a ellas como *Ελληνίδες κόραι*, presa de naves bárbaras (vv. 192-193). No hay ninguna razón histórica ni legendaria para que en Egipto haya prisioneras griegas, por lo que son sólo mujeres y por lo tanto prisioneras por su condición [amoroso, 1978: 48]. (Navarro, 2014, p. 89).

¹⁸ “Que el coro abandone la orchestra es algo fuera de lo común en la tragedia griega. Sólo lo encontramos en Euménides de Esquilo, *Áyax* de Sófocles, en *Reso* y en *Alcestitis* de Eurípides; siempre con clara función dramática. En este caso, sirve para desdoblar la tragedia, creando un nuevo prólogo con la entrada de Menelao náufrago.” (Navarro, 2014, p. 89).

han servido para levantar el discurso feminista en los tiempos actuales, y es así también como las raperas en el último tiempo, también han tomado un protagonismo en un arte como el rap que por años estuvo dominado por hombres.

También podemos observar que el pueblo cuestiona la justicia oficial y decide llevar la justicia por sus propias manos. Así el coro responde a Orestes en “Las Coéforas” de Esquilo (2007): “Pues que obrase en justicia, no cierres tu boca ante los que te acusen, ni rompas en maldiciones después que has vuelto a su libertad a toda la ciudad de Argos, cortando valeroso la cabeza a dos serpientes” (p. 266)

De igual manera que esta voz popular cuestiona la justicia que se ejecuta en la antigua Grecia, también el hip-hop mapuche viene a cuestionar las leyes del Estado chileno que trata de imponer dentro de sus territorios ancestrales.

Educación chilena nos negó
Historia de Kilapang, Kallfukura, exterminio desplegó
Y nos borró, como Galvarino vengo yo
Nos cortaron las manos, pero colihue me colocó
Como un loco por hablar mapuche en plena ciudad
Nos han robado todo menos el feyentun
Identidad, y por la oralidad
Sabemos que llamaron Chile a toda nuestra tierra
Estamos acá siguiendo este llamado ancestral
Sembrando resistencia pa' cosechar libertad
Soy uno más acá en medio de mi tierra
Me fundo yo con ella mirando a las estrellas

Witrapaiñ (Estamos De Pie) – Luanko & Portavoz (2018).

De esta manera, lo trágico-espectacular se puede apreciar también en la postura que toma el coro: condenar, denunciar, aconsejar e incluso ocultar alguna acción que consideran justa para evitar el castigo de los poderosos. Todo ello, refuerza la función trágica del coro al exponer la visión del pueblo del bien y del mal, como comenta Aristóteles, “los malvados [no deben pasar] del infortunio a la dicha, pues esto es lo menos trágico que puede darse, ya que carece de todo lo indispensable, pues no inspira simpatía ni compasión ni temor” (Poética 1452b, 35-39).” (Sáenz, 2017, p. 113).

El rap activista cumple esta función, la de resguardar que el malvado no llegue o disfrute la dicha, alzando la voz del pueblo para convertirse en un discurso contra hegemónico como comenta Jürgensen:

(...) es súper bueno que el rap se convierta en un medio de información alternativo, contrahegemónico, y que nazca desde los pueblos, porque hoy en Chile existe un monopolio de información, un monopolio de expresión. (...) Entonces una de las tareas que los raperos y raperas tenemos es convertirnos en un medio de comunicación que levante la voz. (2017, p. 205).

El pueblo se alza en esa voz rimada, afronta el arte hegemónico y con esto también a la sociedad que nutre el monopolio de expresión, que son la radios y la televisión, pero la calle sigue siendo para todos y todas, si la policía llega, como Erinias que persiguen sin parar a los culpables, más raperos aparecen en otros lados, con su parlante, su baile, su voz rabiosa y con ese público que se nutre de opinión y rebeldía. Un acto ritual-político que nace desde el mismo pueblo y sus carencias, así mismo con ese mismo pueblo helénico se organizaba en coros para ofrendar a su dios Dionisio, lo que culminaría con la aparición de la tragedia.

Más que encontrar características similares (que son muchas, aunque también suponemos muchas otras), sentimos que las características espectaculares del rap activista, tienen una forma apropiada para abordar un coro de tragedia griega en la actualidad. Creemos que el teatro podría tomar desde esta arista aquel arte clásico, para precisamente llegar a aquellas fuerzas que provocaban la tragedia en el pasado. Son, este conjunto de nexos espectaculares de lo trágico, los que nos podrían llevar a ver en el futuro una tocata hip hop basada solo en textos de coros griegos, para poder, de esta manera, salir tan fascinados y removidos como los atenienses de la época clásica.

Conclusiones

¿La voz del pueblo?

Durante esta tesis hemos podido analizar diferentes conceptos que vienen a crear nuevas formas de entender y comprender nuestra realidad, así mismo, podemos re significar nuestras concepciones del pasado, re entender nuestras raíces, nuestra historia con sus diversas ramas, que la transforman en linealidad recta desde la que siempre hemos comprendido el avance del tiempo y de la historia, llevar esta comprensión a una forma más rizomática de entender lo que somos y cómo funcionaría el esquema de la sociedad y de los entes que nos rodean.

Hemos tratado de comprender nuevas formas de podernos relacionar con conceptos que muchas veces se entienden de una forma simple o a partir de definiciones fijas, y que precisamente por ello, es imposible abordarlos y conducirlos hacia formas cerradas. Sin embargo, ya el hecho de abordarlos nos otorga la capacidad de poder expandirlos y poder volver a mirar nuestra realidad, y de esta manera, otorgarles aquellos valores profundos que permiten interpretar y traducir aquellos signos y símbolos que nos rodean, aunque éstos sean supuestamente marginales y aún no considerados por los grande estudios de la estética, la filosofía o la teoría cultural del arte.

Así mismo, con el concepto de lo *trágico* pudimos ver que va más allá de una interpretación racional del *espectáculo* o de lo espectacular, pues trasciende el mismo escenario y se transforma en un modo de manifestación socio-cultural de gran volumen en la historia actual contemporánea.

Es ahí donde al fin podemos encontrar esos nexos nebulosos, poderosos, sutiles y de gran fuerza, que unen las formas de manifestación cultural como la tragedia ateniense y el rap activista del siglo XXI. Es ese nexo espectacular de lo *trágico*, que lleva a ambos a generar una gran cantidad de manifestaciones estéticas propias de cada tiempo, pero que son de suma importancia a la hora de poder comprender nuestro tejido cívico-social y de construirlo al exponer las voces populares.

Fue así que los coros de la tragedia griega, a través de esta manifestación estética de lo trágico en los escenarios atenienses, llevó a todo un pueblo a re-entender su realidad, a vivir su proceso político, a tener una voz que fue escuchada por todos hasta nuestros días. Todo esto, más allá de la simple racionalización de conceptos, fue a través del espectáculo donde la palabra y la música se unían perfectamente, y a su vez, elementos escénicos como vestuarios, máscara y danzas, podían conducir a estos hombres hacia una reflexión respecto a lo que sucedía en una sociedad profundamente removida por un nuevo orden de organización, que en este caso era la llamada democracia ateniense.

Del mismo modo, hoy en día grupos de jóvenes se organizan en barrios para poder, a través de la palabra y la música, llevar una reflexión actual sobre el Chile que nos toca vivir, un Chile aplastado por un sistema económico que oprime de igual forma a todo al tercer mundo. Es así, como en estas nuevas formas de hacer democracia horizontal, el rap se levanta con sus potentes manifestaciones estético-culturales, desde los rayados, las vestimentas y las juntas improvisadas callejeras, entre otras, para poder descifrar los complejos tejidos socio-culturales que conforman redes en nuestra sociedad chilena, llena de contradicciones y muchas veces en un constante agotamiento de identidad. Es ahí donde estas manifestaciones, que van también más allá de la simple comprensión de una idea, se trascienden a sí mismas develando lo *trágico* desde los distintos componentes visuales, sensoriales, auditivos y de proyección de una cultura que se organiza fuera de las formas verticales que imponen una cierta normatividad en el ser y actuar.

Ahora bien, ¿Son, el actual rap activista chileno y el coro de la tragedia griega, fieles representantes de la voz del pueblo?, ¿Son aquellos parlantes culturales de las voces que precisamente son apagadas por los medio oficiales que históricamente han marginado a la gente de menos recursos, solo para poner en primer lugar los intereses de las clases dominantes? Aquellas voces que son relegadas y que en el pasado y en nuestro presente alzan con fuerza aquel grito común para llevarla adelante en la protesta social.

Sin duda, no es fácil proponer una respuesta, por lo tanto quizás solo nos queda dar una mirada a lo que podríamos entender por *pueblo*, ya que así como lo *trágico* o lo *espectacular*, es igualmente un término vivo, que constantemente va despertando nuevas reflexiones que nos llevan a una imparable interrogante en torno a él.

Volvamos al diccionario filosófico de Rosental y Iudin para poder tener una cierta idea sobre el concepto que se generó a través de la histórica lucha de las clases sociales en el mundo entero.

En el sentido corriente, población de un Estado, de un país; en el sentido rigurosamente científico, comunidad de personas, que se modifica históricamente, formada por le parte de la población, capas y clases, que por su situación objetiva están en condiciones de participar conjuntamente en la resolución de los problemas concernientes al desarrollo revolucionario, progresivo, de un país dado en un periodo dado. (1965, pp.385-386).

Como primera aproximación, es necesario entender los variados significados que se ocupan habitualmente para definir la palabra *pueblo*, que puede ser ocupada como la conformación de una pequeña ciudad o para denominar a una etnia en particular que se agrupa por tradición o lenguaje. Sin embargo, para nosotros es necesario profundizar en la definición que dice que el pueblo es la manifestación de una clase social, y que aquella palabra sirve para unificarle es sus luchas históricas y sus formas de poder poner sus ideas y objetivos en el centro de la discusión social. Por ello, es que el marxismo-leninismo es el que nos entrega la primera fuente para intentar resolver desde dónde viene este *pueblo* y cuál es su camino a seguir.

Empleando la palabra ‘pueblo’ –indicaba Lenin–, Marx no velaba con ella la diferencia de clases, sino que unía determinados elementos capaces de llevar la revolución hasta el fin” (t. IX, pág. 112). El contenido del concepto de “pueblo” como categoría sociológica refleja el cambio de la estructura de la sociedad humana: para el régimen de comunidad primitiva, la diferenciación de los términos “población” y “pueblo” no tenía importancia esencial; en cambio, en las formaciones antagónicas, tal diferenciación es de suma importancia, pues se produce una escisión cada vez más honda entre los grupos dominantes de la población, antipopulares y explotadores, y las amplias masas populares. Tan sólo cuando se acaba con la explotación del hombre por el hombre, en la sociedad socialista, el concepto de “pueblo” de nuevo abarca a toda la población, a todos sus grupos sociales. Constituye un criterio capitalísimo para reconocer si un grupo determinado de la población forma parte del pueblo el ver cuál es su interés y capacidad, objetivamente condicionados, para participar en la resolución de las tareas del progreso. En el transcurso del desarrollo social, a medida que se van realizando tales o cuales transformaciones revolucionarias, cambian las tareas objetivas de la revolución, se transforma su propio contenido, por lo que se modifica también, inevitablemente, la composición social de las capas que, en la etapa dada, constituyen el pueblo. (Rosental y Iudin, 1965, pp.385-386).

El pueblo que queremos comprender, es una fuerza significativa que reúne a distintos grupos humanos marginados, destruidos, alienados por las fuerzas dominantes, es un grupo de seres que despierta, abre los ojos y que se organiza para poder alzar sus voces, para que la sordera de los que están en el poder, pueda removerse y soltar aquellos privilegios a los que se aferran y que no comparten de forma equitativa. Es un gran coro, que como organización, asamblea, *crew*, logra generar un nuevo organismo que es el gran movilizador de la historia y evolución humana, porque si no existiera esta voz que intenta alzarse, la quietud y el estancamiento ya hubieran acabado con el sentido humano de vida y búsqueda de la libertad. Así lo vemos ahora, así lo vimos en la antigua

Grecia y, de igual manera, así lo vimos de forma tan evidente durante todo el siglo XX con la irrupción de la lucha revolucionaria en distintos lugares del planeta.

El marxismo ha sido el primero en establecer que el pueblo, las masas populares, constituyen la fuerza decisiva de la historia: son ellas, precisamente, las que producen todos los bienes materiales y gran parte de los bienes espirituales, con lo cual crean las condiciones decisivas para la existencia de la sociedad; ellas son las que desarrollan la producción, lo cual lleva al cambio y avance de toda la vida social; ellas hacen las revoluciones, gracias a lo cual la sociedad progresa. Precisamente el pueblo es, por tanto, el verdadero creador de la historia. (Rosental y Iudin, 1965, pp.385-386).

Si bien, esta definición se ancla en una identidad profunda de las clases marginadas, siempre va a ser necesario que la reflexión sea constante, para tomar en cuenta también las variantes más disímiles, como elementos que van enriqueciendo este *pueblo* que lucha y que vuelve muchas veces a entrar en crisis, desde su misma organización, convivencia y en su propio concepto que lo engloba como unidad. El mismo pueblo a veces se niega como pueblo, y podemos ver que su forma popular de entenderse, puede también ser cuestionada. A estos cuestionamientos nos conduce el filósofo francés Jacques Rancière en su escrito “El inhallable populismo” (2014):

Porque “el pueblo” no existe. Lo que existe son figuras diversas, incluso antagónicas del pueblo, figuras construidas privilegiando ciertas formas de reunión, ciertos rasgos distintivos, ciertas capacidades o incapacidades: pueblo étnico definido por la comunidad de la tierra o de la sangre; pueblo-manada cuidado por buenos pastores; pueblo democrático que pone en práctica las competencias de los que no tienen ninguna competencia particular; pueblo ignorante que los oligarcas mantienen distancia, etc. (p. 106).

No es de extrañar que muchos ya hablen de que aquel pueblo ya no existe, que solo fue una antigua referencia a partir de la comprensión materialista de la historia, pero más allá de esos cuestionamientos, que se hacen profundamente necesarios, aún podemos decir que aquel *pueblo* está siempre presente en la activación de las fuerzas que chocan contra una sociedad que intenta aplastar cualquier diferencia, y quizás ahí mismo está también la manifestación de lo *trágico*, un pueblo que se niega a rendirse y que va constantemente cambiando en sus formas de manifestación, para poder

así expandir sus estrategias de lucha, ya sea desde una guerra armada o un espectáculo de rap en una población de la periferia de Santiago y del país.

Por supuesto, “nosotros, el pueblo” es el comienzo de una larga declaración de necesidades y deseos, o de planes y demandas políticas. Es un preámbulo, que prepara el camino para una serie específica de aserciones. Es una frase que deja listo para un reclamo político sustancial y, aun así, en este volumen, se nos pide detenernos un momento en esta forma de comenzar la frase y preguntar si se ha realizado o si se está realizando un reclamo político. Tal vez resulta imposible que todas las personas capaces de decir “nosotros el pueblo” al mismo tiempo pronuncien la frase al unísono. Y si de cualquier manera un grupo reunido llegara a gritar “nosotros, el pueblo” como ocurre a veces en una manifestación del movimiento Occupy, es apenas por un instante, en el cual una simple persona habla al mismo tiempo que otra produciendo cierta sonoridad plural inintencionada que resulta de esa acción plural concertada, de ese acto de habla pronunciado en común (...) Es una frase que establece una autoridad política al mismo tiempo que declara una forma de soberanía popular que no está ligada a ninguna autoridad. La soberanía popular puede concederse (como asentimiento) y retirarse (como disenso o en una revolución), lo que significa que todo régimen depende de que le sea otorgada si espera que su legitimidad este basada en otra cosa que en la coerción. (Butler, 2014, p. 45).

Con todo esto, la pregunta se nos hace más importante que la respuesta: ¿Son el rap y el coro griego la voz del pueblo? La pregunta es la que nunca debe dejar de ser hecha por las mismas sociedades que alberga a este *pueblo*, porque es esta pregunta histórica la que nos guía a observar desde otros ángulos lo que constantemente está cambiando y que se manifiesta en los grupos humanos de la resistencia cívico-social. El pueblo es una fuerza de choque, de dialéctica y de cuestionamientos, he ahí su gran esencia, está en los diálogos del coro trágico cuando le hablan al público ateniense, y está en el *flow* y las rimas de un rapero en una tocata en Peñalolén, es la pregunta y la respuesta que se hace el pueblo durante toda su historia, es el cuestionamiento a su mismo significado, por esto es necesario que aquella pregunta nunca se extinga, que renazca eternamente por diferentes espacios y tiempos, que sus formas de manifestarse sean tan variadas como la vida misma, porque precisamente ésta es el corazón del pueblo, aquel que nos ha dado tantas formas nuevas y maravillosas de arte y expresiones culturales, ya sea desde la música, el arte urbano o lo escénico. Son sus sublimes formas espectaculares que lo terminan unificando en su forma *trágica* de expresión, contra su destino de lucha inevitable ante las estructuras que lo oprimen. Es ahí, en esa lucha que la conciencia humana avanza y logra seguir su evolución hacia la libertad del ser.

Bibliografía

Álvarez-Gayou, J. (2003) *Cómo hacer investigación cualitativa. Fundamentos y metodología*. Ciudad de México: Paidós Ibérica.

Arcos, R. (2009) “La estética y su dimensión política según Jacques Rancière”. *Nómadas*, nº 31, pp. 139–155.

Ander-Egg, E. (2003) *Metodología y práctica del desarrollo de la comunidad*. Buenos Aires: Lumen

Aristóteles. (2007) *Poética*. Buenos Aires: Gradifco Srl.

Badiou, A., Bourdieu, P., Butler, J., Didi-Huberman, G., Khiari S., y Rancière, J., (2014) *¿Qué es un Pueblo?*. Argentina: LOM Ediciones.

Barthes, Roland. (2009) *Escritos sobre el teatro*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Bianciotti, María Celeste y Ortecho, Mariana. (2013) “La noción de performance y su potencialidad epistemológica en el hacer científico social contemporáneo.” *Tabula Rasa*, nº 19, pp. 119-137 en <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39630036006>

Blumer, H. (1969) *Symbolic Interaction: Perspective and Method*. (1º Ed.) Englewood Cliffs, United States: Prentice-Hall

Cárcamo, Héctor. (2005) “Hermenéutica y análisis cualitativo.” *Cinta Moebio*, nº 23, pp. 204-216 en www.moebio.uchile.cl/23/carcamo.htm

Cerda Castro, K. (2020). Estallido Social e Historia de las Mujeres: construcción de genealogía política feminista en Chile. *Aletheia*, 10 (20), e045. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.11998/pr.11998.pdf

Comisión DDHH, nacionalidad y ciudadanía del Senado. (1 de octubre 2020). <https://www.senado.cl/comision-de-dd-h-h-revisa-cifras-a-un-ano-del-estallido-social/senado/2020-10-02/143547.html>

Coreth, E. (1972) *Cuestiones Fundamentales de Hermenéutica*. España: Editorial Herder.

Debord, G. (1995) *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: Ediciones naufragio.

Echeverría, R. (1997) *El Búho de Minerva*. Santiago: Ed. Dolmen.

Esquilo. (2007) *Tragedias completas*. Madrid: Editorial Edaf.

Eurípides. (1998) *Tragedias III. Helena, Fenicias, Orestes. Ifigenia en Áulide, Bacantes, Reso*. Barcelona: Ed. Gredos.

Frasco, L. y Toth, F (2008). La génesis del Hip Hop: Raíces culturales y contexto sociohistórico. *IX Congreso Argentino de Antropología Social*. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Misiones, Posadas.

- Frolov, I. (ed.). (1984) *Diccionario filosófico*. O. Razinkov (trad.). Editorial Progreso, Moscú.
- Fuentes, P. (2007) “Los elementos estructurales del drama griego antiguo: forma y función”. *Flor*, vol. II, nº 18, pp. 27–67.
- Gadamer, H-G. (1999 – 2000) *Verdad y Método*. Vol I y II. Madrid: Ed. Sígueme.
- Gallego, J. (2020) El coro de Suplicantes de Esquilo y la audiencia ateniense. *Synthesis*, 27 (1) : e073. Disponible en: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.12078/pr.12078.pdf
- Giannini, H. (1998) *Breve Historia de la Filosofía*. Santiago. Ed. Universitaria
- Goethe, W. (2005) *Conversaciones con Goethe*. Barcelona: Ed. El Acantilado.
- González, J. (2015). El griot no ha muerto, viva el hip-hop. *Philologica Canariensia*. Published. <https://doi.org/10.20420/philcan.2015.0033>
- Grüner, E. (2002) *El fin de las pequeñas historias*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Jürgensen, M. (2017) *Dulce patria. Historias de la música chilena*. Santiago: Ediciones B.
- Kant, I. (1876/2006) *Crítica de la facultad de juzgar*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- La Máquina Medio (20 junio de 2020). *Bailando en Bombero Ossa: el albor del hip hop chileno*. <https://lamaquinamedio.com/musica/bailando-en-bombero-ossa-el-albor-del-hip-hop-chileno/>
- Lehmann, H. (2017) *Tragedia y Teatro Dramático*. Ciudad de México: Paso de Gato.
- López, A. (2020) “La conciencia de lo trágico como recuperación de la vida en Nietzsche”. *Revista de Filosofía Eikasía*, Nº91, pp. 9 – 31
- Lyotard, J (1994) *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra.
- Martyniuk, C. (1994) *Positivismo, Hermenéutica y Los Sistemas Sociales*. Argentina: Ed. Biblos.
- Mead, G. (1964) *On social Psychology*. Chicago United States: University of Chicago.
- Nietzsche, F. (2010) *El origen de la tragedia. Estudios preliminares*. Buenos Aires: Terramar Ediciones.
- Oyarzun, P. (2003). “Categorías estéticas”, en: Xirau, R. y Sobrevilla, D. (Eds.) *Estética*. Madrid, Trotta (Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía No. 25), (pp. 67-99)
- Pavis, P. (1998) *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Editorial Paidós
- Pépin, C. (2010) *Una semana de filosofía*. Argentina: Clarida

- Pérez L. (2010). “El coro en la tragedia griega clásica: Edipo rey de Sófocles”. *Revista Digital de Humanidades*, N° 1, febrero 2010.
- Poch, P. (2011) *Del mensaje a la acción: construyendo el movimiento Hip Hop en Chile. (1984, 2004 y más allá.)*. Santiago de Chile: Editorial Quinto Elemento.
- Quitow, R. (2005) “Lejos de NYC El hip hop en Chile”. *Bifurcaciones: revista de estudios culturales urbanos*, n° 2, pp. 1–13.
- Rancière, J. (2009) *El reparto de lo sensible*. Santiago de Chile: LOM ediciones.
- Ricoeur, P. (1998) *La teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Madrid: Ed. Siglo XXI
- _____. (2001) *La metáfora viva*. Madrid: Trotta
- Riffo, M (2013) “Movimiento estudiantil, sistema educativo y crisis política actual en Chile” *Polis. Revista Latinoamericana*, Vol. 12, N° 36, p. 223-240
- Rivera-Aguilera, G., Imas, M., & Jiménez-Díaz, L. (2021). Jóvenes, multitud y estallido social en Chile. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 19(2), 1-23.
- Rodríguez, N. (2019) “Los orígenes del hip hop en Chile”. *Revista Átemus*. pp. 87-94
- Romero, L. (26 de abril de 2017) *El coro en la tragedia griega*. [Discurso principal] II jornadas de teatro clásico, Universidad de Málaga, España.
- Rosental, M; Iudin, P. (eds.). (1965) *Diccionario filosófico*. Augusto Vidal Roget (trad.). Ediciones Pueblo Unido, Montevideo.
- Salazar, G. (2019) “El «reventón social» en Chile: una mirada histórica”. *Ciper*, 27 de Octubre, en <https://www.ciperchile.cl/2019/10/27/el-reventon-social-en-chile-una-mirada-historica/>
- Sánchez, A. (1996). “Catarsis en la poética de Aristóteles.” *Anales del Seminario Historia de la Filosofía*, n° 13, pp. 127–147.
- Sanin, R. (2012) “Cinco tesis desde el pueblo oculto”. *Oxímora Revista Internacional de Ética y Política*. Núm. 1. Otoño 2012. ISSN 2014-7708. Pp. 10-39
- Schelling, F. (1984) *Cartas sobre sobre criticismo y dogmatismo*. Valencia : Gules, D.L.
- Scodel, R. (2014) *La tragedia griega. Una introducción*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Serbia, J. M. (2007) “Diseño, muestreo y análisis en la investigación cualitativa.” *Hologramática*, Vol. 3, n° 7, pp. 123-146
- Sófocles. (2008) *Tragedias*. Madrid: Editorial Edaf.

Szondi, P. (2011) *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Madrid: Editorial Dykinson.

Tijoux, M., Facuse, M., y Urrutia, M. (2012) “El Hip Hop: ¿Arte popular de lo cotidiano o resistencia táctica a la marginación?” *Revista de la Universidad Bolivariana*, vol. 11, n° 33, pp. 429–449.

Turner, V. (2002) “La antropología del performance.” Geist (comp.). *Antropología del ritual*. Pp. 103-144. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Vaisman A.L. (2008) “Sobre el concepto de ‘espectáculo’ en el arte poética de Aristóteles”. *Revista Chilena de Literatura*, n° 72, pp. 71-78, en <https://revistas.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/1389/1680>

Voto, C. (1997) “Performance”. *Idis*, 4 de noviembre, en <https://proyectoidis.org/performance/>

Villar, María y Mora, María del Pilar. (2018) “Un acercamiento a la investigación cualitativa en la disciplina del diseño”. *Revista Iberoamericana para la investigación y el desarrollo educativo*, Vol. 8, n° 16, enero-junio, pp. 1-22 en <http://www.scielo.org.mx/pdf/ride/v8n16/2007-7467-ride-8-16-00535.pdf>

Wenger, R. (2019). *Las categorías estéticas; definición y breve clasificación*. *Perspectivas Estéticas*, 26 mayo, en <https://perspectivasesteticas.blogspot.com/2019/05/las-categorias-esteticas-definicion-y.html>

Zimmermann, B. (2012) *Europa y la tragedia griega*. Madrid: Siglo XXI de España.

Referencias audiovisuales

Dumm, S., (2016). *Hip-Hop Evolution*. [Serie]. Netflix. <https://www.netflix.com/cl/title/80141782>

Más allá de las rimas: Hip Hop y estallido social en Chile (Documental). (2020, 20 octubre). [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=e_4LZZCMN_c&t=2673s