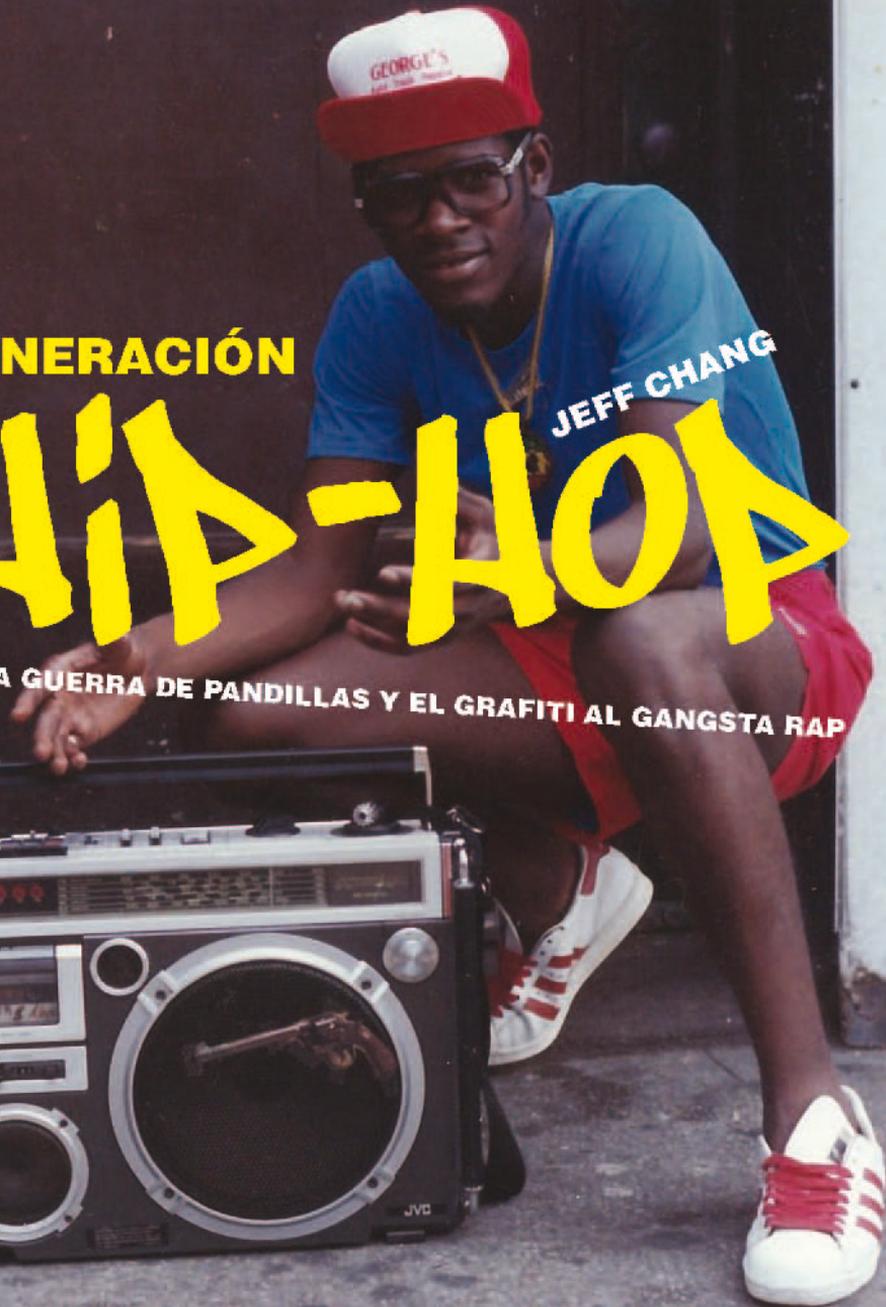


GENERACIÓN

HIP-HOP

JEFF CHANG

DE LA GUERRA DE PANDILLAS Y EL GRAFITI AL GANGSTA RAP



GENERACIÓN
HIP-HOP
DE LA GUERRA DE PANDILLAS
Y EL GRAFITI AL GANGSTA RAP

JEFF CHANG

Traducción / Matías Battistón
Introducción / DJ Kool Herc

CAJA 02
NEGRA
SYNESTHESIA

INTRODUCCIÓN

por DJ Kool Herc

El anhelo a gran escala es el motor de la historia.

Don DeLillo

7

Cuando empecé como DJ a comienzos de los setenta, era algo que practicábamos por diversión. Vengo de un lugar donde rige “la elección del público”: la calle. Si a la gente le gusta lo que uno hace, lo respaldarán y la obra hablará por sí misma. Y sucedió que las fiestas que yo organizaba se pusieron de moda, se convirtieron en un rito de pasaje para los jóvenes del Bronx. Luego vino la nueva generación y empezó a elaborar su propia versión de lo que yo había iniciado. Digamos que diseñé los planos y que después todos los arquitectos empezaron a añadir lo suyo. Al poco tiempo, y antes de que pudiéramos darnos cuenta, la cosa ya estaba en plena evolución.

La mayoría de las personas me conoce como DJ Kool Herc. Pero a veces, cuando me presento, solo digo que mis amigos me llaman Herc. Luego, puede que me pregunten: “¿Eres Herc, el DJ famoso?”. Pero mi filosofía es que todos se acerquen y me conozcan como persona. No tengo un ego enorme, ni trato de imponerme ante los demás. Si a los demás les gusta lo que hago, si quieren que toque música o arme una fiesta, bueno, es lo que hago para mis amigos y la gente en general. Es lo que siempre he hecho.

Para mí, el hip-hop lo recibe a uno con los brazos abiertos. Somos una familia. Lo importante, en este género, no es la seguridad. Lo importante no es la ostentación. Lo importante no es la cantidad de balas que dispara tu arma, ni usar zapatillas de doscientos dólares, ni ver si soy mejor que tú o si tú eres mejor que yo. Lo importante es la relación entre nosotros, conectarse el uno con el otro. Por eso tiene un atractivo universal. Ha dado a los jóvenes una manera de entender su propio mundo, vivan en los suburbios, en la ciudad o donde sea.

El hip-hop también ha creado muchísimos puestos de trabajo que de otro modo no existirían. Creo que es un género de música que ha cerrado la brecha cultural. Gracias a él, los blancos se juntan con los negros, los morenos con los asiáticos. Todos tienen algo en común que les encanta. Va más allá de los estereotipos y del odio que esos estereotipos provocan en las personas.

8 La gente habla de los cuatro elementos del hip-hop: el DJ, el b-boy, el MC, y el grafiti. Sin embargo, creo que hay muchos más: la manera de caminar, de hablar, de vestirse, de comunicarse. En mi época, teníamos a James Brown, la lucha por los derechos civiles y el Black Power, pero no había nadie que se autodenominara como activista del hip-hop. No obstante, estas personas hoy en día están hablando de su propia época. Tienen derecho a opinar sobre lo que ven y la manera en que se van desarrollando los acontecimientos.

El hip-hop es la voz de esta generación. Por más que uno no se haya criado en el Bronx durante la década del setenta, existe para representarnos a todos. Se ha convertido en una fuerza muy poderosa. Es algo que conecta a todas las personas y las nacionalidades del mundo entero. Sin embargo, la generación del hip-hop no está aprovechando como debiera el reconocimiento y la influencia que obtuvo. ¿Acaso somos conscientes del poder que ejerce esta cultura? Esta generación tiene la posibilidad de respaldar una causa común y hacerse oír. Hay muchísimas personas que están haciendo algo positivo, que utilizan el hip-hop para cumplir con los verdaderos objetivos del género: acercarse a los jóvenes y mostrarles que existe otro mundo posible, un mundo donde todos podemos convivir y divertirnos juntos.

Lamentablemente, a menudo quienes logran el mayor reconocimiento son aquellos que resaltan lo negativo. Y me parece que hay muchos que tienen miedo de hablar de ciertas cosas. “Keeping it real” [Mantener la autenticidad] terminó convirtiéndose meramente en otra frase de moda. Suena bien. Pero

ha sido rebajada, pervertida. Lo importante no es mantener la autenticidad, sino hacer lo correcto.

Por ejemplo, los raperos hacen un culto del “bling-bling”.¹ ¿Realmente viven con tantos lujos? ¿No tienen otros problemas, otros intereses? ¿Qué es lo que los conmueve? De eso nos gustaría que hablen. Entablen un diálogo con la gente. Opinen sobre las cosas que pasan en el barrio.

La música muchas veces es un bálsamo que mitiga el efecto de la realidad, y solo se manifiesta la intención de dialogar si sucede una tragedia, como cuando murieron Tupac, Biggie o Jam Master Jay, por ejemplo. Fue recién entonces que las personas quisieron fomentar el diálogo. Era demasiado tarde. No hay suficientes artistas sacando provecho del hip-hop para abordar temas serios, para intentar cambiar la situación antes de que aparezcan las tragedias.

Tenemos el poder de hacerlo. Si Jay-Z usa la remera colgando hacia un lado o LL Cool J se arremanga una pierna del pantalón, al otro día todo el mundo está haciendo lo mismo. Bastaría con declarar que no vamos a matar a nadie sin motivo, y la gente seguiría nuestros pasos.

No quiero que salgan a decir ahora que no es su intención dar el ejemplo. Mi hijo ya los idolatra. Pongamos eso en claro. Cuando le digo “no camines así, no hables así”, ustedes son los que caminan y hablan de ese modo. No imiten a los *dealers*, no actúen como un traficante de drogas cualquiera. Basta de estupideces. Eso es escapismo, es el camino más fácil. Ya se ganaron la atención del chico. Ahora les pido que me ayuden a criarlo.

Es posible que hoy se den la gran vida. Pero si ustedes salieron del barrio, fue porque había alguien que los apoyaba cuando más lo necesitaban, alguien que les decía: “Toma, aquí tienes dos dólares”. Tal vez hayan tenido que despreciar al gueto para poder salir de allí, pero ¿qué han hecho por el gueto ustedes últimamente? ¿Cómo puede ser que hayan salido de la nada misma para lograr algo y aun así, al mismo tiempo, hablen mal del lugar de sus orígenes y contribuyan a su destrucción? Divertirse siempre fue un aspecto crucial del hip-hop, pero también saber asumir responsabilidades. Y ahora tenemos una plataforma para expresar nuestra opinión. Hay millones de personas que nos

1. Término que se utiliza para referirse a una moda o estética muy difundida en la cultura del hip-hop, que fomenta el uso de joyas, brillantes y todo tipo de accesorios ostentosos. [N. del T.]

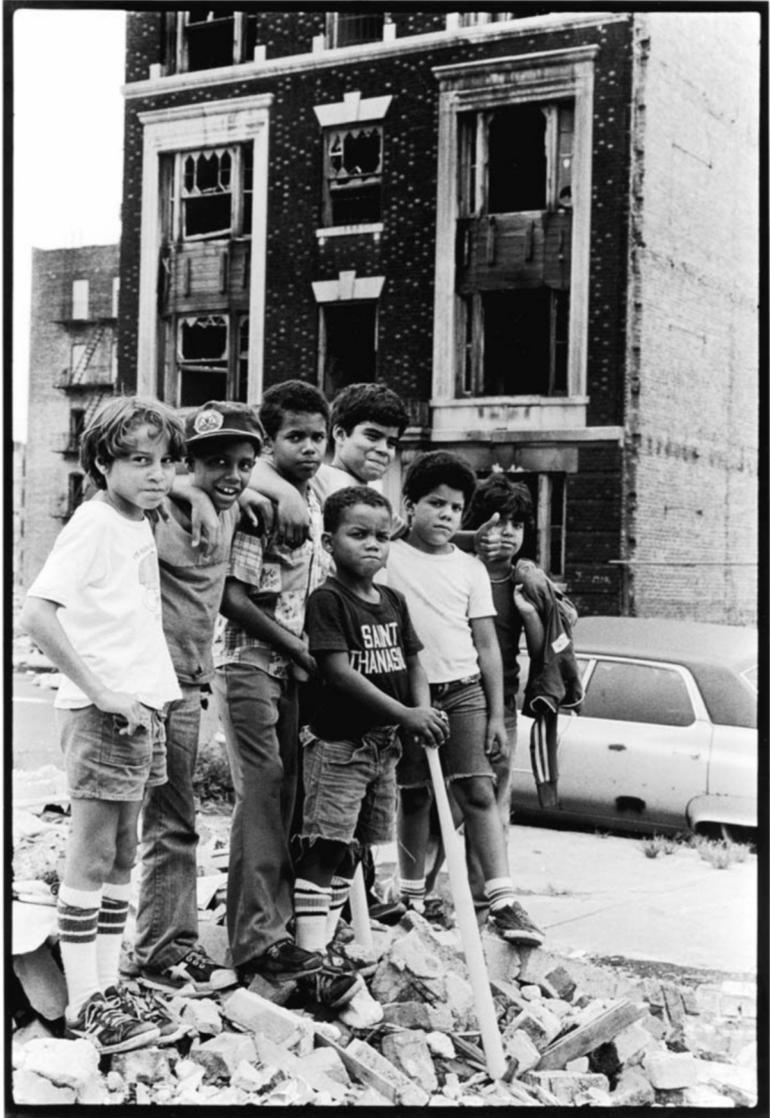
están escuchando. Digamos algo que los movilice, algo que tenga fuerza. Díganles lo que necesitan oír. ¿Cómo ayudaremos a la comunidad? ¿Cuáles son las causas por las que luchamos? ¿Qué sucedería si consiguiéramos que la generación del hip-hop votara, o fundara organizaciones para cambiar las cosas? Eso sería algo fuerte, movilizador.

El hip-hop es una familia, así que todos debemos hacer nuestro aporte. Este, oeste, norte o sur, no importa: todos venimos de la misma costa, la costa de África. Esta cultura nació en el gueto. Nacimos aquí para morir. Ahora sobrevivimos, pero todavía no logramos empezar a ascender. Si tenemos un problema, debemos solucionarlo. No podemos caer en la hipocresía. Eso es lo que espero que pueda conseguir la generación del hip-hop, llevarnos al siguiente nivel a fuerza de recordarnos algo crucial: lo importante no es mantener la autenticidad, sino hacer lo correcto.

LOOP

1

BABILONIA EN LLAMAS
1968-1977



El equipo de béisbol de la escuela St. Athanasius, South Bronx. Foto © Mel Rosenthal

En ese terreno, Seaga construyó un complejo de viviendas públicas llamado Tivoli Gardens e instaló ahí a familias enteras adictas al JLP. También contrató a jóvenes delincuentes armados para proteger la zona y expandir el territorio del partido. La pandilla en cuestión se llamaba, precisamente, The Phoenix [Los Fénix]. Así fue cómo se delinearón las fronteras con las que se criarían las generaciones venideras.

“And I can see it with my own eyes”, cantó la banda Culture una década después en “Two Sevens Clash”, “It’s only a house scheme that divides” [Y puedo verlo con mis propios ojos/ lo que nos divide es apenas un plan de viviendas]. Algunos razonaron: “Política, apocalipsis. ¿Acaso es pura coincidencia que esas dos palabras suenen tan similares?”.

LA GLOBALIZACIÓN DEL REBELDE DEL ROOTS

42

En 1973, la industria de la música jamaicana estaba a punto de entrar al mainstream internacional. Hasta ese momento, la isla solo había logrado producir algún que otro éxito con canciones humorísticas como “My Boy Lollipop”, de Millie Small, la cual no solo tuvo gran aceptación en la creciente comunidad de inmigrantes de las Indias Occidentales en Gran Bretaña, sino que llegó al programa *Top of the Pops* e incluso al Top 40 en los Estados Unidos. Pero gracias a la combinación del cine y la música, el rebelde del roots del Tercer Mundo hizo su debut a nivel mundial.

La película *The Harder They Come*, de Perry Henzell, se estrenó en Jamaica en 1972 y en el resto del mundo al año siguiente. El film retrataba una parte de la vida jamaicana que muy pocos estadounidenses podrían llegar a descubrir por sí mismos. La primera escena mostraba un ómnibus que recorría una angosta carretera del norte de la isla, pasando una costa tormentosa, llena de inquietantes palmeras decapitadas, enfermas, sin hojas ni cocos. El cantante Jimmy Cliff interpretaba a Ivan O. Martin, un campesino que emprendía el famoso viaje de las zonas rurales hacia la jungla de concreto, la travesía metafórica de una nación recientemente independizada para llegar a la modernidad. Pero esta no era una historia sobre el progreso.

En la vida real, Vincent “Ivanhoe” Martin fue un forajido de la década del cincuenta, oriundo de Kingston, que cambió su nombre por Rhygin y se eri-

gió con orgullo como representante de los descendientes de esclavos de Jamaica. *The Harder They Come* actualizaba su historia para reflejar a una nación que estaba tratando de definir su identidad post-colonial a través de la música popular autóctona. En la película podía verse cómo Ivan O. Martin sufría la explotación de un productor de música codicioso, el desprecio de un pastor cristiano y, finalmente, la tortura y persecución a manos de policías corruptos. Este joven inocente del campo entonces se transformaba en Rhygin, un renegado urbano que debía huir de la ley después de dispararle a un policía. Los diarios publicaban una foto de él en la que aparecía posando con dos pistolas, y sus canciones empezaban a sonar continuamente en la radio. Así, cantaba: “As sure as the sun will shine/ I’m gonna get my share now, what’s mine/ And then the harder they come/ The harder they’ll fall, one and all”.⁵ La nueva leyenda de Rhygin serviría de marco para toda la turbulencia que atravesaría la isla durante los años setenta.

Otro film histórico que se estrenó en 1973 fue *Operación Dragón*, en el cual Jim Kelly interpreta a Williams, un activista afroamericano que, al ver el hogar de Bruce Lee en Hong Kong, observa: “Los guetos son iguales en todo el mundo. Apestan”. Como Lee, los héroes del reggae tercermundista cautivaron al público del Primer Mundo con su mezcla de lo familiar y lo ignoto. La banda de sonido de la película de Henzell y el primer álbum de Bob Marley & The Wailers transformaron al reggae en la música rebelde por excelencia, imbuida en un nuevo tipo de autenticidad urbana negra.

El disco de los Wailers, *Catch a Fire*, nació como consecuencia del diálogo excitante y dubitativo entre las raíces del Tercer Mundo y el pop primermundista. Cuando Bob Marley entregó los masters de grabación del álbum a Island Records en la sede de Londres, a fines de 1972, había muchísimo en juego. La mezcla de las pistas tenía que hacerse a la perfección.

Apenas unos meses atrás, los Wailers habían quedado varados en Inglaterra, después de que su representante los abandonara al esfumarse una posible gira de la banda por Europa. El jefe de Island Records, Chris Blackwell, uno de los mayores inversores de *The Harder They Come*, decidió ayudarlos. Además de

5. “Es seguro, como que el sol seguirá brillando/ que voy a conseguir lo que me corresponde, lo que es mío/ y cuánto más violentos sean sus ataques/ con más violencia caerán, todos y cada uno de ellos.”

ofrecerles un contrato con la discográfica, les dio un adelanto de cuatro mil libras y los envió de vuelta a Kingston para que pudieran grabar el álbum. El grupo se tomó el proyecto muy en serio: era una oportunidad única para un puñado de chicos de Trenchtown que querían llevar el mensaje de todas las personas que sufrían en Jamaica al resto del mundo.

Blackwell era un hombre blanco acaudalado, descendiente de importadores de ron jamaicano, que se había radicado en Londres y cosechado un éxito considerable en el mercado de la música de rock. Sabía que la idea de llevar el reggae al mainstream era descabellada. Sin embargo, envalentonado por el éxito de la película de Henzell y todavía furioso por el hecho de que Jimmy Cliff hubiera preferido trabajar con EMI en lugar de escoger su discográfica, Blackwell quería ver hasta qué punto era posible popularizar este género musical. Con ese fin en mente, se aseguró de que el álbum de los Wailers tuviera un packaging vistoso y los puso de gira con bandas de rock y funk. La clave fue su decisión de enviar la música del disco a un estudio para que el tecladista Rabbit Bundrick, el guitarrista Wayne Perkins y otros músicos profesionales de rock agregaran pistas instrumentales a los temas.

44

La primera canción del álbum, “Concrete Jungle”, ilustraba a la vez el potencial de la música jamaicana y las dificultades que implicaba tratar de adaptarla al público del Primer Mundo. Las notas con las que empezaba el tema no parecían pertenecer a ninguna tonalidad definida; la línea de bajo de Robbie Shakespeare daba la impresión de omitir más notas de las que incluía; y las armonías de Bunny Wailer y Peter Tosh alternaban liviandad y contundencia de una manera sorpresiva. Las letras de Bob Marley, por su parte, describían la perpetua desolación del territorio de West Kingston: “No chains around my feet”, cantaban los Wailers, “but I’m not free” [No tengo cadenas en mis pies/ pero no soy libre]. Sin dudas era brillante, pero para Blackwell la música sonaba demasiado jamaicana.

La primera vez que le hizo escuchar a Perkins el disco, al guitarrista de Muscle Shoals le fue difícil entender el caos rítmico rastafari. De cualquier forma, cuando la canción llegó al break instrumental, Perkins se soltó y tocó un solo de blues torrencial, que culminó con una nota sostenida. Blackwell y el ingeniero de sonido Tony Platt decidieron añadir un efecto de eco y retroalimentaron la nota, que como resultado subió dos octavas. “Me erizó la piel, fue uno de esos momentos mágicos”, afirmó Perkins. Marley, quien había pa-

sado largos períodos de desamparo y tristeza en los Estados Unidos, tratando de hacer realidad su sueño de alcanzar el estrellato, opinó igual.

El álbum apenas vendería catorce mil unidades en el primer año después de su lanzamiento, pero les permitiría a los Wailers dar el primer paso para transformar su música autóctona en un fenómeno internacional. *Catch a Fire* marcó un punto clave en el proceso de globalización de la cultura del Tercer Mundo. Cumpliendo con el destino que los viejos rastas de Trenchtown le auguraban, Marley estaba en camino de convertirse en un ícono de la lucha por la libertad y la liberación negra a nivel mundial. El hacha pequeña estaba por transformarse en la primera trompeta.⁶

SONIDOS Y VERSIONES

El público de la música pop exigía héroes e íconos, pero el reggae, tal vez en mayor medida que cualquier otro género en el mundo, también privilegiaba a los músicos invisibles, los arquitectos del sonido: el productor de estudio y el *selector*⁷ de los sound systems. Durante los setenta, estas dos figuras hasta entonces discretas pasaron a detentar un poder más que considerable en Jamaica.

45

Uno de los centros más importantes de la escena local, por más que en aquel entonces no lo pareciera, era un estudio casero ubicado en Washington Gardens, un suburbio de Kingston. Su excéntrico dueño, Lee “Scratch” Perry, era un hombre diminuto con una imaginación febril, desmesurada. A partir de diciembre de 1973, Perry grabó durante cinco años, noche y día, a una serie interminable de grupos corales, cantantes y DJs en la pequeña y atiborrada estructura de concreto que él llamaba Black Ark. La música que salía de allí

6. Alusión a la canción “Small Axe”, en la que Bob Marley asegura que los seguidores de Jah o Dios son “el hacha pequeña” que está lista para derribar los grandes árboles de la iniquidad. El resto de la frase es un juego de palabras basado en dos sentidos del término “axe” (que puede significar tanto “hacha” como “guitarra”) y dos sentidos de la expresión “primera trompeta”, que designa a la vez a la trompeta principal o más importante de un ensamble y a la trompeta que, según el Nuevo Testamento, anunciará el comienzo del apocalipsis. [N. del T.]

7. El *selector* es el DJ que, en el reggae, se encarga de elegir y reproducir el *riddim* (el ritmo y la pista instrumental) que servirá de base para la música. [N. del T.]

—como “Police and Thieves” de Junior Murvin, “Mr. President” de los Heptones, y “Children Crying” de los Congos— era hipnótica y sorprendente, y no tardaría en difundirse por el mundo entero.

Black Ark era un lugar de una extrañeza gloriosa, una zona autónoma. Las paredes exteriores mostraban una imagen del Emperador Haile Selassie y el León de Judá pintada en tonos azules, rojos y blancos, y rodeada de impresiones púrpuras de manos y pies, como las que hacen los niños con los dedos. Las paredes del interior, en cambio, eran rojas y verdes, y estaban repletas de imágenes ligadas a la cultura rasta, afiches de Bruce Lee, carátulas de los álbumes de los Upsetters, folletos de equipos de Teac, fotografías, estampadoras de vinilo, herraduras de caballo y un sinfín de chucherías distintas, todas cubiertas por una gruesa capa de los enigmáticos y significativos grafitis de Perry.

46 Detrás de una consola de mezclas barata de cuatro pistas que, para los estándares de aquel entonces, estaba irremediablemente atrasada en el tiempo, Perry era un torbellino de actividad, y se la pasaba girando perillas, apretando botones y añadiendo a las grabaciones cantidades desmesuradas de eco, efectos de *phasing* casi sobrenaturales y una equalización de frecuencias desbordantes. Debido a la influencia de su trabajo con Osbourne “King Tubby” Ruddock, Perry usaba máquinas analógicas algo vetustas —el Echoplex, por ejemplo— para plegar los sonidos sobre sí mismos como si se trataran de cintas de Moebius musicales. De este modo, las melodías se transformaban en fragmentos, los fragmentos en signos, y luego todo se arremolinaba en un proceso incesante.

En 1960, cuando emigró de la zona rural del norte donde había nacido hacia Kingston, Perry acudió directamente en busca de trabajo a los sound systems locales más influyentes, logró convertirse en uno de los compositores de Duke Reid, y después pasó a ser uno de los cazatalentos y operadores del competidor de Red, Coxsoné Dodd. Según el historiador del dancehall Norman Stolzoff, la cultura de los sound systems había surgido en Kingston luego de la Segunda Guerra Mundial, cuando la cantidad de músicos que tocaban en vivo disminuyó drásticamente debido a la emigración a Gran Bretaña y los Estados Unidos, y al auge del turismo en las zonas costeras al norte de Jamaica. Cuando Perry llegó a Kingston, estos ya habían reemplazado en gran medida a las bandas en vivo.

Si uno contaba con amplificadores potentes y apilaba algunos parlantes ca-seros a todo volumen, lo único que se necesitaba era un *selector* y algunos dis-

cos para transformar cualquier patio en una fiesta. Los sound systems democratizaron el ocio y la diversión, y pusieron las pistas de baile al alcance de las clases más bajas y marginadas. También promovieron la elección del público mucho antes de que lo hicieran las estaciones de radio comerciales. A medida que se acercaba la independencia de la isla, los sound systems pasaron de reproducir más que nada r&b estadounidense a géneros locales como el ska, el rock steady y, finalmente, el reggae.

Los sound systems –como Trojan, de Duke Reid; Downbeat the Ruler, de Coxsone Dodd; Voice of the People, de Prince Buster; King Edwards the Giant y Tom the Great Sebastian– eran muy competitivos en sus intentos de ganarse a la audiencia local, y algunos incluso enviaban matones para que dispararan contra las fiestas de sus rivales y destruyeran sus equipos en paroxismos de furia o desesperación. Aun así, en general trataban de diferenciarse del resto pasando discos “especiales”, que ningún otro sound system tenía, para aplastar a la competencia y robarles el público. Muchas veces llegaban a “enfrentarse” en vivo en el mismo salón o patio al aire libre, canción a canción, “dub a dub”.

47

Desde un principio, los *selectors* viajaban con frecuencia a los Estados Unidos para conseguir temas desconocidos y que nadie más tuviera. A medida que la industria de la música de Jamaica fue expandiéndose durante la década de los sesenta, los sound systems empezaron a grabar canciones de artistas locales en discos de acetato o *dubplates* exclusivos.⁸ En 1967, el líder de un sound system vinculado a Duke Reid, Ruddy Redwood, se topó con la siguiente gran innovación de la música jamaicana.

Una tarde, mientras Redwood estaba grabando *dubplates*, Byron Smith, el ingeniero de sonido, olvidó añadir la pista vocal del éxito de los Paragons “On the Beach” al disco. Sin inmutarse, Redwood llevó el disco tal cual estaba a la pista de baile esa misma noche y, alternando entre la pista vocal y la *dubplate*, enloqueció al público durante su set de medianoche. En lugar de disculparse por su error, al otro día Redwood le afirmó a Reid que la pista instrumental podía usarse como lado B de los singles que se editaban para la venta. Reid, por su parte, se dio cuenta de que así sería capaz de disminuir sus costos a la

8. La mejor explicación de la evolución de los sound systems jamaicanos puede encontrarse en *Wake the Town and Tell the People*, de Norman Stolzoff.

mitad o incluso más: una única sesión de grabación en el estudio podía producir múltiples “versiones” de un mismo tema.⁹ La misma pista que una banda grababa para un trío de cantantes podía reciclarse y convertirse en una versión DJ para complementar las rimas en dialecto jamaicano de un raper o en una versión dub, en la que el encargado mismo de la consola de mezclas se transformaba en el artista principal, experimentando con los niveles de frecuencia, la ecualización y los efectos, alterando la atmósfera de la base rítmica y liberándose de las limitaciones de las canciones estándar.

El dub nació por accidente, se difundió gracias a la coyuntura económica de aquella época y terminó convirtiéndose en el antecesor directo de la música hip-hop. Se había abierto un pequeño espacio que permitía un escape, una nueva oportunidad. Y el ruido de las calles no tardó en llenar ese hueco, con *toasts*¹⁰ autóctonos, gemidos de sufrimiento y ecos analógicos: los sonidos de las historias de la gente, las *historias dub*, las versiones que quedaron fuera de la versión oficial. Cuando la violenta competencia política comenzó a eclipsar la competencia entre los músicos locales, el dub se transformó en el sonido de una nación que se fragmentaba rápidamente y comenzó a ofrecer imágenes perturbadoras, extrañas, trágicas, profundas y minuciosas del colapso social.

48

EL ROOTS Y LA CULTURA

Al igual que cualquier músico de la isla, todo político jamaicano sabía que los sound systems eran vitales para llegar al éxito. Durante la década del setenta, la pelea por el poder entre los conservadores del Partido Laborista Jamaicano (JLP) y los izquierdistas del Partido Nacional del Pueblo (PNP) parecía girar en torno a la opinión de las personas en la pista de baile. Lo único que tenía que hacer el primer ministro para medir las aguas era prestar mucha atención a los discos de 45 rpm que se editaban esa semana: eran como encuestas políticas con su propio ritmo y melodía.

9. Esta sección se basa en entrevistas realizadas por Steve Barrow. Steve Barrow y Peter Dalton, *Reggae: The Rough Guide*, Londres y Nueva York, Rough Guides/Penguin, 1997.

10. El *toasting* es una de las prácticas más comunes de los sound systems, en la que el DJ habla, rapea o improvisa melodías sobre una base rítmica pregrabada. [N. del T.]



En South Bronx con los Ghetto Brothers y los Roman Kings. Benjy Melendez (centro) y Víctor Melendez (a la derecha, en la batería). Foto © Librado Romero / New York Times Agency

a Puerto Rico. Como ellos estaban en San Juan y las Panteras Negras habían desaparecido de las calles, las pandillas juveniles tuvieron que llenar el vacío que dejaron los revolucionarios.

EL OTRO LADO DE LOS AÑOS SESENTA

La historia de las pandillas del Bronx es el lado oscuro del período que abarca desde 1968 hasta 1973, la otra cara de la revolución, la excepción que se transformó en la regla.

En la 162nd Street y Westchester, en la zona de Hunt's Point en el South Bronx, Benjamin Melendez y sus amigos formaron los Ghetto Brothers. De hecho, engendraron otras pandillas, como los Roman Kings, los Savage Nomads y los Seven Immortals. Los Savage Skulls también le debían su nombre a Melendez. Cruzando el río Bronx, en el proyecto de viviendas Bronxdale Houses, una pequeña banda de matones llamada los Savage Seven fue creciendo y finalmente adoptó un nuevo nombre, los Black Spades. En 1968, todo estaba listo para que una nueva generación de pandilleros conquistara el Bronx. Lo que debieran haber sido cinco años de revolución terminaron siendo cinco años de violencia criminal.

72

Esta generación era muy diferente a la de los Wanderers, por ejemplo, esa pandilla trajeada de seda y adicta al doo-wop de fines de los cincuenta y principios de los sesenta. Tampoco era como la de aquellos jóvenes optimistas de mediados de los años sesenta, cuando se estrecharon las relaciones entre latinos y negros, la generación del bugalú/ boogaloo, que se pasaba las noches bailando con la música de James Brown, Joe Cuba y Pete Rodriguez. Y en su mayor parte tampoco compartía el idealismo ambicioso y de raíces universitarias de sus contemporáneos, los extremistas políticos. Apenas uno de cada cuatro jóvenes en el barrio tenía título secundario.

Las pandillas representaban la vanguardia de la decadencia. Eran toscos, sórdidos y sucios, y vestían ropa a la que le cortaban las mangas y le cosían parches con insignias nazis. No tenían motivo alguno para cantar armonías dulzonas. Habían nacido después del gran experimento de Moses, cuando los incendios ya habían comenzado. No bailaban en clubes mixtos. Esos locales ya habían cerrado. El barrio nuevamente estaba en pleno proceso de segregación,

aislando a las comunidades negras, latinas y blancas. No sentían el fervor de ideologías lejanas. Idolatraban a los Hell's Angels.⁴

“¿Te diste cuenta de que el uno por ciento de la población no encaja con el resto ni se preocupa por hacerlo? Nosotros vivíamos a nuestra manera”, dijo Mercado. Ese modo de vida se plasmaba en los colores que cada uno lucía en la campera. “Antes, en Inglaterra, todas las familias tenían su escudo de armas. Este es el nuestro. Este es nuestro escudo de armas familiar. No queremos tener nada que ver con toda la mierda de la sociedad. Esto es lo que somos. Si me respetas, te respeto. Así de simple.”

Las pandillas le daban una estructura al caos. Para los hijos de inmigrantes con padres ausentes, para los huérfanos que estaban fuera del sistema, para las chicas que huían de un entorno abusivo y para miles más, las pandillas eran un refugio, una fuente de comodidad y protección. Canalizaban su energía y les ofrecían enemigos en común. Mataban el aburrimiento y llenaban de sentido las horas. Convertían los terrenos baldíos en patios de juegos. Les daban la sensación de pertenecer a una familia. “Nos gusta conducir y andar siempre juntos, así que hacemos las mismas cosas y somos felices viviendo como vivimos”, explicó Tata, una de los Savage Skulls. “Es el único modo de subsistir en la calle, porque si cada uno va por su lado, nos hundimos.”

Las pandillas se aprovechaban de los más débiles: los viejos, los adictos a las drogas, los dueños de los locales, los jóvenes que no pertenecían a ninguna banda, y otras pandillas. Pero con el tiempo algunos vecinos empezaron a considerarlas como la verdadera autoridad en las calles. Danny DeJesus, de los Savage Skulls, dijo: “Antes de ir a la comisaría, la gente acudía a nosotros para que resolviéramos sus problemas”. Incluso Pete Hamill, columnista del *New York Post*, escribió: “Lo mejor que le ha sucedido a las calles de Nueva York en los últimos diez años es la reaparición de las pandillas de adolescentes. [...] Estos jóvenes están luchando por la vida y, si su coraje perdura, ayudarán a que esta ciudad sobreviva”.

4. El Hell's Angels Motorcycle Club (literalmente, “Club de motocicletas de los Ángeles del Infierno”) es una organización clandestina nacida en los Estados Unidos en la década del cincuenta, con sedes en gran parte del mundo, conocida por su actitud rebelde, su participación en hechos delictivos y su prominencia en la contracultura de los años sesenta. [N. del T.]

Hamill festejaba sobre todo la cruzada de las pandillas contra los yonquis y los traficantes de drogas. La reaparición de las bandas juveniles había coincidido con la súbita disponibilidad en el mercado negro de heroína venida del Sudeste Asiático. De acuerdo con DeJesus, “en un momento, la droga estaba tan difundida que la gente incluso se inyectaba en los techos, en los pasillos. ¿Y cuál era la consecuencia más común de la adicción a las drogas? Los robos. Así que nos deshacíamos de ellos, nos deshacíamos del problema que implica ser un adicto, como hurtar, robar, sacarle dinero a la propia madre. La policía no hacía nada. Nosotros nos encargábamos del trabajo sucio”.

Las pandillas disparaban para advertirles a los yonquis y *dealers* que tenían veinticuatro horas para irse. Después la violencia fue en aumento. Cuando un yonqui apuñaló a uno de los Seven Immortals, la pandilla se vengó violando y asesinando a otro drogadicto. A principios de 1971, los Savage Skulls les declararon la guerra. “Nos desquitábamos con cualquier yonqui que veíamos”, dijo Mercado. “Los eliminábamos.”

74 Lo que sucedió después se conoció como la “Masacre de los yonquis”. Ni bien empezaron abiertamente las hostilidades, los Ghetto Brothers, los Savage Nomads, los Roman Kings, los Brothers and Sisters y los Black Spades se sumaron a la ola de violencia. Desde la Prospect Avenue hasta la Simpson Street, las pandillas patrullaban las calles, los edificios y los pasajes en busca de drogadictos, con sed de sangre.

“Era una manera de ayudar a la comunidad, pero en realidad ni lo pensábamos. Era más bien un impulso del momento porque habían atacado a uno de nuestros hermanos”, dijo Mercado. Es decir, las causas eran otras: el orgullo, la ley del más fuerte, los códigos internos y el deseo de llevar todo al límite.

LOS GHETTO BROTHERS

En tres años, las pandillas colonizaron el barrio. Sus emblemas y colores transformaron la derruida ciudad en una compleja trama de conflictos. “Si uno atravesaba un vecindario que no era el suyo, se convertía en un blanco. O tenía que sacarse la campera” explicó Carlos Suarez, el presidente de los Ghetto Brothers. “Si te atrapaban, te molían a golpes.”

Las pandillas más grandes se fragmentaban en muchas otras, y cuando un

de baile, gritando “¡Spade Power!”. Alcanzar la energía incontenible que se generaba en esta discoteca se convirtió en el objetivo de las fiestas de Herc.

EL HOMBRE CON EL PLAN MAESTRO

Al mismo tiempo, los clubs estaban cerrando y ya no se organizaban tantas *house parties* como antes, en parte debido a que pandillas como los Black Spades las convertían en eventos poco seguros. Aun así, el West Bronx no había atravesado el mismo tipo de decadencia que el South Bronx. Y los jóvenes de la zona necesitaban un lugar donde pudieran juntarse a festejar y pasarla bien. Acaso eso explique por qué la Sedgwick Avenue se convirtió en el sitio perfecto para el nacimiento de una nueva escena bailable.

El público de las primeras fiestas que los Campbell organizaron allí consistía principalmente en alumnos de secundaria, demasiado jóvenes, sanos o alejados geográficamente como para gravitar hacia las agonizantes pandillas. En esa época, Herc le decía a quienes fumaban marihuana que se fueran a la esquina e incluso pasaba canciones lentas. “Cada tanto, la madre o el padre de alguno venía para controlar qué pasaba.”

108

Cindy agregó: “Mi padre siempre estaba ahí. La gente del vecindario lo conocía y respetaba, así que nunca tuvimos problemas de violencia ni nada que se le parezca. No necesitábamos contratar guardias de seguridad. Nunca revisábamos a las personas en la entrada. Cuando alguien venía a nuestras fiestas, lo hacía con respeto. Los chicos se divertían conociendo gente nueva. Muchos conocieron a sus novias o novios ahí”.

Como se habló tanto de la fiesta de regreso a clases que habían organizado, pronto comenzaron a armar fiestas en el salón casi todos los meses. “De hecho, gracias a Herc hubo muchas menos fiestas en las casas particulares o en los sótanos”, explicó Cindy. “En esos eventos, después de un rato, los padres venían, encendían las luces y decían ‘Chicos, tienen que irse’, o ‘Hay demasiada gente’, o ‘No sé quién es este’ o ‘¿Quién es este chico que está quemando mi piso con los cigarrillos?’. Ya nadie quería volver a pasar por lo mismo.”

La reputación de Herc también creció entre las escuelas secundarias del Bronx una vez que Cindy sacó provecho de su puesto en el consejo de estudiantes de la Grace Dodge High School y le consiguió trabajo como animador en

un baile del colegio, que tuvo lugar en un barco alquilado. A comienzos de 1974, Herc, que ya animaba fiestas con frecuencia y se había ganado un grupo fiel de seguidores, decidió organizar un evento gratuito en el vecindario. “Y después de la fiesta barrial”, remarcó, “ya no podíamos volver al salón del edificio”.

Él sabía que al tocar al aire libre estaba poniendo en riesgo al sound system y que era posible que se armaran peleas en el público. “Por eso, cuando salí, les dije: ‘Escuchen. Al primer conflicto, corto el sonido. Que quede claro desde ahora. Hay chicos, hay gente grande, y vamos a pasarla bien. Por eso, si alguien empieza a tirar golpes, a buscar problemas o arma algún escándalo, yo me voy, porque no quiero estar aquí para sufrir las consecuencias. ¿Está bien?’. Y me contestaron: ‘Está bien, Herc, no hay problema’. Entonces comencé a pasar temas para los más grandes, después para los más jóvenes, y así los fui alternando durante el resto de la noche”, explicó. “Seguimos hasta que salió el sol, hasta la mañana siguiente.”

Herc quería infundir el mismo tipo de entusiasmo que había sentido de chico en Jamaica. Junto con su amigo inmigrante Coke La Rock, logró diferenciarse a su banda de los DJs de música disco, adoptando el estilo de los DJs de los sound systems de Kingston, como Count Machuki, King Stitt, U-Roy y Big Youth, para la juventud del Bronx. Herc conectó sus micrófonos a una unidad Space Echo, como en las fiestas barriales jamaicanas. Su banda iniciaba los eventos gritando algunas frases y versos rimados. Desarrolló sus propios modismos. En un evento after-hours en el que Herc participó, uno de los parroquianos del sitio, borracho, saludó a sus amigos con estas palabras: “¡Salud, mi *mellow*! ¡Mi *mellow* está *in the house*!”.⁷ Gracias a frases así, el dúo logró proyectar una identidad exuberante y memorable.

Herc estudiaba con atención a las personas en la pista de baile. “Fumaba y esperaba que el tema terminara. Y me di cuenta de que las personas solo querían que llegaran ciertas partes de las canciones”, declaró. Fue una revelación tan profunda como la de Ruddy Redwood al descubrir el dub. El momento en que el público se volvía loco era el break instrumental, cuando la banda dejaba de tocar y la sección rítmica se explayaba de manera más primitiva. Nada de melodías, estribillos

6. Juego de palabras entre *mellow*, término que designa suavidad, tranquilidad, y *fellow*, amigo. [N. del T.]

7. La expresión *in the house* (literalmente, “en la casa”) se convirtió en una de las más difundidas del hip-hop, y se utiliza generalmente para resaltar y festejar la presencia de una persona determinada. [N. del T.]

o canciones: lo importante era el *groove*, el ritmo mismo, que se debía potenciar y mantener. Como un físico abocado a la teoría de las cuerdas, Herc se concentró en el loop fundamental que vibraba en el corazón de los discos, en el break.

Desde entonces, empezó a elegir canciones basándose en esa parte instrumental, canciones que terminarían convirtiéndose, por así decirlo, en su marca registrada: dos temas de proporciones épicas y congas incesantes de Incredible Bongo Band, llamados “Apache” y “Bongo Rock”; las versiones “en vivo” de “Give It Up or Turnit a Loose” del álbum *Sex Machine*, de James Brown; el tema que Johny Pate compuso para la banda de sonido de *Shaft in Africa*; y “Scorpio”, de Dennis Coffey. Se trataba de discos de soul negro y rock blanco, con un beat rápido y a menudo afrolatino.⁸ Luego les despegó las etiquetas, como se acostumbra hacer en Jamaica. “Mi padre me dijo: ‘Oculta el nombre de las canciones, porque así es como uno se gana su reputación y mantiene a su clientela’. No es conveniente que en el barrio todos los demás tengan tus temas.” He aquí una fuente de la ética competitiva y la estética superadora del hip-hop.

110 Recurriendo a una técnica que él denominaba “The Merry-Go-Round” [la calesita], Herc comenzó a utilizar dos discos con la misma canción, para poder reproducir el break desde el comienzo en uno cuando terminaba en el otro. De ese modo convertía una sección de cinco segundos en un loop de cinco minutos de furia, creando su propia versión extendida del tema. Al poco tiempo, decidió descartar las canciones en sí y concentrarse solo en los breaks. Sus sets transportaban a las personas de clímax en clímax con una percusión incansable. “Y una vez que lo escucharon, eso fue todo, no había vuelta atrás”, dijo Herc. “Lo único que querían escuchar era break, tras break, tras break, tras break.”

8. Es interesante señalar que estos ritmos compartían elementos con el cine y el teatro. Mientras que David Toop creía que The Incredible Bongo Band era una banda jamaicana de música disco, en realidad se trataba de un grupo armado por Michael Viner, quien esporádicamente componía bandas de sonido para películas. La banda incluía entre sus integrantes a otro compositor de bandas de sonido, Perry Borkin Jr, al igual que al talentosísimo percusionista King Erris hijo, inmigrante jamaicano que se encargaba de tocar el bongo. Dennis Coffey era un músico sesionista cuya carrera se benefició enormemente gracias a su participación en bandas de sonido de películas de *blaxploitation*. El tema “en vivo” de James Brown en realidad se grabó en un estudio y más tarde se le añadieron los sonidos del público. Esta versión luego se publicitó como parte de un concierto en su ciudad natal, Augusta, en Georgia.

A fin de poder tocar para un público más nutrido, Herc desplazó sus fiestas más al norte de la Sedgwick Avenue, hasta el Cedar Park. Había visto que los obreros de las construcciones obtenían energía eléctrica conectando cables a los postes de luz, así que comenzó a hacer lo mismo. “Yo tenía un amplificador Mackintosh enorme. Era muy costoso y requería mucha electricidad. Tenía trescientos watts por canal. Cuando aumentaba la potencia, las luces se empezaban a apagar. Y como tenía bandejas tocadiscos Technics 1100A, las grandes, no giraban.” Finalmente, encontraron un pequeño depósito de herramientas en el parque. Lo que hacían entonces era mandar a un chico para que se metiera por la ventana que alguien había roto de un pedrazo y conectara el equipo a una fuente que suministraba la energía necesaria.

El resultado dejó anonadado al barrio entero y atrajo a una audiencia aún mayor. Aaron O’Bryant más tarde se convertiría en DJ AJ, pero en aquella época era un traficante de marihuana que vivía cerca de St. Mary’s Park. “Todo el mundo hablaba de un tal DJ Kool Herc. Y yo estaba muy entusiasmado. Sabía que iba a estar lleno de mujeres. Tenía muchas ganas de escuchar a Herc, ¡pero lo que más me importaba era llevarme a alguien a casa!”, comentó entre risas. “Me convertí en un fanático incondicional de Kool Herc. Lo seguía a todos sus shows.”

111

Joseph Saddler, un adolescente de la Fox Street en el South Bronx que por esos años se hacía llamar Flash, también oyó hablar maravillas de Herc y fue al Cedar Park para verlo con sus propios ojos. “Me encontré con un hombre de unos dos metros de alto y un sound system increíble, muy vigilado. En el público había gente de cuatro a cuarenta años de edad. Todos se estaban divirtiendo. ¡Quedé impresionado! Casi parecía un superhéroe ahí arriba, en el podio, pasando música que no se escuchaba en la radio. Me gustaba lo que hacía y los temas que elegía, y decidí que yo también quería dedicarme a algo así.”

Las pandillas estaban desapareciendo y Herc popularizaba una nueva jerarquía de lo *cool*. Si bien los territorios seguían siendo importantes, la mecánica había cambiado. Según Jazzy Jay, “en lugar de pandillas, se empezaron a formar pequeñas bandas regionales que recurrían ocasionalmente a la violencia. Toda zona tenía su banda de DJs o de breakdance. Su filosofía era: ‘Bueno, lo que más nos interesa es la música y nos encanta lo que tocamos, pero si alguien se nos acerca con mala actitud lo deshacemos a patadas’. La competencia los motivaba”.

Las fiestas de Herc atraían a esas bandas (o *crews*) y les daba la oportunidad de exhibir su talento y de hacerse un nombre. Herc mantenía la paz siguiendo

una política de tolerancia y manejando el micrófono con soltura. “Todos necesitaban ganar algo de dinero, hasta los ladrones. El que estaba vendiendo marihuana se me acercaba y me decía: ‘Hey, Herc, avisa que tengo marihuana’. Y yo le contestaba: ‘¿Sabes que no puedo decir eso?’. Así que lo transmitía de manera indirecta, anunciando en público: ‘Eh, Johnny, ¿sabes que no puedo decir que tienes marihuana, no?’. Si sucedía algo, la responsabilidad era suya.” O si me enteraba de que había alguien que estaba buscando pelea, nunca mencionaba el nombre, solo le advertía: ‘Suficiente, basta de estupideces. Eres amigo mío, deja de actuar como un idiota. Sabes que te estoy hablando a ti, y ellos también lo saben. ¿Entendido? Bueno’. Y esa persona pensaba: ‘Mierda, Herc me hizo una advertencia’. Puede que esté pasando música, pero no soy ningún tonto.”

La verdadera acción tenía lugar dentro de los *ciphers*⁹ de baile, formados por los chicos que habían venido para disfrutar del “Merry-Go-Round” de Herc y que ya estaban adquiriendo cierta fama por cuenta propia. Eran jóvenes con demasiada energía y personalidad como para adaptarse a los precisos pasos de baile grupales como el *hustle*.¹⁰ Lo que hacían, en cambio, era simplemente saltar uno tras otro al centro de la pista y demostrar sus mejores movimientos, compitiendo entre sí y realizando “breaks” salvajes ante la atenta mirada de sus oponentes. Herc los llamaba “break boys” o, para abreviar, “b-boys”.¹¹

Entre ellos figuraban Tricky, Wallace Dee, The Amazing Bobo, Sau Sau, Charlie Rock, Norm Rockwell, Eldorado Mike, y Keith y Kevin, los Nigger

9. *Cipher* es el nombre que reciben los grupos de raperos, b-boys o artistas de hip-hop que se reúnen con el fin de competir entre ellos, generalmente formando un círculo y turnándose para exhibir sus habilidades. [N. del T.]

10. *Hustle* es el nombre que reciben diversos pasos de baile nacidos durante el auge de la música disco en la década del setenta; este, en particular, se lleva a cabo de manera sincronizada entre varias personas, que forman filas, avanzan, retroceden y se desplazan hacia los costados mientras realizan movimientos de brazos y aplauden periódicamente para marcar el pulso. [N. del T.]

11. Jorge “Popmaster Fabel” Pabon, de la Rock Steady Crew, un prestigioso historiador del hip-hop, dijo en 2001: “Las bandas de b-boys más respetadas eran los Zulu Kings y los Twins (antes conocidos como los Nigger Twins). Había un grupo del cual los Twins me hablaron llamado ‘The B-Boys’, quienes afirmaban algo muy interesante. Según decían, la expresión ‘b-boys’ originalmente se refería a ellos en particular –como, por ejemplo, el caso de los Lockers. Hubo un debate similar cuando a uno de ellos hace poco se le pre-

Twins. Uno de sus pasos predilectos era el *boyoing* [rebote], en el que el b-boy llevaba puesta una boina con pompón, como las que usaban los Turbans, y se estiraba, agitaba y contorsionaba para que el pompón “rebotara”. “El paso se llamaba así porque eso era lo que uno veía”, explicó Jazzy Jay, “alguien que rebota por todos lados, cae al piso, baja con todo el cuerpo. No era como otros pasos acrobáticos: este se basaba más bien en el estilo y la gracia. Uno podía desplegar de pie toda una rutina de movimientos incluso antes de llegar al piso”.

“Otro chico, al norte de la ciudad, lo llamaba el *cork and screw*” [el corcho y el tornillo], dijo Jeffrey “DOZE” Green, un miembro de un grupo de rocksteady que pertenecía a la segunda generación de b-boys y que había visto el *boyoing* por primera vez en el North Bronx en 1975. “El nombre se debía al hecho de que las personas tenían que girar hacia abajo, saltar, abrirse de piernas y pegar un grito. Después había que levantarse, bajar para realizar otro split, luego mostrar un par de *baby-rocks* y terminar con un breve *baby-freeze*.¹² En esa época, la gente también daba vueltas con el culo apoyado en el piso.”

“El afro de Tricky era gigantesco”, dijo Cindy. “Además, tenía el pelo muy liviano, porque se lo había dejado crecer. Y tenía la costumbre de realizar un paso de baile en el que saltaba y su afro empezaba a rebotar. También tenía otro llamado ‘el paso Frankenstein’, en el que él se movía como el monstruo de la película y el afro comenzaba a subir y bajar al mismo ritmo. Era como un espectáculo, ¿no?”

Herc reunió a su propio grupo de DJs, bailarines y raperos, y los bautizó “Herculords”: Coke La Rock, DJ Timmy Tim with Little Tiny Feet, DJ Clark Kent the Rock Machine, Imperial JC, Blackjack, LeBrew, Pebblee Poo, Sweet and Sour, Prince y el Whiz Kid. Sin embargo, Herc negaba que fueran una

guntó ‘¿Qué es lo que haces?’, y él contestó que era uno de los Lockers. Y luego un chico afirmó ‘Yo soy un Locker’, y él lo miró y le dijo: ‘No, no lo eres. Yo soy un Locker’. En otras palabras, es un juego en el que interviene la semántica: puede que sepas cómo bailar el paso llamado *locking*, está bien; pero yo soy el Locker aquí, soy uno de los integrantes originales de los Lockers. Es el mismo argumento que oí sobre los b-boys, cuando los Twins dijeron ‘Bueno, no entendemos por qué todo el mundo dice ser un b-boy ahora. ¡Ellos son los B-Boys!’. La verdad, estoy abierto a la posibilidad, es una idea interesante. No voy a intentar refutarla. ¡No tengo con qué!’. Entrevista con el autor, 20 de noviembre de 2001.

12. Los *baby-rocks* y el *baby-freeze* eran pases de baile con movimientos coordinados de piernas y piruetas esporádicas en el suelo; este último culminaba cuando la persona se paraba de manos y se quedaba “congelada”, sin moverse por unos instantes. [N. del T.]

crew. “La palabra *crew* [banda] reemplazó a la palabra ‘pandilla’. Cuando alguien decía *crew*, uno entendía que se refería a un grupo de pandilleros. Por eso nunca dije que los Herculords fueran una *crew*. Así nos empezaron a llamar los demás, pero en nuestros afiches nunca figuramos con ese término. Siempre nos publicitábamos como un *sound system*: ‘los Herculoids’.”

Después de reinvertir su dinero en diversos equipos de audio para el grupo, Herc estaba listo para que el proyecto diera su siguiente paso. En 1975 ya animaba fiestas para todas las edades en la Police Athletic League (o PAL) de la Webster Avenue. No obstante, estaba por cumplir veinte años y no quería quedar atado a un público infantil. Fue entonces que encontró un club llamado The Twilight Zone en la Jerome Avenue, cerca de Tremont, y empezó a organizar fiestas junto a su círculo de conocidos y su *sound system*. Según señaló, también reproducía videos de Muhammad Ali durante el espectáculo, hasta que le dijeron: “Herc, no les muestres más peleas de Ali. ¡Estos hijos de puta tienen cada vez más ganas de empezar a tirar golpes!”.

114 En The Hevalo, un local muy popular en aquel entonces, Herc repartió volantes de sus shows en The Twilight Zone hasta que lo echaron. Algún día, juró, voy a tocar acá. Un tiempo después, durante una noche tormentosa, una de sus fiestas en The Twilight Zone acaparó al público y logró vaciar The Hevalo por completo. “La lluvia”, aseguró, “siempre fue un signo positivo para mí”. El dueño de este último local lo llamó enseguida para llegar a un acuerdo. No mucho después, Herc comenzó a tocar ahí y en otro club llamado Executive Playhouse, ante un público integrado exclusivamente por adultos.

Todos venían para escuchar los raps de Herc: “Nunca oyeron algo así antes y ahora volvieron por más, más, más de su alteza del rock. Porque, como verán, a los amantes del rock les damos rock; a los amantes de las zapadas, zapadas; y a los amantes de las fiestas, fiesta. Nena, no lastimes a nadie. No es divertido, a menos que todos la podamos pasar bien. ¡No lastimes a nadie, nena!”.

Coke y otro integrante de la banda llamado Dickey le informaban al público: “No hay historia que no pueda contarse, caballo que no pueda montarse, toro que no pueda frenarse y discoteca que no podamos animar. ¡Herc! ¡Herc! ¿Quién es el hombre con el plan maestro, venido de la tierra de Gracie Grace? ¡Herc! ¡Herc!”.

En 1976, Herc era el artista más multitudinario del Bronx. Ya no usaba “mata cucarachas”: se vestía con un atuendo digno de su fama, trajes fabulosos de tien-

das emblemáticas del Harlem, como Lee o AJ Lester. Todos los jugadores, ladrones de bancos y traficantes iban a verlo. Como él mismo explicó después: “Cuando la gente preguntaba ‘¿Quién es el que más dinero gana en el barrio?’, le contestaban ‘Kool Herc y Coke La Rock, con la música’. Esa era mi reputación”.

EL LADO DUB DE LOS DOS SIETES

Al principio, parecía que 1977 sería un muy buen año para Herc. Pero como ocurrió en todas partes, los problemas no tardarían en aparecer.

A pesar de lo que muchos periodistas y académicos bien intencionados aseguraron más adelante, las fiestas barriales o los duelos entre sound systems no habían reemplazado a las reyertas ni a los disturbios en las calles. En eso están tan equivocados como Robert Moses cuando afirmaba que nunca había salido nada bueno del Bronx. Efectivamente, la verdad era mucho menos dramática y profunda. Según la nueva jerarquía de lo *cool* en el barrio, el músico había reemplazado al pandillero, pero la violencia no se terminó de un día para el otro. ¿Por qué habría de hacerlo? De cualquier forma, sí existía una enorme cantidad de energía creativa que ahora estaba lista para explotar desde los estratos más bajos de la sociedad estadounidense, y las enormes consecuencias que acarrearía este momento terminarían resonando en el mundo entero.

En 1977, Herc y sus competidores se habían dividido el Bronx, trazando un nuevo mapa territorial. En el South Bronx, desde la 138th Street hasta la 163rd Street, zona antes dominada por los Bachelors, los Savage Nomads, los Savage Skulls y los Ghetto Brothers, la nueva estrella en ascenso ahora era Grandmaster Flash, respaldado por su banda local, los Casanovas. Al sudeste, en el antiguo territorio de los Black Spades, P.O.W.E.R. y los Javelins, Afrika Bambaataa era el artista más influyente, junto con su agrupación, Zulu Nation. Al norte estaban DJ Breakout y DJ Baron. El vecindario del West Bronx y los clubes nocturnos del East Bronx todavía le pertenecían a Herc. De hecho, este seguía siendo el líder indiscutido del barrio gracias a sus discos, sus fieles seguidores y su sound system.

“Era ridículo. Lo trataban como a un dios”, dijo DJ Jazzy Jay, de Zulu Nation. En una competencia legendaria que tuvo lugar en el PAL de Webster Avenue, Herc usó la potencia de su equipo para tapar por completo el sonido del sound system de Bambaataa, casi sin esfuerzo. “Cada vez que Kool Herc tocaba al aire

LOOP
2

PLANET ROCK
1975-1986



Afrika Bambaataa por © Lisa Haun / Michael Ochs Archive

6.

ESTILOS FURIOSOS

LA EVOLUCIÓN DEL ESTILO EN EL MUNDO DE LAS SIETE MILLAS

El estilo implica conflicto, los esfuerzos que realizan las personas de diferentes razas, clases, generaciones y sexos al competir entre sí en las arenas de la vestimenta, la música y los modismos.

Richard Goldstein

145

Es gracioso, porque la gente dice: “Yo cultivo mi estilo”.

¡El estilo se tiene o no se tiene!

Richie “Crazy Legs” Colon

Tal vez sea difícil de imaginar hoy en día pero, a mediados de la década del setenta, la mayor parte de la energía juvenil de lo que se terminó conociendo como el hip-hop cabía en un pequeño círculo de once kilómetros o siete millas.

Para visualizarlo, basta con tomar un mapa de la ciudad de Nueva York y concentrarse en el Bronx, al norte de Manhattan. Luego, se ubica un compás en el centro de Crotona Park y se traza la circunferencia. Hacia el este estaba el imperio de Zulu Nation; a lo largo del perímetro noreste, el complejo de viviendas Edenwald Houses y el barrio The Valley, donde los Brothers Disco y los Funky 4 + 1 causaban furor en las fiestas, y la playa de maniobras de trenes número 2 y 5, en las que miles de obras maestras de BLADE, TRACY 168 y

THE FABULOUS FIVE comenzaban y terminaban sus subversivos recorridos; al oeste, cruzando el río desde la Sedgwick Avenue y el *cipher* de Cedar Park—donde reinaba Kool Herc— se encontraban The Ghost Yard, un lugar neblinoso y violento donde proliferaban los grafitis, e Inwood y Washington Heights, donde TAKI 183 marcó sus primeras paredes; y más al sur, el Harlem, con sus DJs de música disco que rapeaban a pedido, y el Spanish Harlem, donde los Baby Kings, una de las divisiones de los Spanish Kings, bailaban clandestinamente en las superficies de concreto. Aunque el fenómeno también estaba brotando en partes de Brooklyn, Queens, los barrios negros de Long Island y el Lower East Side, en 1977 este círculo parecía, más que ningún otro lugar en el mundo, un invernadero en el que florecían infinidad de estilos distintos, la zona tropical de una nueva cultura.

146

Richie “Crazy Legs” Colon, el líder de la Rock Steady Crew, contó la siguiente historia: una noche, cuando era un chico inocente de apenas diez años, su primo Lenny Len y un amigo del barrio, Afrika Islam, empezaron a practicar un nuevo paso de baile en su living. Crazy Legs estaba aprendiendo boxeo y algo sabía de artes marciales, pero ese paso lo fascinó, quería averiguarlo todo al respecto, hasta el último detalle. No obstante, para eso tuvo que esperar hasta el próximo verano, el verano del apagón, cuando Lenny lo llevó a su primera fiesta en un patio escolar en la Crotona Avenue y la 180th Street, cerca del corazón del círculo de las siete millas.

“¡No lo podía creer!”, comentó Crazy Legs. “Vi cómo se divertían los chicos, cómo comparaban los grafitis de las paredes con sus cuadernos de bocetos, cómo se ponían a investigar toda la escena, y por primera vez pude presenciar el paso de baile con música de fondo, así que ahora tenía más sentido. Enseguida me sumé a toda esa cultura. Mi primo comenzó a enseñarme a bailar, un paso por aquí y un paso por allá, y supongo que después mi interés nunca dejó de crecer.”

Crazy Legs acababa de ingresar a una sociedad secreta de jóvenes del Bronx. Más tarde diría que en esa fiesta había sido testigo del surgimiento de los “cuatro elementos” del hip-hop: el b-boy, el DJ, el MC y el grafiti. Con el tiempo, esa historia adquiriría proporciones míticas.

De hecho, los viejos participantes de la escena siguen debatiendo acaloradamente si todos esos movimientos juveniles de música, baile y arte realmente pertenecían a una misma cultura. Algunos grafiteros de aquella época, como Sandra “LADY PINK” Fabara, no aceptan que su arte pudiera catalogarse junto

con el rap. “No creo que el grafiti sea hip-hop”, remarcó. BLADE, SEEN e IZ THE WIZ afirmaron que sus gustos musicales eran más cercanos al jazz, el doo-wop y el rock. Como señaló el historiador del grafiti Andrew “ZEPHYR” Witten, los Rolling Thunder Writers se inspiraban en las tapas de los álbumes de rock progresivo, los afiches de Roger Dean y Rick Griffin, y la música de Hot Tuna y The Grateful Dead. “La verdad, me crié con la música disco”, admitió LADY PINK. “El grafiti tiene una larga historia como entidad aparte.”

Tal vez el círculo de las siete millas fuera el único lugar donde todos esos movimientos juveniles se unían de la manera en que observó Crazy Legs. En cualquier caso, lo cierto es que compartían una misma estética revolucionaria. Su objetivo era liberar el estilo de los jóvenes y esgrimirlo como una forma de expresión espiritual que no contaba con los capitales de grandes empresas ni con la autorización de los poderosos, sino que estaba protegida y cifrada mediante rituales, códigos y órdenes casi monásticos. Cada movimiento surgió de los chicos que habían nacido bajo la sombra de la generación del *baby boom* y que se habían criado sin la menor sospecha de que en algún momento podrían convertirse en el centro de atención del mundo entero. ¿Qué canal de televisión se interesaría en sus conflictos, en sus sueños? Eran invisibles.

147

Sin embargo, la invisibilidad también ofrecía sus ventajas. Uno no tenía que justificarse ante nadie, a excepción de sus pares. Todos se obsesionaron con la idea de mostrarse y de probar su valía; de distinguirse y sobresalir a fuerza de pura originalidad; de demostrar incesantemente que eran más grandes, más salvajes y más audaces de lo que hubieran debido permitirle sus circunstancias; de crear algo a partir de la nada, algo que nadie más tuviera, algo que el resto finalmente se viera obligado a admitir como único, como fuera de su alcance, algo que tal vez incluso lograra que otros —más importantes, más poderosos— se interesaran por ellos y les ofrecieran dinero y poder, o intentaran quebrar su espíritu. Esa era la clave para tener estilo.

EL DJ Y LA CIENCIA DEL ESTILO

Cuando Kool Herc apareció por primera vez en escena, la potencia de su sound system le permitió dejar atrás al resto de los DJs. Bambaataa transformó el género gracias a su genialidad a la hora de programar la música. Ambos eran titanes de las

calles que contaban con el respaldo de bandas importantes. En cambio, en sus comienzos, Joseph Saddler no poseía ni un equipo costoso, ni una gran colección de discos ni el apoyo de un grupo de matones. Lo único que tenía era su estilo.

Saddler era el cuarto de los cinco hijos de una pareja de inmigrantes barbadenses, el único chico en una casa poblada por chicas, ubicada en la Fox Street y la 163rd Street, en el centro del Fuerte Apache, donde pululaban los Skulls, Spades y Ghetto Brothers. A Saddler le atraía menos la vida en las calles que las radios rotas que encontraba tiradas en la acera. “Era un científico en busca de algo desconocido. Me encantaba abrir y mirar dentro de las secadoras de pelo, las lavadoras, los estéreos y las radios, todo lo que se enchufara a la pared”, explicó. Mientras que los yonquis saqueaban los edificios incendiados y vacíos, buscando caños de cobre con los cuales financiar su adicción, Saddler exploraba los autos abandonados para ver si encontraba radios o parlantes, que luego llevaba a su cuarto e intentaba reparar.

“Quería saber qué era una resistencia, un capacitador, un transformador, la corriente alterna y la directa, cómo funcionaban”, dijo. “Aunque en la Fox Street sucedían cosas demenciales y muy violentas a mi alrededor, yo estaba en mi propio mundo, encerrado en mi cuarto.”

Saddler no iba a las fiestas de Kool Herc o Pete “DJ” Jones para drogarse, gritarle a las chicas o mostrarse ante el público. Lo que le gustaba era quedarse en las sombras y absorberlo todo: lo que hacía el DJ, el público, el equipo, la música. Cuando volvía a su habitación, armado con su destornillador, su soldadora eléctrica y su insaciable curiosidad, el chico a quien más tarde todos conocerían como Grandmaster Flash se ponía a teorizar sobre los tocadiscos y las mezcladoras, a reflexionar sobre la presentación de las fiestas, en un intento por averiguar cómo convertir la creación de beats y la interacción con el público en una verdadera ciencia.

Lo que hacían tanto Herc como Jones era liberar la música en el disco de toda limitación lineal y temporal. A Flash, no obstante, le parecía que Herc era demasiado desprolijo. Si bien extendía los breaks, nunca lograba mantener el beat, porque ponía la aguja en cualquier parte. En cambio, Saddler había visto que Pete “DJ” Jones prolongaba la duración de los temas de una manera impecable, mezclando dos discos de la misma canción, y se dio cuenta de que podía aplicar la misma técnica a la música que él realmente amaba: los breaks de Herc. Flash quería tomar esos fragmentos de grabación y ubicarlos fuera de

la progresión del tiempo, para luego volver a integrar el break de la canción en un loop nuevo y perfecto.

Adoptando como maestro a Jones, Flash comenzó a desarrollar sus ideas en las fiestas que organizaba los fines de semana en un departamento abandonado de su edificio. En los días hábiles se dedicaba a estudiar la mesa de mezclas —añadió, por ejemplo, una toma para auriculares a su equipo de baja gama— y el tocadiscos, en un intento por descubrir cuáles eran los modelos, los cartuchos y las agujas más resistentes y qué bandejas tenían la mejor torsión. También ponderó el método básico de Jones: reproducir el break del primer disco, preparar el segundo con ayuda de los auriculares, terminar el primer break, empezar el segundo y volver a preparar el primero. Más tarde, se dio cuenta de que el break de cada tema ocupaba cierta parte de la circunferencia del vinilo, y que dicho break podía entonces medirse de punta a punta; esto lo llevó a inventar una teoría basada en la práctica de dividir cada disco en secciones, como si se tratara de un reloj. Fue toda una revelación. “Se me ocurrió la teoría del *Quick Mix* [mezcla rápida], que abarcaba el *cutting*, el *backspin* y el *double-back*.”¹

Después de pasarse meses estudiando y perfeccionando su técnica, a mediados de 1975, Flash finalmente decidió que estaba lista. Había llegado la hora de mostrarla al mundo entero. Sin embargo, la gente no reaccionó como esperaba. “La primera vez que la apliqué, el público se me quedó mirando. Yo creía que les iba a encantar, pero ni se movieron. Había cientos de personas completamente inmóviles. Estaban tratando de entender qué había pasado.”

“Habré llorado una semana entera”, dijo. “¿Por qué salió tan mal?”

Era una lección. Uno podía ser muy inteligente, muy bueno, muy científico, pero con eso solo no se animaba una fiesta. Y Flash llegó a la conclusión de que la reacción del público podría haber sido mucho peor: cuando este tipo de eventos se ponía aburrido, la violencia era capaz de estallar en cualquier momento. Iba a tener que trabajar mucho para ganarse a la au-

1. El *cutting* es uno de los predecesores del *scratching*, en el que se mueve el disco hacia adelante con la mano para producir un sonido característico. El *backspin* es una técnica en la que se utilizan dos bandejas y una mesa de mezclas con discos idénticos para crear un loop que permita extender, de manera indefinida, una sección de una canción determinada. En el *double-back*, además, se retrasa ligeramente la reproducción de uno de los dos discos y luego se hace que la música “rebote” entre ambos, pasando la misma sección alternativamente en uno y en otro. [N. del T.]

diciencia con su nuevo estilo. Así que Flash se abocó a elaborar otras teorías a fin de poner a punto el resto del espectáculo: “Vi que necesitaba un acompañamiento vocal si quería que la idea funcionara”.

Robert Keith “Cowboy” Wiggins era un ex integrante de los Black Spades de Bronx River que se había mudado al South Bronx, y su destreza a la hora de pelear ya lo había convertido en una figura temida en las calles. Cuando empezó a juntarse con Flash, no obstante, su destreza con el micrófono le granjeó una nueva reputación. Cowboy alababa el DJing de Flash y le ordenaba al público que coreara y que levantara y moviera las manos. Así, se unió a otros dos habitués de las fiestas de Grandmaster Flash, los hermanos Glover, Melvin “Melle Mel” y Nathaniel “Kidd Creole”, y juntos reescribieron el tema “Hustler’s Convention” y música de Shirley Ellis, The Last Poets y docenas de otros artistas. Componían versos cada vez más complejos, intercambiaban rimas y añadían melodías y armonías inesperadas, brindando al público una experiencia de una intensidad que no paraba de crecer.

150 En 1976, se mudaron a un club llamado Black Door, donde contrataron a Casanova Crew para que se encargara de la seguridad, y luego se trasladaron al Dixie. El grupo se expandió. Grandmaster Flash and the Three MCs pasó a ser Furious Four y, finalmente, Furious Five. También siguieron organizando eventos en los parques: St. Ann’s Park, Mitchell Park, 23 Park, 63 Park. A medida que la popularidad de los DJs se expandía y los sets de canciones se estandarizaban, al público comenzó a importarle menos el tamaño de los parlantes y a interesarse más en la calidad del espectáculo y en el estilo de los músicos. Como señaló DJ AJ: “Nadie quería ir a ver a Kool Herc después de conocer a Flash”.

Mientras que los MCs mantenían el nivel de energía de la audiencia, Flash hacía gala de innumerables e impactantes trucos, como realizar el *cutting* mientras daba vueltas o practicar *scratching*² con los codos y *cross-fading*³ con la columna. A veces también invitaba al escenario a Theodore Livingston, un joven prodigio local de trece años que muy pronto se haría conocido como Grand

2. El *scratching* es una técnica característica de los DJ de hip-hop, mediante la cual se producen sonidos muy distintivos moviendo con la mano los vinilos hacia adelante y hacia atrás en la bandeja. [N. del T.]

3. El *cross-fading* [fundido cruzado] es un recurso que consiste en atenuar el volumen del disco que se dejará de reproducir (*fade-out*) y aumentar el del disco con la música

Wizzard Theodore, quien había inventado la técnica del *scratching* por accidente, mientras hablaba una noche con su madre, y también había aprendido a soltar la aguja del tocadiscos mientras se reproducía el tema para que cayera en el lugar preciso del breakbeat. Al show de Grandmaster Flash ya no le faltaba nada, y sus innovaciones —la combinación del *scratching* con sus varias técnicas de mezclas y piruetas visuales— por fin se pusieron de moda. “Durante un par de años, todos se burlaban de mí, ¡me decían ‘el tipo que arruina los discos!’”, observó entre risas. “Pero el resto de los DJs tuvo que cambiar de estilo.”

En 1977, los DJs que todavía no rapeaban, como Lovebug Starski y Eddie Cheeba, empezaron a reunir grupos de raperos que pudieran competir con los Furious Five. Y lo lograron: así nacieron The L Brothers, The Mighty Force (más tarde conocidos como The Cold Crush), The Funky 4 + 1 More. Dentro de poco, de la noche a la mañana, la escena cambiaría más de lo que hubieran podido imaginar.

EL B-BOY Y EL ESTILO COMO FORMA DE AGRESIÓN

151

En 1975, el baile de los b-boys ya había sido adoptado por chicos que todavía no tenían la edad suficiente como para entrar en las discotecas. Si bien había empezado como una práctica privada, algo que se enseñaban los unos a los otros en los livings de sus casas o en los pasillos de los edificios y que cada tanto mostraban en las *house parties*, a partir de la llegada de las fiestas al aire libre esta forma de baile comenzó a exhibirse abiertamente. Ahora que las pandillas ya no controlaban las calles, los b-boys dejaron de confinarse en sus habitaciones y aprovechaban la oportunidad para recorrer el barrio y buscar otros chicos con quienes pudieran competir.

Según explicó Jazzy Jaz, antes de convertirse en DJ, “yo también era un b-boy. Solíamos deambular de vecindario en vecindario. Nunca me voy a olvidar la vez que mi primo Theodore, un par de amigos y yo fuimos a la Webster Avenue, porque sabíamos que ahí había varios b-boys. Cruzamos el Bronx y vimos que

que uno comienza a pasar (*fade-in*), progresivamente, para que la transición entre ambos sea menos marcada. La mayoría de las consolas de mezclas cuentan con *cross-faders* para implementar este tipo de efectos. [N. del T.]

habían organizado una pequeña fiesta en uno de los pisos del complejo de viviendas, donde unos tipos pasaban música. Entramos y terminamos humillando a todos los miembros de la otra banda. Primero saltaban y querían meterse en el círculo a bailar, pero después de que mostramos lo que podíamos hacer, no quiso pasar nadie más. ¡Nos ganamos a todas las chicas y nos fuimos!”

Como sucedía en los *ciphers* de las fiestas de Herc, en general no se practicaban pasos grupales, sino que los b-boys se turnaban para mostrar sus movimientos y su estilo propio. “Cada uno pasaba y hacía lo suyo”, dijo Jay. “Además, no era como hoy, que usan superficies de linóleo para no lastimarse. Nosotros bailábamos en el medio del parque. ¡Había vidrios rotos por todos lados! Y uno se levantaba lleno de raspaduras, moretones y cortaduras, listo para volver a meterse en el medio del círculo y seguir bailando. Era cuestión de limpiarse un poco el pasto de los codos e intentarlo de nuevo.”

“Salíamos destruidos”, remarcó BOM 5, el ex miembro de los Savage Skulls que se unió a Zulu Nation y luego pasó a ser uno de los integrantes originales de Rock Steady Crew. “Las llamábamos ‘cicatrices de guerra’. Era algo por lo que uno tenía que pasar. A nosotros no nos importaba. ¡De lo contrario, no hubiésemos bailando como b-boys!”

152

Jorge “Popmaster Fabel” Pabon, un Zulu King e historiador del hip-hop, se encontró con ese tipo de baile en su vecindario a mediados de los años setenta, en el complejo de viviendas Jackie Robinson Houses en Spanish Harlem, mientras observaba lo que hacía una pandilla puertorriqueña llamada los Baby Kings. Según dijo, “nunca había visto nada parecido al estilo de esos b-boys, nunca había visto a nadie que bailara así, como los primeros b-boys, con esa agresividad, esa simpleza, esa confianza. Muchas veces, cuando los veía bailar en mi barrio, notaba que ni siquiera sonreían. Tenían una misión que se tomaban muy en serio: aterrorizar al resto de la gente en la pista y ganarse una reputación, hacerse famosos en el gueto”.

En esa época, todavía no había surgido esa forma del baile que se popularizaría una década más tarde y que consistiría, en gran parte, en girar en el suelo. Según indica Faber, “era cuestión de dominar el *top-rock*,⁴ de saber cómo

4. En el b-boying, el *top-rock* abarca todos los pasos que se realizan de pie, en contraposición al *down-rock* o *floor-rock*, los pasos más acrobáticos que se llevan a cabo en el suelo. [N. del T.]

bajar de manera interesante al suelo y de aprender a mover los pies a mucha velocidad. Todo era muy impredecible. Había que rebotar, dar vueltas, girar, retorcerse y hacer barridas, ¿no? Algo muy, muy agresivo, a tal punto que al principio pensé que era un baile exclusivo de las pandillas”.

De hecho, ese tipo de baile y las artes marciales estaban separados por una línea muy delgada. El legendario bailarín callejero afroamericano Rennie Harris empezó su carrera en North Philadelphia a principios de los setenta, donde el estilo de baile más popular era el *stepping*, similar al tap pero sin las suelas de metal. Quienes lo practicaban eran igual de competitivos que los b-boys, señaló Harris, aunque de una manera mucho menos “militar”. “Si uno mira con detenimiento la manera en que se baila el hip-hop, se da cuenta de que en realidad es similar a un rito de pasaje. Por eso nunca bajan los brazos, siempre tienen la guardia alta, en posición de combate. *Va a haber guerra*”, explicó. “¿Qué es lo que estamos diciendo? Que se viene una batalla. Que si uno va, es para pelear.”

Muchos estilos específicos cultivados por los b-boys tenían sus raíces en las pandillas y se practicaban desde el Bronx y Uptown Manhattan hasta Bushwick y Bedford-Stuyvesant —dos guetos de Brooklyn— como prólogo a los enfrentamientos. De acuerdo con Luis Angel “Trac 2” Matteo, “por lo general, se organizaba una reunión entre las pandillas rivales en un territorio determinado, los dos caudillos de guerra se retaban a un duelo de baile, y el vencedor decidía el lugar de la pelea”. Uno de esos bailes de guerra terminó conociéndose como “The Uprock”, reinventando la vieja tradición de la línea apache. Los rivales se ponían en fila, enfrentados, y comenzaban a simular que se acosaban, apuñalaban y golpeaban entre sí.

En la década del treinta, Zora Neale Hurston había escrito que el baile afroamericano era “sugestión dinámica. Por violentas que puedan parecerle al espectador las posturas, cada una de ellas da la impresión de que el bailarín está dispuesto a hacer cosas aún mucho más desenfrenadas”. En los setenta, de acuerdo con Trac 2, el baile de los b-boys (o b-boying) consistía en realizar “muchos movimientos y una gran cantidad de gestos que transmitían lo que uno le iba a hacer al contrincante, el castigo que cada pandilla tenía pensado infligir a la pandilla rival”. A veces, con el baile bastaba para resolver la disputa, aunque en otras ocasiones únicamente agravaba el conflicto. Aquí, el estilo era una forma más de agresión, una competencia por alcanzar la dominación del otro.

Los b-boys canalizaban el mismo espíritu que antes había dado lugar a las pandillas de Nueva Orleans conocidas como los Mardi Gras Indians, integradas por negros que todavía eran víctimas de la segregación. Desde principios del 1900, esas pandillas emergían con máscaras indígenas en el carnaval de Mardi Gras, vestidas con ropas coloridas y cosidas a mano, para reunirse y enfrentarse con otras pandillas rivales, bailando en turnos de acuerdo con su rango al ritmo de la música callejera de las segundas filas.⁵ El clímax del evento era o bien el gran duelo entre dos grandes jefes, o bien la actuación de los Lindy Hoppers originales, oriundos del Harlem, el grupo de bailarines afroamericanos de jitterbug que surgió de las pandillas que rondaban los bares de pool, como los Jolly Fellows, a fines de los años veinte. Los Lindy Hoppers revolucionaron los clubes nocturnos no segregados del uptown y, una década más tarde, a toda la tradición de baile popular norteamericana con sus pasos, sus acrobacias y su propio estilo, el “breakaway”.

154

Es imposible ver a alguien que practique b-boying hoy en día y no sorprenderse de las similitudes entre esa forma de baile y las variantes de la capoeira brasilera y angoleña, la rumba cubana y el kung fu chino, disciplinas que a esta altura ya han sido incorporadas al baile. No obstante, como ha señalado Crazy Legs, esta manera de bailar evolucionó en un lugar y una época muy específicos. “No sabíamos qué mierda era la capoeira. ¡Estábamos en el gueto! No había escuelas de danza ni nada. Y cuando había, eran de tap, jazz y ballet. Vi una sola escuela de ese tipo en el gueto por aquellos años: estaba en la Van Nest Avenue, en el Bronx, y enseñaba ballet y nada más”, afirmó. “La única influencia inmediata del b-boying fue James Brown, directamente.”

A mediados de los setenta, los puertorriqueños habían empezado a adoptar la forma de bailar de los b-boys. “Durante un tiempo hubo cierta tensión racial”, señaló Fabel. “Algunos negros nos veían y decían despectivamente: ‘¡Por

5. Las llamadas “segundas filas” son una tradición de Nueva Orleans de larga data, que tienen lugar durante los distintos desfiles que se llevan a cabo en la ciudad. En general, están integradas por grupos, clubes o transeúntes que se ubican detrás de las *brass bands* y cantan, bailan o tocan diversos instrumentos. Su aparición fue clave en el desarrollo de la música local, y el “second line rhythm” (literalmente, ritmo de segunda fila) es un elemento que pasó a caracterizar gran parte de la producción de los músicos de la ciudad, donde se destaca la presencia de un gran eclecticismo y el uso de beats sincopados. [N. del T.]

qué tratan de copiar lo que hacemos?’. Y a veces nosotros mismos nos tomábamos el pelo y preguntábamos: ‘¿Para qué quieren hacer ese baile de *cocolos*?’.⁶ Además, nuestros padres, la generación anterior, nuestras hermanas y hermanos mayores nos cuestionaban: ‘¿Por qué se visten como *cocolos*? ¿Para qué quieren ser como ellos?’. No era nada fácil.”

Trac 2 le comentó a la periodista Cristina Verán: “Mira, la gente en las fiestas de esa época seguía siendo en un 90% afroamericana, al igual que la mayoría de los primeros b-boys; pero ellos lo tomaban como una etapa, una moda pasajera. Y lo digo porque recuerdo la cara que ponían cuando nosotros empezamos a bailar así. ‘Miren que eso ya está muy gastado’, decían cada vez que los latinos lo hacían”.

Sin embargo, los puertorriqueños renovaron el b-boying. Entre 1975 y 1979, las bandas de b-boys crecieron en cantidad, y muchas estaban parcial o mayormente integradas por jóvenes cuyas familias provenían de Puerto Rico. Cerca de Crotona Park, distintas bandas predominantemente puertorriqueñas estaban ganando una reputación notable: Sal-Soul, con Vinnie y Off; Starchild La Rock, con Trac-2; Rockwell Association, con Willie Will y Lil Carlos; y los Bronx Boys (también conocidos como The Disco Kings), con Batch. Hacia el oeste, en Burnside Avenue, estaban los Crazy Commanders, entre los cuales se encontraba el famoso “hombre de los mil pasos”, Spy. Era frecuente que los bailarines formaran nuevas alianzas con nombres distintos en la lucha por mantenerse en la cima.

Del *top-rock* y el *up-rock*, el baile pasó al suelo. “Se empezaba con movimientos de piernas complejos, luego *freezes*, después algo de *top-rocking*, algo de *floor-rocking*, y finalmente un *spin* que terminaba en un *freeze*”, explicó uno de los miembros de Rock Steady Crew, “DOZE” Green. Según Crazy Legs, “lo nuestro marcó la progresión natural del género: de bailar de pie a bailar en el piso. Es gracioso, porque en general la progresión natural sería en el orden inverso, pero para los b-boys, el movimiento va de arriba hacia abajo.” Los estilos evolucionaron con rapidez, dijo Crazy Legs, porque “la pregunta era: ‘¿Qué vas a hacer la semana que viene? ¿Qué vas a hacer cuando vayas a la discoteca del barrio o a la fiesta que se va a armar en la Crotona Avenue?’.

6. *Cocolo* es un término difundido entre las poblaciones hispanas del Caribe para referirse a las personas de raza negra. [N. del T.]

Porque ahí uno se iba a encontrar con los mejores b-boys. Y ese era el objetivo, bailar mejor que nadie. Lo más importante era que los pasos fueran sorprendentes, impactantes, pero sin sacrificar sus características esenciales, su estilo. Había que saber apropiárselos”.

En el West Side, Spy había desplegado una amplia gama de estilos nuevos, con movimientos de piernas acrobáticos, para los cuales se paraba de brazos apoyando una sola mano en el suelo y ejecutaba todo tipo de piruetas con la parte inferior del cuerpo. Después, en el East Side, Robbie Rub, uno de los Zulu Kings, respondió con otro paso, el *chair freeze*: la persona se inmovilizaba con las piernas en el aire, apoyándose en un codo y la punta de un pie, y giraba el resto del cuerpo hacia el otro lado para provocar a su oponente. Más tarde, alguien inventó el *baby freeze*, que consistía en apoyar ambos codos en el piso para levantar las piernas y dar una patada en el aire, apuntando a la cara del contrincante y adoptando una pose que recordaba a la de Pelé en plena chilena. Luego de los *freezes*, los bailarines que querían ampliar su rutina descubrieron algunos giros de cuerpo entero básicos, como el *swipe*, el *backspin* y el *headspin*.⁷ Finalmente, terminaban su rutina con otro *freeze*, congelándose en una postura de grandeza casi escultural, con una actitud de desafío insultante. Ahora la historia estaba completa.

156

Cada vez que un b-boy o una b-girl ingresaban al círculo del *cipher*, redactaban su propia narrativa generacional. Comenzaban de pie con el *top-rock*, con las manos arriba, imitaban el movimiento de los pandilleros al apuñalar a sus oponentes y hacían gala de un juego de piernas similar al de Muhammad Ali, bajaban hasta el piso como James Brown, desataban ráfagas de movimientos con los pies al estilo boricua como Spy, se inmovilizaban como los Zulus, daban vueltas brevemente en un *spin* y terminaban con una sonrisa a lo Bruce Lee o sacando la lengua como los maoríes. Toda la historia corporal del hip-hop cobraba forma en una muestra de virtuosismo estilístico.

7. En los *swipes*, se apoyan los pies y las manos en el piso y luego se rotan el torso y las caderas alternativamente, de modo que, al girar los brazos en el aire, las piernas sirven de apoyo y viceversa. En los *backspins* y *headspins*, en cambio, se utilizan la espalda y la cabeza como puntos de apoyo, respectivamente, mientras el resto del cuerpo gira como un trompo. [N. del T.]

EL GRAFITI Y EL ESTILO COMO DESAFÍO

Después de que TAKI 183 cobrara fama por el artículo publicado en el *New York Times* en 1971, el grafiti se puso de moda. “Cada año, cuando volvían a empezar las clases, comenzaba una nueva temporada de grafitis”, afirmó IZ THE WIZ.

Para Hugo Martínez, el estudiante de sociología y defensor de las pandillas juveniles que en 1972 organizó la primera asociación del grafiti, United Graffiti Artists, “la escritura de grafitis es una manera de ganar estatus en una sociedad donde poseer una propiedad equivale a poseer una identidad”. El nombre propio pasó a ser un capital, y uno aumentaba su valor estampándolo en algunos nichos o recurriendo a la producción en masa. Era la lógica de la colonización inversa, un virus que se expandía debido a los esfuerzos de personas cuyos rostros eran un misterio y que, como las ratas y las cucarachas, conocían hasta el último rincón de la urbe. “Uno empezaba en la calle donde vivía y después pintaba los ómnibus. Primero se conquistaba el propio vecindario, luego la línea de metro que uno más usaba, después el distrito y finalmente toda la ciudad”, dijo Luke “SPAR ONE” Felisberto.

157

Lo que se buscaba era la fama. Para esta generación invisible, la fama misma era una riqueza, una manera de convertir una desventaja en un aspecto positivo. Uno podía colgarse de una de las paredes de un edificio o treparse a las vigas de acero de una estación de metro elevada para poner su firma en un lugar que hiciera que los empleados de limpieza gritaran de frustración y que el resto de los escritores de grafitis se murieran de la envidia. Asimismo, si tenía el coraje y la inventiva suficientes, podía intentar dejar su firma en las superficies más visibles y peligrosas, como lo hizo STONEY, una influyente grafitera que en 1972 pintó su nombre en la Estatua de la Libertad. Fuera adonde uno fuera, debía estampar su firma, su *tag*.⁸ Dentro de los vagones, los grafiteros estaban siempre al acecho de superficies nuevas, como si el espacio mismo constituyera un territorio del que uno se podía adueñar esgrimiendo aerosoles o marcadores indelebles. La gente que viajaba en el transporte público veía en esas firmas una invasión a su anonimato cotidiano.

8. Los *tags* son el tipo de grafiti más básico y difundido, que consiste en una simple firma o logotipo personal estampado con aerosol o marcador. [N. del T.]

Aun así, solo unos pocos *tags*, como los de STAY HIGH 149 –con su dibujo de un santo fumando marihuana–, llegaban a causar una impresión lo suficientemente fuerte como para no perderse entre la monotonía de los avisos publicitarios circundantes. Las “obras” o *pieces*,⁹ en cambio, eran demostraciones personales de luz, línea y color, carteles de neón que promocionaban la personalidad del autor. Y cuando los escritores comenzaron a añadirles algo de estilo, fue como si hubiesen empezado a imprimir billetes de un millón de dólares. Al poco tiempo, eran cientos los chicos que trepaban enrejados con alambres de púas, saltaban rieles electrificados y huían de la policía solamente para poder pintar los vagones en las playas de maniobras o los trenes fuera de servicio, con diseños cada vez más detallados y un estilo más salvaje.

El mundo underground del grafiti era elitista y cerrado. Pero también fue el primer movimiento en trascender el círculo de las siete millas. De ahí en adelante, la evolución del grafiti a menudo se anticiparía a las innovaciones de los demás movimientos.

158 No tardaron en aparecer otros centros de poder fuera del Bronx y Uptown Manhattan. La banda de Brooklyn EX-VANDALS, por ejemplo, se expandió a lo largo de las líneas ferroviarias hasta el Bronx. Y dado que se trataba de un movimiento que escapaba a las categorizaciones socio-geográficas establecidas, había una sorprendente integración racial entre los escritores de grafitis. Los primeros fueron mayormente jóvenes negros o latinos de los barrios más marginales; pero a mediados de los setenta, entre los miembros de la segunda generación de escritores existía aún menos segregación que en el ejército.

Los blancos del Upper East Side aprendieron de los negros del Bronx, y los puertorriqueños de Brooklyn, a su vez, aprendieron de los maestros blancos de la clase trabajadora de Queens. Se encontraban en los últimos vagones de los trenes en los horarios de menos afluencia o por la tarde en los Writer’s Benches¹⁰ de la 149th Street o de la Atlantic Avenue. Salían juntos en busca de latas de pintura en aerosol que pudieran robar –ellos lo denominaban “inventar” la pin-

9. Las *pieces* (literalmente, “piezas”, derivación o aféresis de “masterpiece”, obra maestra) son los grafitis más elaborados, los cuales pueden incluir múltiples colores, pinturas, figuras, frases y todo tipo de contenidos. [N. del T.]

10. Los “Writer’s Benches” (bancos de escritores) eran los asientos de las estaciones de las líneas de metro donde los escritores de grafitis se reunían para planificar sus futu-

tura— y realizaban excursiones furtivas de “bombardeos” a medianoche.¹¹ Crearon un mundo alternativo, algo que de por sí era toda una innovación.

ZEPHYR se describía a sí mismo como un “aspirante a hippie” y un “chico problemático” que se había criado en el barrio de Yorkville, en Manhattan, cerca de la mansión del alcalde, la tierra de Gracie Grace. ZEPHYR aprendió su arte de LSD OM, y SHADOW (el hermano menor de Spike Lee), de los Rebels; tomó su nombre de un equipo legendario de surf y skateboard del área de Dogtown en Santa Mónica, California; y finalmente alcanzó a la fama como escritor de grafitis junto con los Rolling Thunder Writers en 1977.

“Todo el mundo escribía”, dijo, “pero nadie se lo tomaba muy en serio, era una especie de rito de pasaje. Uno robaba un marcador, ponía su firma en cualquier lado durante seis meses y al final lo tiraba a la mierda para pasar a otra cosa”. Pero en su caso y el de sus pares, el grafiti era un medio de expresión continua a través del cual descargaban su inagotable energía, un posible legado, una promesa de posteridad. De acuerdo con ZEPHYR, “sabíamos que era algo que venía de antes y que seguiría cuando nosotros no estuviéramos, que era una tradición que ya contaba con ocho años de historia. Estábamos iniciándonos y queríamos aportar nuestro propio estilo”.

159

Existían ciertos códigos entre los rebeldes, y LADY PINK, una de las poquísimas chicas entre los miles de escritores de grafitis en ascenso, tuvo que quebrarlos todos. En 1979, ella había empezado pintando paredes con el nombre de su novio, KOKE, después de que sus padres lo mandaran de vuelta a Puerto Rico “por portarse mal”, explicó entre risas. Después de que aceptaran su solicitud de ingreso a la High School of Art and Design, LADY PINK halló a un grupo de adolescentes ambiciosos que querían dejar su marca dentro de la escena del grafiti, conscientes de que grafiteros famosos como TRACY 168, DAZE y Lee Quiñones habían pasado por el mismo colegio que ellos.

“Yo estudiaba con chicos como ERNI, SEEN TC5, DOZE TC5, FABEL, MARE 139, LADY HEART”, dijo. “Teníamos lo que llamábamos una ‘mesa de los escri-

ras intervenciones, bocetar, intercambiar ideas y resolver disputas, generalmente mientras comentaban lo que veían pintado en los vagones de los trenes al pasar. [N. del T.]

11. Los “bombardeos” o *bombings* son breves salidas, generalmente a la noche o madrugada, durante las cuales uno o más escritores plasman sus grafitis en la mayor cantidad posible de superficies en un área determinada. [N. del T.]

tores': durante años y años, los mejores se ganaban automáticamente el derecho a sentarse en la mejor mesa, y los demás tenían que quedarse parados alrededor. ¡Y eso duraba por lo menos cuatro períodos de almuerzo! Nadie volvía al aula; nos quedábamos sentados ahí, en la mesa de los escritores."

Si bien LADY PINK se moría de ganas de pertenecer al grupo, "chocaba contra el machismo de estos chicos de diez o doce años que me decían que no podía porque era mujer. Tardé meses en convencer a mis compañeros de secundaria para que me dejaran acompañarlos a la playa de maniobras de los trenes. Se negaban rotundamente. ¿Cómo iban a llevar a una nena tonta a un lugar peligroso como ese? Así que tuve que insistir e insistir, hasta que los convencí y al final me dijeron: 'Bueno. Está bien. Nos encontramos dentro del Ghost Yard'. Se suponía que tenía que ingeniármelas para entrar por mi cuenta y reunirme con ellos una vez que estuviera dentro".

Ghost Yard era un enorme depósito ferroviario en el límite noreste de Manhattan, en la zona del río Harlem, en la 207th Street, un área de mantenimiento de muchas líneas distintas. El lugar había sido construido sobre un cementerio, y por las noches podía oírse el aullido del viento que provenía del río. Debido a la enorme cantidad de vagones estacionados ahí, se había convertido en un territorio muy disputado entre las diversas bandas de escritores de grafitis.

PINK agregó: "Recorrí toda la playa de maniobras sin encontrar la manera de entrar. Así que simplemente me trepé al enrejado más cercano. Tendría unos tres metros de alto. Después me dijeron que estaba a la vista de la torre de seguridad, pero nadie me impidió pasar. Me puse a esperar a los demás y vi que mis amigos se acercaban entre los arbustos, llegaban al enrejado y con absoluta tranquilidad abrían una parte entera, como si fuera una puerta gigante".

Había pasado la primera prueba, pero todavía faltaban muchas más. "Tenía que demostrar que pintaba mis propias obras. Porque al ser una chica, cuando entras a este club de chicos, al mundo del grafiti, inmediatamente piensan que en realidad el que pinta es tu novio. No están dispuestos a creer que una es lo suficientemente fuerte y valiente como para quedarse ahí parada tanto tiempo y lograr algo tan gigantesco y colorido. Prefieren dar por sentado que una se abre de piernas o se la chupa a alguno de los otros escritores. Y eso es lo que se decía de mí y lo que se dice de todas las chicas cuando empiezan a escribir", dijo. "Tienes que mantenerte firme y enfrentar ese

tipo de adversidades y prejuicios, porque de lo contrario te tildan de putita y pasan a otra cosa.”

No obstante, PINK también sabía que todos los *toys*¹² tenían que demostrar sus habilidades. En el grafiti no había lugar para los débiles. “Hay que ser fuerte, tener convicción, resistencia y mucho coraje. No puedes sufrir una crisis de nervios y salir corriendo a los gritos. También hay que saber callarse. Si te atraipan, te presionan, te muelen a golpes, te ponen de cabeza y te estrujan las pelotas, ¿qué harías? ¿Podrías mantener el silencio? ¿O cantarías y les dirías los nombres de todos tus amigos, sus números de teléfono y cualquier otra cosa que te pidieran?”, dijo LADY PINK. “Porque esto es cosa seria. Puede que parezca apenas un juego de policías y ladrones, pero no es broma en lo más mínimo.”

En su opinión, el grafiti “es el arte que está fuera de la ley. Cuando le enseñamos a pintar a otros grafiteros, no preparamos a nuestros alumnos para que se conviertan en artistas excelsos que algún día exhibirán sus obras en los museos. Creamos delincuentes. Le enseñamos a los chicos a tomar las riendas de su propia vida, salir a la calle y pintar paredes o vagones sin la menor esperanza de obtener nada a cambio salvo un poco de fama entre otros vándalos y delincuentes”.

En el segundo trimestre de 1973, el periodista Richard Goldstein publicó su famosa defensa del grafiti en la nota de tapa de un número de la *New York Magazine*. “Es posible que los chicos que escriben grafitis sean las personas más sanas y positivas de sus barrios. Cada uno de ellos tiene que ‘inventar’ su vida, y de esa manera su lenguaje y su cultura se elevan, se renuevan y se transforman. Esa dedicación feroz al estilo es la fuente de su exuberancia”. Para Goldstein, el grafiti era “la primera cultura callejera adolescente genuina desde la década del cincuenta”.

Los aerosolistas neoyorquinos esgrimían en su defensa un argumento sorprendente: “Si este tipo de arte es un delito, que Dios me lo perdone”.¹³ Los

12. *Toys* (juguetes) es el término despectivo que utilizan los aficionados a los grafitis para referirse a los escritores principiantes o menos avezados. [N. del T.]

13. Lee Quiñones escribió la frase en una obra de 1978 pintada en colaboración con BILLY 167, pero Henry Chalfant ha documentado otras publicaciones similares, y Jack Stewart afirma que el eslogan se originó en 1974, antes de que Lee comenzara a pintar en los trenes. Otro de los murales de Lee, titulado “Roaring Thunder”, incluía esta variante: “El Grafiti es Arte, y si el Arte es un delito, que Dios nos perdone a todos”.

escritores de grafitis habían tomado uno de los símbolos de la eficiencia y el progreso y lo habían convertido en un espectáculo de rebeldía móvil. Cuando sus levantamientos en miniatura comenzaron a recorrer toda la ciudad en la superficie de los vagones día tras día, las autoridades juzgaron que esas intervenciones representaban un ataque guerrillero contra la urbanidad. Y tenían razón. Ivor Miller ha observado en sus escritos que los trenes que partían hacia el norte alguna vez fueron un símbolo de libertad y que en las decadentes ciudades postindustriales, los trenes apenas marcaban el inicio de otra jornada de trabajo alienante. Por eso Quíñones le dijo: “El metro es el medio de transporte elegido por las corporaciones estadounidenses para que la gente vaya a sus empleos. Lo utilizan como una manera de trasladar a toda esa masa de clones oficinistas. Los mismos trenes son clones. Se supone que todos deben estar pintados del mismo color, de azul plateado. Esa es una forma de imperialismo y de control, y nosotros la alteramos por completo”. Los escritores reemplazaron la lógica circular de los trenes con la suya propia.

162

Si bien en un principio consistía en la mera inscripción de nombres, el grafiti evolucionó de una manera espectacular en los metros, gracias a escritores innovadores como PHASE 2, RIFF, TRACY 168 y BLADE, y a la siguiente generación de estilistas como DONDI, KASE 2 y SEEN. A las letras desnudas se fueron sumando bordes, colores, florituras, brillos, profundidad, sombras y flechas. Los nombres pasaron a incluirse en burbujas o a reflejar una estética pandillera o mecanicista. Los caracteres se diseccionaban, dividían, cruzaban, fusionaban, hinchaban, curvaban, hundían, cortaban, fraccionaban y desintegraban. Se llenaban de estrellas fugaces, gotas de sangre, campos de energía y polígonos. Flotaban en nubes, avanzaban en direcciones indicadas con líneas de movimiento, salían disparados dejando una estela de llamaradas. Y no paraban de crecer. Primero cubrían de las ventanas para abajo, luego toda la altura del tren y finalmente las paredes enteras. En 1974, los grafitis ya se habían convertido en una suerte de murales temáticos deslumbrantes, que abarcaban íntegramente las superficies laterales de los vagones de más de tres metros y medio de alto y dieciocho de largo. Como bien señaló Goldstein, se estaban imponiendo de un modo cada vez más desmesurado y difícil de ignorar. Era el estilo como forma de confrontación.

Los políticos y burócratas involuntariamente impulsaron el desarrollo estilístico del movimiento. La primera campaña antigrafiti comenzó en 1972. Sin embargo, el riesgo inherente a la escritura de grafitis y el hecho de que con-

tinuamente se los borrara fueron factores que catapultaron sus niveles de innovación y creatividad: sus innumerables muertes generaban innumerables resurrecciones de creciente esplendor. Cuando la Metropolitan Transportation Authority (o MTA) terminó de pintar de nuevo su flota de 6.800 vagones en noviembre de 1973, los grafiteros no tuvieron que preocuparse por los problemas que implicaba tener que cubrir la obra de otro artista para plasmar una nueva por un tiempo, y así fue como nació una edad de oro del estilo.

El espacio del lado exterior de los vagones era un recurso que se volvía todavía más limitado si se tomaba en cuenta la dificultad de acceder a él, la creciente cantidad de escritores que competían por aprovecharlo y los riesgos que implicaba pintarlo. Es por eso que, durante esos primeros años, los grafiteros perfeccionaron hasta el último detalle su sistema de jerarquías. Uno se convertía en *king*, en el rey de una línea de metro, si sus obras eran las más visibles, sea por su cantidad o por su estilo ferozmente llamativo. A veces los grafiteros ya establecidos tapaban lo que pintaban los *toys* con nubes o con la leyenda HOT 110. Los maestros no tenían por qué respetar las obras de menor calidad: su única preocupación era el avance del estilo.

No obstante, debido al inminente default de la ciudad, hacia 1975 la MTA prácticamente había puesto fin a sus intentos de parar la ola de grafitis, y casi todos los espacios habidos y por haber se cubrieron de *tags* y *pieces* innumerables. Escritores como IN, VAMM o AJAX comenzaron a sobresalir del resto gracias a los *throw-ups*, grafitis que se hacían en poco tiempo y muy fácilmente. Se trataban de *tags* de dos colores, realizados en proporciones exageradas, muchas veces uno al lado del otro para cubrir vagones enteros, y cuyo fin, en resumidas cuentas, era tapar las obras de los demás. La llegada de los *throw-ups* hizo que el sistema de jerarquías comenzara a priorizar más la cantidad que la calidad.

El historiador del grafiti Jack Stewart escribió: “El problema del grafiti en las líneas del metro llegó a tal punto que en 1976 muchos de los escritores incluso creían que todo el movimiento estaba a punto de terminar, víctima de sus propios excesos. La única manera en que un grafitero podía intervenir en los trenes era si tachaba las obras ajenas, y esa práctica se volvió tan frecuente que comenzó a desanimar a muchos de los cultores de este arte”.

A pesar de la situación económica de la ciudad, los funcionarios decidieron atacar la proliferación de grafitis una vez más, desatando un nuevo espíritu creativo entre los escritores. Fue así como empezó el período de mayor in-

fluencia estilística en el grafiti de los metros. Los artistas tenían grandes ambiciones y realizaban pinturas enormes, y en esa época pudieron verse algunas de las intervenciones más legendarias de la historia del movimiento. Las más grandes abarcaron sendos trenes enteros de diez vagones: “Freedom Train”, de CAINE 1, MAD 103 y FLAME ONE, un tributo al bicentenario, y “Christmas Train” de FABULOUS FIVE, en 1977. En 1980, BLADE pintó un vagón por completo con la imagen de una explosión atómica que “sampleaba” el fantasma expresionista de *El grito*, el cuadro de Edvard Munch. FAB 5 FREDDY también cubrió todo un vagón en 1979 con un tributo a las famosas latas de sopa Campbell, en las que podía leerse “Pop Soup” [sopa pop], “Da-Da Soup” [sopa dadaísta] y “Futurist Soup” [sopa futurista], junto a otra lata que rezaba “Fred Soup” [sopa de Fred]. Su colaborador, Lee Quiñones, infundía febriles declaraciones sobre la guerra y la violencia en las mentes de los distraídos pasajeros del metro, y bautizó a la línea 5, a la cual solían bombardear, como “un MOMA sobre ruedas”.

El grafiti desarrolló un amplio abanico de estilos. Si bien solo representaba una pequeña parte de lo que acostumbraban hacer, DONDI y SEEN eran famosos por escribir palabras grandes, precisas y muy legibles, con diseños que combinaban audacia y elegancia. De entre todas sus creaciones, cabe destacar en particular la serie que realizó DONDI en 1980, “Children of the Grave”, la cual se convertiría en un ejemplo a seguir para cientos de futuros jóvenes artistas que recién ingresaban a la escena del grafiti. Retratada por la fotógrafa Martha Cooper en plena ejecución, la serie abarcaba vagones enteros, en los que podía apreciarse el nombre del autor en enormes letras estilizadas contra un fondo de tonalidades que iban variando sutilmente. Por su parte, PHASE 2 y KASE 2 —que de chico había perdido un brazo— avanzaban hacia la deconstrucción de la palabra y el nombre, utilizando formatos menos legibles y cifrando sus firmas y letras recurriendo a la teoría, la dimensión y la abstracción. Las palabras ahora parecían estar mutando en armamentos, retorciéndose como enredaderas, curvándose como bumerangs, penetrándose con puntas de flecha. Era lo que, después de la revolucionaria banda de TRACY 168, pasaría a llamarse *wildstyle* [estilo salvaje]. La energía que transmitían esos grafitis parecía destruir el concreto y atravesar el acero. “Break”, el vagón que FUTURA pintó en 1980, voló por los aires los límites que todavía restringían a las palabras, convertidas ahora en una efervescente mezcla de tonos naranjas y bermellones que se derramaban hacia el exte-

rior, como si se tratara del equivalente visual a la música dub o de una cruzada electro-Bronx entre Wassily Kandinsky y Jack Kirby.

Los grafiteros representaban la alienación extrema de una generación que estaba llegando a la adultez bajo la larga sombra del *baby boom*. Eran artistas, individualistas, estilistas que se habían acostumbrado a vivir en los márgenes, lejos de la mirada de los medios. En una época en la que primaban los rendimientos decrecientes y la falta de esperanza, a ellos solo les importaba obtener su propia libertad. Salían para construir su mundo y plantar sus banderas, y luego volvían a sumergirse en la oscuridad. La destrucción continua de sus obras no hacía más que avivar su fervor creativo. El estilo era una manera de desafiar un entorno hostil.

“Creo que el grafiti es una manera de definir a nuestra generación”, dijo LADY PINK. “Perdonen la expresión, pero no somos ningunos maricones. Lo tradicional es que se vea a los artistas como personas blandas, pacíficas, algo dementes. Digamos que nos parecemos un poco más a los piratas: defendemos nuestro territorio, el espacio que robamos para poder pintar, y lo hacemos con uñas y dientes.”

En 1981, NOC 167 realizó una obra que resumía perfectamente la misión del escritor de grafitis. En el lado izquierdo, entre una ominosa torre de guardia y un tren nuevo y reluciente, yacía el letal tercer riel. Las palabras “STYLE WARS” [Guerras de estilo] emergían de entre una neblina blanca, rosa y azul. A la derecha, un tipo *cool* con sombrero de copa montaba un furibundo dragón de campera azul que lanzaba fuego por la boca, junto al retrato del autor como joven rebelde, mirando al espectador con indiferencia detrás de sus antiparras para esquiar, como si ya hubiese derrotado a los oficiales de la policía de tránsito¹⁴ y a los *toys*. *Por más que lo intenten, no podrán detenerme ahora.*

El estilo absorbía las nuevas tecnologías, adoptaba diversos métodos y técnicas, aspiraba a la condición de ciencia. Se autoinventaba violentamente, se rodeaba de códigos de forajidos y atacaba la normalidad. De las ruinas sacaba belleza.

El estilo traía aparejados amigos, lealtad, devoción y cientos de imitadores; pero también enemigos, envidia, miedo y el brutal castigo de las autoridades. Lo que

14. Dentro de las fuerzas policiales de los Estados Unidos, la policía de tránsito es la unidad o el organismo encargado de garantizar la seguridad dentro de los medios de transporte público, tanto la de los empleados como la de los pasajeros, al igual que la integridad de las instalaciones y vehículos. [N. del T.]

nunca venía de la mano del estilo era la neutralidad. Como diría uno de los reyes del grafiti, KASE 2, en la película *Style Wars*: “Cuando los demás ven que tienes un estilo tremendo, eso los impulsa a actuar. Y así se mantiene vivo el movimiento”.¹⁵

En cada generación, los revolucionarios cultivan un profundo desprecio hacia la autoridad y hacia lo viejo. Se alimentan de un profundo deseo de destruir las convenciones y conmocionar al público. Exigen un compromiso y una disciplina tribales. Lo arriesgan todo en aras de lo nuevo.

A comienzos de 1979, este deseo había madurado y trascendido el círculo de las siete millas. En cada uno de los movimientos juveniles mencionados podía encontrarse la sensación de estar frente a nuevas posibilidades, de entrever innumerables direcciones y futuros posibles, como las flechas que atravesaban las obras de PHASE 2. Por otro lado, esos movimientos también podían caer en la decadencia. Después de todo, estaban formados exclusivamente por jóvenes, y la juventud es una condición pasajera.

Las conmociones que les deparaba el futuro no surgirían de los mismos movimientos, sin embargo, sino desde afuera.

166



DJ Kay Slay (a la derecha), con el famoso grafitero DEZ y su grupo frente a una escuela pública abandonada en East Harlem, 1982. Foto © Henry Chalfant

15. *Style Wars*, dirigida por Tony Silver y producida por él y Henry Chalfant, 1983.

Introducción,	
<i>por DJ Kool Herc</i>	7
Prólogo	11

LOOP 1: BABILONIA EN LLAMAS 1968-1977

1. Necrópolis	17
2. Sipple Out Deh	35
3. Sangre y fuego, con música intermitente	63
4. Hacerse un nombre	95

LOOP 2: PLANET ROCK 1975-1986

5. La salvación espiritual	121
6. Estilos furiosos	145
7. El mundo es nuestro	167
8. Zulúes en una bomba de tiempo	185
9. 1982	219
10. El fin de la inocencia	245

LOOP 3: EL MENSAJE 1984-1992

11. Todo se desintegra	277
12. Lo que tenemos para decir	297
13. Seguir, por ahora	337

14. Los asesinos culturales	381
15. El verdadero enemigo	421

LOOP 4: LA GRAN APUESTA 1992-2001

16. Tenemos que resolverlo	453
17. Todos en la misma pandilla	483
18. El devenir de la generación hip-hop	515
19. Nuevo orden mundial	551

DISCOGRAFÍA	589
--------------------	------------

AGRADECIMIENTOS	597
------------------------	------------