

# El Archivo del Hip Hop

**E**n 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 jamaicano, 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.



Ilustración: LETRAS LIBRES / Ed. Carosón

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.”

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”).

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.

## La muerte moral del hip hop

El rap ha muerto y, en su lugar, la Happy White Boy Music se ha convertido en el género norteamericano por antonomasia. Con la llegada de Barack Obama a la Casa Blanca, la minoría afroamericana ha tomado el poder y el hip hop, que en la administración de Bush se convirtió en el género más exitoso de la industria discográfica, ha dejado de representar a los “hermanos” para devenir en simulacro de supuesta marginalidad. Léase Flavor Flav. Léase Kanye West. Léase, sobre todo, Nas, quien anticipó el deceso al estrenar *Hip Hop Is Dead*, su tercer disco, con el que ha logrado trepar en las listas Billboard. La aseveración, sin embargo, no es suya: André 3000, de OutKast, la hizo en 2001 en los versos del sencillo “Funkin' around”. Pero aseverarlo en el contexto de una crisis económica y tras la victoria del primer presidente afroamericano radicaliza sus consecuencias: evidencia la flacidez de buena parte de los estrenos discográficos recientes.

Un ejemplo: *Theater of the Mind*, de Ludacris, es una producción peripatética que satisface los requisitos para

convertirse en un elepé comercial inmediato. Sin embargo, no se sostiene si se le escucha sencillo por sencillo; es decir, sin el montón de colaboraciones anodinas, sobreproducciones esponjosas y éxitos dulzones. El rapero polemizó durante la reciente campaña electoral al componer “Politics (Obama is here)”, pieza en la que critica lo mismo a Bush que al ex candidato republicano a la presidencia. La crítica, empero, es escandalosamente cursi (“McCain don't belong in any chair unless he's paralyzed”) y melindrosamente predecible (“Bush is mentally handicapped”). Más importante, esta canción no está incluida en *Theater of the Mind*, que, por el contrario, se regodea en ese aparatoso aliento épico que lo hace un ejemplo característico de la muerte moral del género. En el disco colaboran muchos de los protagonistas del *mainstream* de la cultura afroamericana: Lil' Wayne, Chris Rock, Nas, Jay-Z y hasta el actor Jamie Foxx y el cineasta Spike Lee. Al igual que el sobrevalorado *The Carter III*, de Lil' Wayne, *Theater of the Mind* ejemplifica

■  
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 balceras 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 enlo-

quecen 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, zapattillas, sodas, coches. Las

los modos en que el hip hop se ha convertido en un mero espectáculo lucrativo que favorece la lógica cultural del Estado-mercado.

La Happy White Boy Music, por otra parte, es la rebelión de la música alternativa ante el desmoronamiento de las clases medias estadounidenses. Rebelión que, sin embargo, resulta inofensiva porque pretende recrear un efecto de marginalidad individualista y pasional, y por ende acorde al espíritu *laissez faire* de la modernidad. MGMT y Vampire Weekend son ejemplos de esta corriente, sucesora del denominado *post punk revival* de The Killers o The Strokes, e incluso del eclecticismo pop de una horda variopinta que va de Modest Mouse a The Shins. Se trata de ejemplos apoteósicos de la lógica cultural de la turbocapitalización: música en la que se articula una sedición “sofisticada” y jamás radical, una sedición de lo alternativo “fresa”.

Esta estética ha sido parida entre el fracaso de las contraculturas. Sus consumidores son su propia descendencia: los hijos de los *bippies*, los hijos de los *beats*, los hijos de los hijos de la flor que reculan ante su libertad heredada. Cualquier atisbo de emancipación aterra en cuanto implica consecuencias reales. De ahí el éxito de estos grupos, así como de buena parte del pop alternativo,

ahora devenido, inevitablemente, gimoteo. “No quiero ser un hombre malo/ Sólo soy un hombre solitario”, advierte Scissor Sisters en su sencillo “I can’t decide”, que celebra, como el título lo indica, su parálisis.

La Happy White Boy Music acapara, si no los primeros lugares de las listas Billboard, los escaparates de una generación que exige un paradigma acorde a su flacidez: MTV, Urban Outfitters, el iPod, dispositivos que estimulan la disidencia legítima, es decir, lo que se revela alternativo pero lo suficientemente *hype*, *cool* o *dope* para no alterar el orden de mercado.

Un último ejemplo: Cold War Kids, en su disco *Loyalty to Loyalty* (2008), se resigna ante esta orfandad política. En el sencillo homónimo el vocalista asegura “algo no está bien en mí/ pero ¿cómo se supone que sabría?”. Y es que la Happy White Boy Music encarna el deseo de rebelarse ante el mercado, o ante el Simulacro de Poder, pero se inmoviliza sin poder reconocer ante qué objeto rebelarse. Esta inmovilidad es censura blanda, represión convenida en los terrenos aparentemente ingenuos de la estética pop. La lucha por la hegemonía concluye cuando su música se apropia de una actitud (lo *hype*, lo *dope*) “espontáneamente” apolítica. —

— JUAN CARLOS REYNA

## Graciela Mochkofsky

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 afroamericana o latina pero que habían crecido con MTV, exigieron que el hip hop se incorporara a los currículos académicos y se lanzaron a pedir y tomar clases abiertas.

Las universidades, tan imbuidas de la lógica del mercado que dan a sus estudiantes un periodo de “shopping” al comienzo de cada semestre para que estos “compren” las clases de su preferencia, cedieron pronto. Jóvenes académicos “interesados en estudios culturales, afrocentrismo y/o estudios afroamericanos” descubrieron el hip hop y “se fascinaron por el ascenso de artistas del rap como Public Enemy, N.W.A., Queen Latifah y otros que hablaban sobre la agitación social de la época, especialmente en temas raciales. Este fue el momento además en que el rap entraba a la cultura del *mainstream* e irrumpía en las estaciones de radio y video masivas”, me explicó Jeff Chang, autor de dos libros sobre hip hop.

En 2002, apuntó Chang, un estudio arrojó que se dictaban unas trescientas clases sobre hip hop en carreras como literatura, música, historia del arte, estudios americanos, sociología y estudios étnicos de distintas universidades norteamericanas. “Basado en mis observaciones personales yo diría que ese número se ha duplicado o tal vez triplicado.”

■

A fines de los noventa Morgan fue contratada para enseñar en Harvard. Llevó consigo el material que había reunido con la idea de convertirlo en el Archivo del Hip Hop

(Chang señaló que hay otro archivo, más completo, en la Universidad de Cornell). Por entonces, dirigía Harvard el economista Larry Summers, de un estilo intransigente que le ganó muchos enemigos, según recuerdan profesores de la universidad, y lo documentara en su momento *The Crimson*, el diario de los estudiantes.

Harvard había contratado a dos de los mayores intelectuales afroamericanos del momento: Henry Louis Gates, Jr., y Cornel West. Gates, especialista en literatura y un hombre de gran talento para las relaciones personales, llenaba el papel del académico a la perfección. West, pastor y filósofo, era además activista del movimiento de derechos civiles; al entrar a Harvard no abandonó su trabajo político en la comunidad afroamericana.

Muy pronto, Summers quiso domar —según profesores que siguieron el conflicto— el activismo político de West; quería, al parecer, un departamento afroamericano intelectualmente prestigioso, socialmente progresista y políticamente aséptico. Intentó indicar a West, según denunció este, cómo conducir su trabajo académico. En 2002 West presentó su renuncia y se mudó a Princeton. Con él se fue Morgan, a quien Summers había negado *tenure* (contrato vitalicio que se da a los profesores confirmados), y otros miembros del departamento descontentos con la política de Harvard hacia los afroamericanos.

Sólo cuatro años pasaron hasta la revancha. En 2006 Summers sugirió en un discurso público que las mujeres eran, por razones genéticas, menos capaces que los hombres en ciencia e ingeniería. En medio de un escándalo público, debió presentar su renuncia. Su sucesora, Drew Faust, trajo de regreso a Morgan, esta vez con *tenure*. Con ella, al fin, el Archivo del Hip Hop entró en Harvard.

El archivo quedó bajo el paraguas del Instituto W.E.B. Du Bois, que conduce Gates. No porque fuera su lugar natural —aunque es “un lugar lógico”, me explicó aquel— sino porque es su espacio de poder y sólo bajo su ala podía cobijar a Morgan. “En Stanford, Marcyliena tenía una bonita oficina. Pero en Harvard ¡le he dado un Imperio! ¿Por qué lo hice? El hip hop es el fenómeno cultural más importante de los últimos treinta años. Imagínate si en 1925 alguien hubiera creado el archivo del jazz. Ochenta años más tarde esa persona sería considerada un genio.”

Durante la conferencia de Chuck D, Morgan comentó que todos los académicos del hip hop coinciden en que sólo el hip hop “global, de lugares como Australia”, tiene hoy un contenido político. En Estados Unidos “hace años que no se ve algo como Public Enemy”. Chuck D puso cara de fastidio, pero no la contradujo.

Cerca del final, Chuck D festejó que por primera vez gobernara el país un afroamericano, Barack Obama. Con Obama, egresado de la Escuela de Leyes de Harvard, trabaja ahora, como principal asesor económico, Larry Summers. —