

Lo agonístico en la configuración del “guapo” en la canciones de Héctor Lavoe

Alexander Lemus García
allemus67@hotmail.com

Resumen

Este ensayo tiene como propósito demostrar la importancia que reviste la música popular en la definición de identidades sociales. Para este objetivo, se exploran los elementos de oralidad presentes en la música popular y la función didáctica y enciclopédica del saber popular expresado en la misma. Para ello, se propone un corpus compuesto por las canciones “Juanito Alimaña”, “El malo” y “Calle luna, calle sol”, interpretadas por Héctor Lavoe. Se hace énfasis en la figura del guapo como representante auténtico de las comunidades orales, cuyo comportamiento agonístico queda reflejado en las canciones seleccionadas, y del cual se deriva un código de comportamiento social que orienta la vida del barrio.

Palabras claves: Agonístico, música popular, oralidad, código de ética de la calle, guapo.

Abstract

The aim of this essay is to show the importance of popular music in the definition of social identities. To this end, we will explore the elements of orality which are present in popular music and the didactic and encyclopaedic function of popular wisdom expressed in the same. We will, therefore, analyze the following songs: Juanito Alimaña, El malo y Calle luna, calle sol. These are all sung by Hector Lavoe. Emphasis will be placed on the person of the bad john as an authentic representative of a community’s oral tradition, whose agonistic behavior is reflected in the selected songs and who inspires a social code of conduct that determines the direction of life in the slums.

Key words: street code of ethics, bad john.

“Para este fin se dio al Hombre el más peligroso de los bienes: el lenguaje para que dé testimonio de lo que él es”.

Hölderlin

Abordada desde los criterios de análisis con que se estudia la música clásica, o bajo las formas estéticas del discurso literario tradicional, la música popular quizá no represente un producto cultural de importancia. Pero aplicando nuevas formas y métodos para su estudio, que nos permitan encontrarle un sentido que le dé dimensión social y no sólo estética, la música popular pudiera ofrecer una contribución directa o indirecta a los procesos de transformación política, o a la construcción de identidades sociales.

En la actualidad existe una fuerte tendencia a considerar que la poesía auténtica del Caribe se encuentra en las letras de su música popular —llena de expresiones típicas, con adulteraciones prosódicas y de sintaxis propias de la oralidad—, por cuanto ésta es expresión auténtica de la cultura caribeña. En estas manifestaciones artísticas se rompe con los cánones de composición académicos y se privilegia la oralidad, abriendo el camino para la expresión de *ratios* alternas y de formas distintas de comprender el mundo y la realidad, más allá de la verdad unívoca de la razón científica que se limita a las categorías de análisis académico y las normas de construcción de la llamada poesía culta. En la música popular se manifiesta la cultura de aquellos sectores marginados de las grandes ciudades que la cultura de las élites ignora y excluye de los programas de estudio.

Por tal motivo, el objeto del presente trabajo es analizar, a la luz de las psicodinámicas de la oralidad expuestas por Walter J. Ong (1987), y de las formas del conocimiento tribal desarrollado por Eric Havelock (1994), algunas canciones populares del género de la Salsa, interpretadas por Héctor Lavoe y escritas por Tite Curet Alonso y Willie Colón, en las que se pone de manifiesto la presencia de las características del pensamiento y el habla oral —en particular con lo relativo a los matices agonísticos de la oralidad, ya que esta psicodinámica permite abordar el análisis del relato sobre el Guapo

y los códigos de comportamiento social que este sujeto crea en el barrio bajo.

Lo agonístico puede definirse como un mecanismo competitivo que se establece en situaciones muy jerarquizadas que se llevan a cabo mediante la amenaza o la intimidación. Tiene como objetivo obtener un mayor rango social a través de la lucha y la defensa de la supremacía en el grupo o comunidad a la que se pertenece.

Consideramos suficiente para este estudio las canciones “Juanito Alimaña”, por presentar un relato sobre la vida de un guapo en su comportamiento agonístico cotidiano, en que la violencia y el miedo son las herramientas y el secreto de su sobrevivencia; y “Calle luna, calle sol” y “El malo” para reforzar el contexto y el comportamiento del guapo descritos en la primera canción.

El argumento de “Juanito Alimaña” es sencillo: los primeros cuatro versos presentan el contexto del barrio como un lugar lleno de violencia, semejante a una selva, en donde sus habitantes se han transmutado en fieras salvajes. En tal contexto, la gente ha perdido la alegría, pues por todas partes y diariamente están amenazados por el peligro. Luego, se narra la forma en que Juanito Alimaña —una de esas fieras salvajes— realiza un atraco y del miedo en que vive la gente, puesto de manifiesto por el silencio que guardan ante tal situación, y por el hecho de saber que la policía, cuerpo de seguridad que debe proteger al ciudadano, termina protegiendo al vándalo por tener nexos familiares dentro de la institución. “Calle luna, calle sol” y “El malo” presentan situaciones similares.

Walter Ong (1987:49) dice que las culturas orales dan “la impresión extraordinariamente agonística en su expresión verbal y de hecho en su estilo de vida”. No cabe duda que el éxito social de Juanito Alimaña dentro del contexto del barrio bajo es producto de un estilo de vida agonístico. Nacido en un estrato social manifiestamente bajo, cuya familia no tenía la posibilidad o el deseo de sufragar los gastos de una formación académica que le permitiera buscar una vida mejor y diferente a la de sus predecesores, su formación, finalmente, la obtuvo sufriendo en las calles, aprendiendo —como todo individuo perteneciente a una comunidad oral— a través de la

observación y la práctica diarias. Sobre su infancia se dice: "Cuando él era muchachito / las cositas te pedía / y si tú no se las dabas, las mangaba / como quiera las cogía". Este comportamiento de lucha, de disputa, no es, entonces, una elección del sujeto, sino una herramienta de sobrevivencia socorrida por el contexto, que se adquiere desde niño. En el barrio bajo, la calle es la escuela. Queda claro que la adquisición de los conocimientos para convertirse en guapo no es una forma de protesta social, ni el resultado de lecturas sobre la marginalidad y la exclusión, o sobre el modo de explotación capitalista. El aprendizaje de Juanito está enmarcado en su relación concreta con el espacio humano vital, de su práctica y observación diaria, desde muy pequeño, cuando el sólo era un aprendiz, y el pavoneo de los guapos de entonces su modelo.

Siendo la fuerza, la violencia y la capacidad de provocar miedo los valores que otorgan prestancia en el barrio, la calle/escuela debe formar para enfrentar esta realidad. En "Calle luna, calle sol", el espacio humano vital de la calle se describe como un contexto de extremo peligro, en el que debe andarse siempre en guardia, a la defensiva: "mete la mano en el bolsillo / saca y abre tu cuchillo / y ten cuidao / pónganme oído en este barrio / a muchos guapos lo han matao", y complementa diciendo: "En los barrios de guapos no se vive tranquilo / mide bien tus palabras o no vales ni un kilo". Cualquier aprendizaje realizado en este contexto debe orientarse hacia el control de la fuerza ajena y la imposición de la propia. Quien no esté a la altura de esta exigencia debe asumirse como subordinado y condenado al silencio ante los ultrajes del guapo: "y aunque a medio mundo / le robó su plata / todos lo comentan / nadie lo delata",

En las comunidades orales se conserva mucho de las formas originarias de organización social. Así como en la naturaleza, los machos de las especies con complejos sistemas sociales se disputan a la fuerza el dominio de los grupos o manadas (en algunas especies son las hembras las que asumen este rol), dentro del barrio bajo se conserva este tipo de orden, en donde la fuerza es el seleccionador natural. Las hembras continúan eligiendo al macho que les garantice protección. Fuera del barrio, la seguridad buscada por la hembra se logra con dinero y posesiones, brindados por el ejercicio de una

profesión y un trabajo estable; dentro del barrio, esto se obtiene con el respeto y el miedo que el uso de la fuerza y la violencia le dan al sujeto. Es por ello que uno de los trofeos del triunfo agonístico de “Juanito Alimaña”, son las mujeres que buscan su protección. Las tiene por cantidades, al punto de realizar orgías con ellas. Es el macho dominante del grupo. En tal sentido podemos decir que “Juanito Alimaña” pertenece a la estirpe de los que han subido peldaños gracias a un esfuerzo superior a la mayoría de sus rivales. La carencia de dinero, la ausencia de un hogar formador —suposición basada en el hecho que robaba desde muchachito—, el deseo de superación y la posibilidad de alcanzarla sólo a través de la fuerza, le hizo aportar un máximo de arrojo. Su posición en el barrio se la tuvo que ganar en la calle y desde niño. Por ello no debe sorprender que acostumbrado a ganarse en la calle lo que no tenía fuera de ella, ahora que dispone de todo lo necesario, “Juanito Alimaña” supere a sus rivales hasta convertirse en “El Rey de la fechoría”. Es el prototipo de lo que se llama espíritu agonístico, el espíritu de competición, de emulación, el deseo de ser el mejor, el primero siempre y en todas las circunstancias. En suma, el que distingue a los triunfadores.

Esta conducta agonística es recogida por las comunidades orales en fórmulas adjetivales, en las que se acumula una gran cantidad de información sobre el objeto o sujeto que nombran. En este sentido, el matiz agonístico del comportamiento del sujeto del relato queda plasmado en la fórmula adjetival que se le asigna: “alimaña”. Él no es sólo Juanito, o Juan como objetivamente puede estar asentado en el registro civil. En el carácter operativo del pensamiento y habla orales, las palabras deben describir los atributos de lo que nombran. Juan, por sí mismo, no dice nada. Es un nombre común a muchas personas, pero “Juanito Alimaña”, además de dotarlo de un nombre ostentoso, memorable, connota una conducta destructiva, perjudicial para la sociedad, propia de un delincuente peligroso. El epíteto establece una correspondencia entre el sujeto a que se le atribuye —por denominación propia o ajena— y su comportamiento social. Por esa razón, en la canción también se le nombra como “Rey de la Fechoría” lo que le ubica en una alta escala social dentro de la competencia agonística del barrio. El tránsito de “alimaña” a “Rey”

da cuenta del éxito que le ha otorgado la puesta en práctica de los atributos conductuales contenidos en su principal y más recurrente epíteto.

Bien pudiera decirse que en la canción, el adjetivo “alimaña” tiene como finalidad mantener la musicalidad rimática del texto, debido a que “alimaña” garantiza una perfecta rima consonante con “maña” y “caña”. En este sentido, vale recordar que la rima es un recurso mnemotécnico de la oralidad, y la oralidad es la vía a través de la cual la música entra en contacto con la audiencia y se interioriza en ella. Por tanto, el argumento de una finalidad rimática del adjetivo es acertado por cuanto responde a la dinámica de la expresión oral, pero no puede reducirse sólo a eso. La rima no desvirtúa lo dicho sobre la adjetivación del sujeto. Ya sea “Alimaña”, “Cara cortada” o “Navaja”, la fuerza descriptiva de la identidad del sujeto emanada del epíteto es total. La realidad vital queda captada en la fórmula adjetival.

Por otra parte, dentro del contexto de lucha en que vive el sujeto del barrio, el insulto y el desafío, “la fanfarronería sobre la proeza personal o las frases hirientes del rival figuran regularmente en los enfrentamientos entre personajes” (Ong, 1987:50). Obsérvese esta actitud en la canción “El Malo”:

No hay problema en el barrio
que quien se llama El Malo,
si dicen que no soy yo
te doy un puño de regalo.

Quien se llama El Malo
no hay ni discusión,
El Malo aquí soy yo
porque tengo corazón.

Este espacio humano vital de matices agonísticos, crea también una jerga particular, que está dotada de una fuerte carga de violencia y competencia. En “Juanito Alimaña”, se usan expresiones propia de los barrios como: “se toma su caña”, para expresar que ingiere licor; “meterle mano”, por golpear, o combatir; “ese tumba lo que ve”, por

robar; "si lo ve mal puesto" hace referencia a un objeto de valor que se deja en algún lugar a la vista del público y sin protección, es decir, fácil presea para el delincuente. Es patente el uso de estrategias de expresión oral en estas frases, puesto que en ellas las cosas o acciones se nombran por los objetos o partes del cuerpo que hacen posible su ejecución —pensamiento situacional—, y no con palabras o conceptos abstractos, de uso general.

En estos ejemplos podemos ver como las estrategias expresivas que Ong ha denominado "psicodinámicas de la oralidad", están presentes en el discurso de la música popular, y contribuyen a hacernos una idea de la forma en que la cultura popular percibe y vive la realidad, a dibujar los contextos desde donde surgen conductas sociales quizá no entendidas por culturas altamente letradas.

Ahora bien, la canción popular no encuentra sus límites en ser canal de expresión de otras *ratios* alternas al pensamiento académico, sino que además —y en esto seguimos el pensamiento de Havelock— comprenden una función didáctica y enciclopédica del saber popular generado por el contexto del barrio. De esta manera la música popular nos deja ver cómo ese mundo surgido de la oralidad, exige unas normas de comportamiento social acordes con su naturaleza, más allá del orden establecido para la ciudad desde el punto de vista científico-técnico con que fue concebida.

En las canciones estudiadas se hace manifiesta la contradicción entre la forma en que el Estado espera gobernar la ciudad, y la forma en que los barrios son gobernados realmente.

El Estado impone la norma a través de las leyes y crea las instituciones para que se cumplan, pero ¿qué significado tiene el Estado para un ciudadano que vive en una situación de violencia permanente? ¿Acaso, ante el matón y su cuchillo, el ciudadano puede blandir la Ley y salvar su vida? Ante la realidad del barrio bajo, la Ley es insuficiente, es una abstracción. El espacio humano vital exige un comportamiento alterno, que diezme o enfrente al desafío agonístico esencial del barrio, de la calle, del lugar donde los seres humanos luchan unos contra otros. En contra de las abstracciones de la Razón plasmadas en la Ley, el pensamiento oral hace que el ciudadano se

proporciona de armas como respuesta asertiva ante la realidad, aunque la Ley prohíba poseerlas. En todo caso, la Ley no ha evitado que la calle sea *una selva de cemento*, llena de *fieras salvajes*, signos de lo agonístico imperante en la calle. En consecuencia, en el barrio bajo todos deben ser, o intentar ser, Guapos, o morir en el intento. En “Calle luna, Calle sol”, además de informar que en “ese barrio/ muchos guapos lo han matado”, se advierte que “En los barrios de guapos no se vive tranquilo, / mide bien tus palabras o no vales ni un kilo”. Para combatir un Guapo se debe ser uno de ellos, pero esta postura es peligrosa si no se puede defender. A Juanito Alimaña,

La gente le teme
porque es de cuidado
pa’ meterle mano
hay que ser un bravo

El *nomos* social establece que el valor de una persona radica en sus méritos, en su fortaleza moral, en su prestigio social e intelectual. Sin embargo, los guapos —“Juanito Alimaña” entre ellos— devuelven a las calles el valor de la fuerza bruta.

Ya no se trata del prestigio del hombre trabajador:
Mira, mírale las manos
En ellas no tiene un callito
Ese nunca ha trabajado
Y siempre anda bien bonito.

La posición en la estructura social del barrio, no depende de la legitimidad con que se actúe en la vida, sino de la fuerza. En la reinención de la sociedad que hace el guapo, los valores con que se rige la cultura del centro, fundamentados en la razón y la moral, quedan abolidos, y en su lugar se ubican el puño, el arma, la trampa. Esta es la vía para hacerse alguien en el barrio. El código de ética de la calle.

Por supuesto, el ciudadano, a parte de la violencia tiene otras opciones, que tampoco tienen que ver con lo establecido en la Ley. Puede adoptar la sumisión o la resignación que funcionarían como *ethea*: “Oiga señor, si usted quiere su vida / Evitar es mejor o la tienes perdida.”

Es evidente que el *Nomos* social establecido o impuesto por el Estado, la Iglesia y la Escuela, va perdiendo poco a poco su legitimidad fuera de las esferas del poder. El contexto vivencial genera su propia *Ethea*, que se va legitimando en lo cotidiano vivido por la población, pues permite enfrentar la realidad del barrio.

El silencio ante el delito que mantienen los habitantes del barrio bajo ¿no es, acaso, una demostración de ese saber popular adquirido por años de violencia impune? Que el Estado pretenda combatir la violencia e imponer la Razón, se evidencia en la creación de la institución policial. Lo que el Estado no puede prever –debido a que la Ley es un documento abstracto– es que el delincuente y el policía vengan de los mismos estratos sociales, pudiendo incluso ser familiares entre sí, como se plantea en “Juanito Alimaña”, lo que le da a la justicia un carácter utópico.

Si lo meten preso
Sale al otro día
porque un primo suyo
ta' en la policía
y,
Si el otro día lo encontré
Y guillao él me decía
Tumba aquí lo que tú quieras
Pues mi primo es policía

Conocedor, por experiencia, que la justicia no se obtendrá por vía de la denuncia, el habitante del barrio prefiere callar o armarse, esto último ignorando las sentencias del Estado de que nadie debe tomar la justicia por su mano. Para otros es mejor ser víctima del robo, que de la retaliación del guapo. En consecuencia, el barrio se llena de nuevas legitimidades sociales –incompatibles con el Estado, que crean un microsistema social propio de esa comunidad y su vivencia.

En “Juanito Alimaña”, el policía funciona como *nomos* y *ethea* en el relato. Por una parte representa el poder coercitivo del Estado para el cumplimiento del derecho público, sobre el orden y la seguridad; pero, por la otra, al ser miembro de la comunidad a la que se le ordena perseguir y reprimir, en ella no actúa de acuerdo

al *nomos* social sino por filiación: dentro de la familia y el grupo de amigos todo está permitido.

La comunidad queda indefensa al no tener instancias a que apelar, lo que garantiza la total impunidad del delincuente. Reiteramos que en el código social del barrio, las opciones que se proponen para la permanencia en él son: el silencio,

Y aunque a medio mundo

Le robó su plata

Todos lo comentan

Nadie lo delata

.....

Oye, como alma que lleva el diablo

se pega su disparada

y aunque la gente lo vieron

no lo ratean porque nadie ha visto nada

O, aceptar el desafío agonístico que, desde la impunidad ante la justicia, realiza el Guapo al barrio, advirtiendo el riesgo de esta empresa:

La gente le teme

Porque es de cuidado

Pa' meterle mano

Hay que ser un bravo

La primera opción mantiene el reinado del Guapo en el barrio, su triunfo agonístico reconocido y aceptado, premiado con “mujeres, fumada y caña” y celebrado con “caña” y “orgía”, además de liberarlo del trabajo, puesto que vive del dinero de sus víctimas. Aunque la canción se refiere al caso particular de “Juanito Alimaña”, en general, quien se precie de ser un guapo, debe asumir la misma actitud.

La segunda opción se da más entre sujetos con el mismo patrón conductual, sedientos de poder y de poseer un territorio donde ejecutar sus fechorías. En ese sentido, entendemos la cantidad de guapos que ha muerto en el barrio, que se menciona en “Calle luna,

Calle sol", como una disputa territorial. Para el guapo no es suficiente el dinero, su objetivo es el poder que brinda el dominio de un territorio. Y las canciones estudiadas describen un compendio de pasos para lograrlo, o para soportarlo.

El código social del barrio reflejado en estos temas es mucho más extenso que los ejemplos citados aquí. Sin embargo, creemos que los mismos han servido para demostrar que ciertamente la música popular es un corpus que recopila el saber popular heredado, como sostiene Havelock en relación a los textos homéricos.

Para finalizar queremos hacer una reflexión sobre el éxito e influencia de estas canciones —que relatan la saga de los guapos— sobre el imaginario de los barrios de sectores clasificados como marginales. Es decir, calles y barrios como los relatados en "Juanito Alimaña". Toda fiesta del barrio siempre cuenta con estas canciones, los jóvenes sueñan con ser un "Juanito Alimaña", el arquetipo se convierte en modelo. Cantar "Juanito Alimaña" se asemeja a un canto de gloria al guapo, a la invocación del héroe del barrio. El guapo es la representación cultural que le permite al joven de los sectores populares tener una esperanza de mejorar su vida, convirtiéndose en uno de ellos. Es por ello que "Juanito Alimaña" se convierte en héroe en el imaginario del hombre de la calle. "El héroe nace cuando el cantor se adelanta en la sala grande. Él se relata. Él no es, sólo se canta" (Blanchot, 1970:572). El canto representa el inicio de los ritos, se recrea la gloria de los héroes y el inicio del heroísmo. El guapo —el real, el que habita en los barrios—, a través de canciones como "Juanito Alimaña", se ha transformado en canto, en ritual, ya no es más un cuerpo físico, individual, sino un imaginario colectivo que inspira las luchas agonísticas del hombre de la calle, del niño y el adolescente del barrio bajo. Baste con observar las páginas de sucesos de los periódicos para comprobar la cantidad de jóvenes adolescentes que asumen el sicariato como forma de vida y de posicionamiento social. En su afán de reconocimiento —todos aspiran a ser conocidos como "El Rey de la fechoría"— arriesgan la vida diariamente, cumpliéndose en ellos el destino fatal de los héroes: morir en plena juventud. Como diría Blanchot, para el héroe no está destinado el trono sino la gloria.

Al intentar un análisis de la música popular en este sentido, al experimentar la riqueza cultural que su estudio arroja —la cantidad de notas tomadas para este trabajo es mucho mayor que las transcritas—, debemos admitir que es abrumador el sesgo cultural al que estamos condenados al privilegiar sólo las manifestaciones artísticas provenientes del pensamiento lógico y de la razón científica derivadas de la escritura. Sin darnos cuenta, nuestro afán de “cultivarnos”, “culturizarnos”, “adueñarnos del saber”, conceptos todos que responden a las definiciones de “conocimiento” proveído por la escuela “oficial”, nos convertimos en defensores de una cultura excluyente, que minimiza o desconoce al Otro, ese Otro que somos nosotros mismos, y que termina excluido de los currículos escolares y de los centros académicos.

Referencias

- Almandoz, A. (2000). *Ensayos de cultura urbana*, Caracas: Fundarte.
- Blanchot, M. (1996). *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Havelock, Eric (1994). *Prefacio a Platón*. Madrid: Visor.
- López-Sanz, Rafael (1996). *El jazz y la ciudad*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Ong, Walter (1987). “Algunas psicodinámicas de la oralidad” en *Oralidad y escritura*. Bogotá: Fondo de cultura económica, pp. 38-80.
- Prats, José (1996). “¿Existe una poesía del Caribe?” en *Contexto*, Vol. III N° 4, Táchira-Venezuela: Universidad de Los Andes, pp. 47-55.
- Pedrazzini, Y. y Sánchez, M. (2001). *Malandros – bandas y niños de la calle*. Valencia-Venezuela: Vadell hermanos.
- Ribeiro, Darcy (1992). “Los antillanos” en *Las Américas y la civilización*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, Tomo 180, pp. 310-326.
- Valero, Arnaldo (2005). “Presentación” en *Contexto*, segunda etapa, Volumen 9, N° 11, Táchira-Venezuela: Universidad de Los Andes, pp. 5-15.