

MÚSICA POPULAR

El Archivo del Hip Hop

En los años setenta el Popmaster Fabel (alguna vez conocido como Jorge Pabón) pasaba los días en las calles del Harlem hispano de Nueva York “corriendo como un loquito”, al son de los cambiantes repiqueteos del barrio. Su madre lo reprendía: “Deja de moverte como un negro.” Pero Fabel no hacía caso.

La popularidad en las calles dependía de esas habilidades, aprendidas en las fiestas de las barriadas negras: un DJ hacía sonar fragmentos de percusión de varios discos de vinilo; sobre el percutir, los valientes improvisaban rimas en un micrófono, mientras otros pintaban grafiti en las paredes. Se bailaba con movimientos cortos y rebotes elásticos. Fabel practicó esos movimientos en la calle, en su casa frente al espejo, en la escuela con sus amigos, demorándose de forma imposible para tomar un lápiz del pupitre —y en cada milímetro posaba en diferentes posiciones como un maniquí.

En los años ochenta Fabel se convirtió en artista de eso que ya llamaban hip hop. Fue bailarín y coreógrafo, DJ y artista de pintura en aerosol; integró bandas musicales con nombres como The Magnificent Force o The Rocky Steady Crew; hasta ayudó a fundar un teatro *Off Broadway* dedicado a la nueva estética.

En los noventa hizo giras por Estados Unidos, fue el primer artista del hip hop en bailar en Cuba, ganó premios, actuó en películas. El Rock and Roll Hall of Fame lo contrató como asesor. La New School de Nueva York le pagó por enseñar a bailar a los estudiantes.

Ya en el siglo XXI curó muestras en museos, habló ante los delegados de Naciones Unidas en la “Conferencia del Hip Hop para la Paz” y acabó por convertirse en maestro e historiador de su propia vida.

El mes pasado, quince estudiantes esperaban el inicio de otra de sus conferencias. A mi lado, en la vereda, el Popmaster Fabel fumaba, nervioso. Al terminar su cigarro, exclamó: “¡Dios mío, estoy en Harvard!”

Al día siguiente, acurrucado en un sofá de terciopelo, su colega Chuck D (antes Carl Ryder, o Mistachuck, o Chucky D, o Chuck Dangerous, o The Hard Rhymer, o The Rhyme Animal, o Crunk Bitchicana) protestó ante un público de estudiantes y académicos de la misma Universidad de Harvard, la que fuera fundada en el siglo XVII por los puritanos, la que precede a los propios Estados Unidos en antigüedad, la organización no gubernamental más rica después de la Iglesia católica que se ha convertido en una marca mundial de la educación y la cultura de las élites, y que acaba de abrir un “Archivo del Hip Hop” en su departamento de estudios afroamericanos:

—El hip hop era *marrón* (latino) y *negro*. Ahora dicen que no era *marrón*. Dicen que es “urbano”. ¿Urbano? ¿Qué quiere decir eso? Me dicen: *I love hip hop, man*. Y yo les pregunto: ¿Entonces *amas a los negros*? Y contestan: ¿*Y eso qué tiene que ver*? ■

En los años setenta, cuando se inventó, “el hip hop era un acontecimiento que duraba tres horas”, recordó Chuck D en Harvard. Era un *happening*: fiestas en las calles de los barrios negros y latinos del Bronx animadas por DJs que hacían girar discos de vinilo en una o dos bandejas, aislando la percusión en temas de reggae, rock, funk y disco. A un inmigrante jamaquino, Kool Herc, se le ocurrió combinar dos discos simultáneos con un mezclador de sonido y “rasparlos” mientras sonaban. Creó así el *breakbeat*, la base rítmica del hip hop. Sobre ella se montó el “rapeo”, una escansión plebeya, a veces duelo verbal, a veces con doble sentido, por lo general de tema escatológico y sexual. Desde un micrófono, el DJ “rapeaba” sobre la música, y los chicos del barrio hacían fila por un turno en el micrófono.

Las raíces de estas fiestas se hundían en los doscientos años de vida del pueblo afroamericano; en los juegos verbales que habían sido parte esencial de su vida comunitaria. Como el *signifying*, que recurre al doble sentido para burlarse de alguien presente; o el *playing the dozens*, un duelo de insultos afilados que premia el ingenio. Los movimientos esenciales del baile del hip hop también provenían del lejano pasado. En una cinta filmada por Thomas Edison en 1894, dos hombres negros demuestran, una centuria adelantados y con flexibilidad extraordinaria, cómo bailar el *breakdance*. Igualmente antigua es la práctica de dar un salto, caer al suelo y rebotar como un resorte, lo que el hip hop llamaría, por traslación onomatopéyica, *boing*. Esos y otros movimientos ancestrales acabaron como alguna de las innumerables rutinas del hip hop, como el “robot” o el “maniquí”, que Fabel recrearía en Harvard dos siglos más tarde, despertando aplausos de los estudiantes. ■

La fiesta afroamericana se convirtió pronto en cultura de los pobres urbanos. “Lo que ocurría en el Bronx ocurría una semana más tarde en Roosevelt, Long Island, como un eco”, me contó Chuck D, nativo de Roosevelt. Eran guetos de minorías raciales que en la era posterior a la derogación teórica de la segregación se mantenían aparte y en la miseria.

“La música era un salvavidas —recordó Chuck D—. En su puesto de trabajo en el supermercado, la gente decía *I gotta have my music* mientras hago este trabajo de mierda.”

Pero el hip hop existía, exclusivamente, como fiesta, encuentro, happening: “en vivo”. Si alguien le hubiera dicho al que sería Chuck D, cuando era niño, que alguien iba a sacar un disco de hip hop, él hubiera respondido (dirá Chuck D en Harvard):

—No se puede meter un circo en un disco. ■

Pero a fines de los setenta DJs y raperos comenzaban a formar sus bandas, y los productores de discos para consumo de las comunidades negra y latina decidieron grabarlos.

Chuck D aún puede ubicar el momento exacto en que el hip hop dio ese salto de comunión colectiva a género musical. Los juegos de los DJs, que cambiaban abruptamente el ritmo en medio del baile, intimidaban a las chicas, que se negaban a bailar. Sólo quedaba cantar.

Como otros, Chuck D hizo fila para tomar el micrófono. Cuando le tocó el turno y comenzó a mover los labios, el DJ, en lugar de la música de fondo acostumbrada, hizo sonar “Rapper’s Delight”, el primer tema cantado de rap grabado, obra de The Sugarhill Gang. Era tan inaudito, que todos pensaron que era Chuck D quien cantaba y no una grabación. “La gente creía que me había cambiado la voz.”



Ilustraciones: LETRAS LIBRES / El Carosó

Surgieron las primeras canciones de autor. El hip hop se asumió como género artístico, con sus reglas y medidas, lo que permitió el ingreso de artistas ajenos a sus comunidades de origen —hasta la rubia Blondie compuso algunos temas.

Producto de esta nueva autoconciencia artística, Rakim, considerado uno de los grandes poetas del género, escribió: *I start to think and then I sink/ into the paper like I was ink/ When I'm writing, I'm trapped in between the lines* (“Empiezo a pensar y me hundo/ en el papel como si fuera tinta/ Cuando escribo, quedo atrapado entre líneas”).

Graciela Mochkofsky

Sin embargo, aun convertido en género, el hip hop mantenía un vínculo orgánico con el mundo del que provenía, reforzado por el contexto. Eran los años de Ronald Reagan y el neoconservadurismo: las comunidades negras y latinas sufrían la pobreza, las drogas y el crimen. “Crece en el gueto viviendo una vida de segunda/ y tus ojos cantarán una canción llamada odio profundo”, cantaban el Grand Master Flash and the Furious Five, en 1982: “Don’t push me ‘cuz I’m close to the edge/ I’m trying not to lose my head/ Uh huh ha ha ha/ It’s like a jungle sometimes/ It makes me wonder how I keep from goin’ under” (“No me empujes porque estoy cerca del borde/ Estoy tratando de no perder la cabeza/ A veces es como una jungla/ Me hace preguntarme cómo evitar hundirme”).

Sería Public Enemy, la banda que llamaría a combatir el poder (“Fight the Power”), el gran grupo de rap político, que incorporaría fragmentos de discursos de Martin Luther King, Malcolm X, Jesse Jackson y Louis Farrakhan. Public Enemy hablaba sobre casi todo: sexo, raza, religión, filosofía, política, el mundo del espectáculo. Los críticos llamaron a su líder, Chuck D, “el mayor compositor de canciones desde Bob Dylan” y compararon sus discos con los de los Beatles.

Como género, el hip hop se extendió a un público nacional, aunque todavía minoritario. A comienzos de los ochenta, las revistas especializadas de la cultura *mainstream* estimaban que, como la música disco, se consumiría muy pronto.

Pero para el final de la década, dos acontecimientos proyectarían el fenómeno hacia el mercado masivo. La banda de hip hop Run DMC grabó una reedición de una canción de la banda de rock Aerosmith, ganó con ella un premio Grammy y apareció en la flamante cadena de cable MTV. La segunda fue la inclusión de un tema de Public Enemy en la película *Haz lo correcto*, de Spike Lee.

Tras ellos, el hip hop se convirtió en la gran presa de la industria cultural.

Naturalmente, el siguiente paso fue cruzar a la costa Oeste, donde la industria del espectáculo tiene sede. Allí, el *marketing* convirtió en estereotipo cultural aquello que el hip hop político había denunciado: el crimen y la violencia en las comunidades afroamericanas y latinas. Surgió así el gangsta rap.

Dos de sus representantes emblemáticos fueron Tupac Shakur y Big (también conocido como The Notorious B.I.G.). Shakur y Big se enredaron en una pelea que se expresó en sus canciones. Shakur sugirió el motivo: “*You claim to be a player/ but I fucked your wife*” (“Dices que eres un jugador/ pero yo me cogí a tu esposa”). En 1996, luego de otras balaceras de las que había salido con vida, Shakur fue asesinado. Big negó haber participado en el primer intento, de 1994, pero acto seguido alardeó en la canción “Who Shot Ya” (Quién te disparó): “Fuckin with b.i.g. it aint safe/ I make your skin chafe, rashes

on the masses/ Bumps and bruises, blunts and landcruisers/ Big poppa smash fools, bash fools/ Niggaz mad because I know that cash rules/ Everything around me, two glock nines” (“Chingar a b.i.g no es seguro/ Te irrita la piel, erupciones en las masas/ Hinchazón y moretones, bachas y todoterrenos/ Big poppa golpea a los tontos, noquea a los tontos/ Los negros enloquecen porque sé que el dinero rige/ Todo lo que me rodea, dos Glock nueve”).

Big fue asesinado seis meses más tarde (ninguno de los crímenes fue esclarecido). Enseguida salió a la venta su último disco, donde cantaba: “No eres nadie hasta que alguien te mata.” La celebridad era ahora, a cualquier costo, la meta del nuevo hip hop, un negocio billonario y global.

Según datos de 2006, Diddy (antes Puff Daddy, o P. Diddy, o Sean John, o Puff, o Puffy) es uno de los hombres más ricos de la industria del entretenimiento: tras invertir en televisión y cadenas de ropa, acumuló 346 millones de dólares. Uno de sus competidores, 50 Cent, que invirtió en la marca de aguas Vitamin Water, reportó una ganancia de 150 millones de dólares en 2008.

Para entonces, en palabras de Henry Louis Gates, Jr., director del Instituto W.E.B. Du Bois de Estudios Africanos y Afroamericanos de Harvard, el hip hop ya era “la lengua franca de la cultura americana”. Millones de jóvenes blancos de clase media y alta escuchaban hip hop, se vestían con ropa varias tallas demasiado grande, hablaban el *slang* de los afroamericanos e imitaban sus movimientos.

Surgió una industria del *merchandising*, y el hip hop se utilizó para vender camisetas, zapatillas, sodas, coches. Las estrellas del hip hop se unían a las estrellas Hollywood, como cuando Puff Daddy se convirtió en la pareja de Jennifer Lopez. MTV llevaba el hip hop a todos los rincones del mundo, y se alimentaba de lo que esa resonancia producía, un nuevo hip hop global.

Habiendo acumulado fortuna, al hip hop sólo le faltaba el prestigio.

Marcyliena Morgan, una joven profesora de antropología lingüística de la Universidad de California, Los Ángeles, encargó en 1992 a sus alumnos un estudio de campo entre comunidades lingüísticas urbanas de su elección. “Esperaba que eligieran *surfers* u otros grupos con jergas identificables”, me explicó Morgan la misma tarde en que Popmaster Fabel se fumaba su cigarrillo en la vereda.

Un grupo de veinte estudiantes se rebeló: querían hip hop. Morgan resistió todo lo que pudo—no entendía el interés antropológico—, pero acabó por ceder. Y luego por convencerse. Tanto que terminó sumergiéndose en el hip hop—de “una gran riqueza lingüística”, dice ahora— y montando sobre él su propia carrera académica.

En centenares de campus universitarios de Estados Unidos, miles de estudiantes sin conexión con las comunidades afro-

