

## **Hip hop contra el resto del mundo<sup>1</sup>**

### **Hip hop vs freestyle**

Buscar diferenciar estos términos es fundamental para entender el espíritu del movimiento; pues, si bien un público general suele usarlos como sinónimos, para la mirada interna son cosas demasiado disímiles: el hip hop es previo tanto al rap como al *freestyle*; el *hip hop* es la cultura, el espacio de reunión, la plaza, pero también la identidad, el credo. En estos años de éxito masivo es común escuchar a muchas figuras del movimiento acusando a otro de “no ser hip hop”, sugiriendo que muchos pueden copiar el acto de improvisar sin respetar sus principios y valores.

Esta queja conservadora intenta perpetuar un tesoro que la masividad pone en jaque: *el hip hop es cultura no dinero, el hip hop somos nosotros en plural y no cada uno por separado, el hip hop es una ética, un legado que nos cambia la vida y no una mera moda*. Sin embargo, cuando intentamos indagar sobre el significado de este concepto, no es extraño que para todos los que lo usan parezca tan evidente que no lo puedan definir. ¿Qué es ser *hip hop*? La respuesta suele ser una mirada. ¿En serio, qué es? Alguien, tal vez, intenta hablar del respeto y las cuatro ramas (*breakdance, Dj, grafiti y MC*).<sup>2</sup> Otro, seguro, habla de una quinta que es el saber, el deseo, las ganas de prosperar. ¿Pero, qué es? Los antropólogos hablarían del pasaje de la

violencia a la cultura, los sociólogos de un espacio político de reconocimiento, los psicólogos de una forma del deseo, y como tal, huidizo a las definiciones que lo cosifiquen.

Lo más interesante, quizás, es quedarnos con la exclusión como gesto, la definición por la negativa: *esto no es hip hop, a lo sumo es rap, a lo sumo es freestyle*. Pues, desde esta visión, la cultura tiene una resistencia a ser copiada y, acá, en esta tensión, aparece un punto interesante para pensar la dicotomía de términos: el mercado en general, las redes como *YouTube* que filman y difunden las batallas, las marcas como Red Bull que las utilizan para posicionar su producto pueden robarse el tesoro pero no el cofre. Más allá de que esta fantasía anti mercado sea algo más que una fantasía, de que este intento de separación sea posible, lo cierto es que la cultura –como también pasó con el rock– no es un producto sumiso o, al menos, no lo es simplemente. Quien escucha reggaetón o música disco no espera de la música más que una excusa para bailar; en cambio, el que escucha rapear espera mucho más que eso.

Desde esta perspectiva, ser *hip hop* es sostener esta negación: resistirse, conservar el secreto aunque el mercado al insertarlo en su maquinaria intente redefinirlo. Así, las empresas pueden utilizar al rap para que suene en sus redes; y a las batallas, para idiotizar a las masas, pero hay algo que se desvirtúa, algo que falla, dirá este concepto. Un criterio menos

<sup>1</sup> El texto de este artículo corresponde al primer capítulo del libro inédito *El pareado y las cuatro generaciones, cómo aprendieron los freestylers profesionales* de próxima aparición.

<sup>2</sup> Las cuatro ramas suponen cuatro prácticas surgidas del movimiento y suponen, también,

cuatro ámbitos artísticos diferentes: el breakdance dentro de la danza; el grafiti como arte plástica; el DJ y el MC (Maestro de Ceremonia, luego, rapero) en el terreno musical.

conservador, posiblemente, hable de la evolución que implica para la cultura *hip hop* la inserción a la cultura de masas. Desde este otro ángulo, la popularización no implica una pérdida sino un proceso de profesionalización en la cual ese mensaje original puede llegar a una mayor cantidad de público y, a su vez, a una cantidad de engranajes —críticos, periodistas, docentes— que potencien ese impulso inicial nacido en el barrio.

Volviendo a la distinción del inicio, cuando alguien dice que otro es un *freestyler* y no es *hip hop* quiere decir que no comulga con los valores de ese movimiento y, un paso más allá, no transitó la experiencia de haber pertenecido a ese período en el cual se aprendía al amparo de la amistad y enemistades de una plaza; en la cual, además de rimar, se hablaba, se compartían problemas concretos; en definitiva, donde se forjaba una cosmovisión del mundo distinta a la propuesta por las instituciones (escuela, televisión, etc). ¿Es posible sostener este espacio? ¿Es posible dismantelar la experiencia directa? Existe ya una cuarta generación de MCs que parecen más formados en las redes que en las plazas. ¿El *hip hop* puede sobrevivir a la masividad? ¿Puede conservar sus valores? ¿Puede sostener su punto de partida de ser el deseo de cultura de los condenados a no tenerla? Algunos responderán que sí, otros que no, lo interesante es que el *hip hop* fue la palabra de los que no tenían otro modo de hablar y, todavía conserva, indaga directamente a quienes intentan conocer su historia.

### **Hip hop vs Rap**

Una paradoja continuada del devenir de la cultura es el choque dialéctico entre el *hip hop* como espacio sociológico y el mercado como modelo de

producción y distribución de los contenidos generados en el *ghetto*. En solo siete leguas, dice el teórico Jeff Chang (2017), nace todo el fenómeno y sus cuatro ramas: *breakdance*, *MC*, grafiti y *DJ*; luego, solo luego, un productor decide grabar y comercializar los contenidos emergentes en la endogamia del Bronx. Con la grabación de *Rappder's Delight* nace el rap como género y rótulo de venta.

Para muchos teóricos en este evento nace la primera diferencia: *hip hop* es la cultura: una serie de prácticas sociológicas y de valores; y el rap —en cambio—, un género de mercado ajustado a esta dinámica externa al movimiento. Hablamos de paradoja porque el mercado permitió que ese fenómeno local hiciera metástasis y se reprodujera en infinidad de barrios dispersos y distantes, no sólo en Estados Unidos sino en todo el mundo. De este modo, si bien conservó su dinámica cerrada y de valores, nació de lo abierto y frío (económicamente hablando) de esa metamorfosis.

En este sentido y a pesar de que el capitalismo fue el contexto de propagación de esa cultura: la gasolina para esa chispa que quizás se hubiera consumido en su propio suelo, el *hip hop* se resistió —una y otra vez— a ser tomado como mera mercancía; pues, cada una de las plazas que en las que se volvió a dar esa dinámica supuso el nacimiento de una serie de vínculos e ideales que transmitían una cosmovisión general sobre el mundo y una casi ética de cómo moverse en este.

Según Nuria Vila (2008), el *hip hop* es un código emergente en una sociedad excluyente; es decir, un modo de actuar, de hacer visible en esta manifestación social una serie de voces en un contexto que lo invisibiliza. De este modo, oponiéndose a un código que

podemos llamar “Decente” y refleja los valores de los adolescentes favorecidos por el sistema, las reglas de “hip hop” surgen en oposición a éstos como una búsqueda de reconocimiento, de visibilidad: primero, del par inmediato; luego, del entorno en general.

### **Hip hop vs antropología**

La dinámica de la cultura *hip hop* funciona de manera endogámica, son grupos, familias que actúan como pequeñas células. Este es el virus del *hip hop*, la invitación a formar *clicas*, pequeñas comunidades en donde forjar identidades. Para Jeff Chang (2017), el *hip hop* funciona como un reemplazo de la violencia. El *hip hop* –sostiene este autor– surge en el seno de las pandillas del cincuenta y sesenta norteamericanas y son el advenimiento de lo cultural o, en términos antropológicos, la instauración de un pensamiento simbólico.

Este mito antropológico que se utiliza para pensar el pasaje del desorden al orden social es una historia repetida en infinidad de comunidades, un momento en el cual se pasa de la “barbarie”, de la ley de la selva, de la animalidad como norma a un estado cultural. Lo interesante de este punto de vista es que se ubica en un punto de frontera: un caos que empieza a ordenarse, o a la inversa, un orden que muestra su punto ciego. En este contexto, el *hip hop* surge como un elemento distintivo, un modo de prolongar la guerra de pandillas en un terreno simbólico.

El segundo elemento clave es la inmigración como traslado de costumbres, porque el *hip hop* tiene su antecedente en las fiestas jamaicanas. En este país eran costumbre las fiestas al aire libre y en ese contexto surgió tanto la imagen del *DJ* como la del grupo reuniéndose en lugares públicos. En este sentido, los inmigrantes jamaicanos –Kool Herc es uno de ellos–

ahora en el Bronx van organizar las fiestas en las que se cocinará la cultura de las cuatro ramas.

Mucho más allá de este detalle, las pandillas estaban conformadas en su mayor parte por inmigrantes de distintos lugares. Pandillas que reunían a personas que se encontraban marginadas del sistema en un barrio que de por sí era el signo de la marginación norteamericana. En este punto, el *hip hop* es una respuesta superadora, es un signo de transformación: si el sistema los invisibiliza, la cultura busca crear visibilidad; los reúne, les permite crear una identidad propia, una voz que pueda nombrar su condición de parias y, en última instancia, que les permita denunciar a las instituciones – escuela, iglesia, policía– que los oprime.

En este sentido, ante la violencia de arriba que los trata como animales, la cultura no responde con violencia sino creando una práctica que les reintegra su condición de humanidad. El arte como una herramienta de hermandad, de unión que permite crear un adentro: un adentro de los que la cultura hegemónica deja afuera. En este sentido, parafraseando a Chang (2017), la idea de una voz que haga visible la marginalidad fue un paso de salida de las pandillas como grupos delictivos. En breve, la palabra *crew* reemplazará a la de pandilla; y la de músico, a la de pandillero.

### **Hip hop vs batallas**

Desde adentro de la cultura, las batallas son casi una anécdota o, dicho de otro modo, para el ideario general del *hip hop*, son apenas un entretenimiento. Sin embargo, esta modalidad del *freestyle* se ha popularizado y ha excedido la endogamia interna del movimiento. Miles de personas siguen por las redes las batallas y discuten sobre sus *MC* preferidos y, más extremos aún, repiten las rimas y debaten sobre la justicia, los

jurados, los estilos y demás, de cada evento de tarima o callejero.

Las batallas –si bien parecen más un punto de partida que de llegada– representan el pasaje de la violencia a lo simbólico o, dicho de otro modo, a la cultura. Esta práctica de frontera –entre la voz como cuerpo y la voz como palabra– conserva lo que niega en su negación; pues, la violencia se canaliza en una práctica en que la palabra reemplaza a los puños, pero conserva parte de la ley que la engendra.

En este sentido, la ley de la selva, la del más fuerte –ahora como habilidad verbal– rige la lógica de las batallas. Los enfrentamientos dejan de ser a los golpes, pero a su vez, las palabras se vuelven puñetazos. En esta dirección, la palabra se usa para insultar, para desacreditar, para derribar al otro, pero a su vez, el gesto se vuelve juego, ficción cultural que termina cuando acaba la batalla. Por esto, no es extraño que hablemos de las batallas con palabras provenientes del boxeo. Pero también, es necesario resaltarlo, con palabras de su otra frontera: la de la cultura. Las rimas y la épica como género parecen su lado simbólico. La rima como ingeniería milenaria, la épica como género identitario.

Nuria Vila (2008) habla de la cultura *hip hop* como una serie de prácticas sociales que engendran un código de conducta. Desde adentro, formar parte de la cultura significa adquirir una ética, un modo de ver el mundo en el cual el respeto como valor configura todo un sistema de valores. Este dispositivo se opone, según la autora, a un código decente promovido por las instituciones como la escuela, la televisión y la policía. Sea como sea, lo que me interesa remarcar es este carácter de frontera: violencia y cultura; pero también, anarquía y orden. Y por último –importantísimo desde mi punto de vista–

una tensión entre esta ética y un sistema estético. En este sentido el *punchline* es el primer elemento de este sistema.

### ***Hip hop* vs sociología**

Como dijimos, la universidad desde sus disciplinas, tempranamente intentó pensar el fenómeno del *hip hop*. Desde las primeras lecturas el fenómeno interesó más a sociólogos y antropólogos que estudiosos del arte. Este interés supuso el primer modo de recortar y hablar de la cultura nacida en el Bronx. Si bien han sido muchos los aportes realizados, debajo de esos discursos existe un potencial peligro estigmatizante: el de pensar al *hip hop* como una mera representación o manifestación de una carencia social.

En este sentido, frases como “el arte de los que no tienen arte” (yo mismo la use en el apartado anterior) son un modo de invisibilizar a un arte a partir de valorizarlo no desde su especificidad sino como mero reflejo de una condición social. Pues, igual de absurdo sería decir “el arte de los que tienen arte”; sin embargo, de fondo está la vieja división que piensa al arte en dos estratos: alta y baja cultura. Esta dicotomía supone que las lógicas también son disímiles y si en una rigen una serie de parámetros, en la otra no, y a la inversa.

Simón Frith (2014) propone una sociología que deje de ver al arte popular como un teatro de representación, para pensarlo como performance. O dicho de otro modo, como dispositivos de transformación y no sólo representación. En este sentido, realiza una lectura que borra las fronteras de lo alto y lo bajo: por un lado suponiendo que en el arte y sus formas –tanto en las que llamamos altas como bajas– adquieren significado socialmente (pero ambas, no solo una); por otro, pensando esas formas de manera no jerarquizada: pues, no hay diferencia de

calidad entre una ópera y un rap, hay diferencia específica.

Siguiendo a este mismo autor, el gusto con el que juzgamos el arte estaría legitimado en tres criterios que certifican nuestros juicios estéticos. El primero de ellos surge de las prácticas académicas y supondría un tipo de juicio basado en el talento y la excepcionalidad individual; el segundo, nacido de la dinámica de la oferta y demanda del mercado, la industria define lo bueno como sinónimo de lo redituable; por último, el criterio folklórico busca lo espontáneo y auténtico como marca.

Un itinerario interesante es ver cómo nuestros argumentos suelen usar estos puntos cardinales para hacer pie, para volverse contundentes. Muchas veces buscamos más de uno de estos sellos: el de talento, autenticidad y éxito de ventas; otras veces usamos uno para anular otro: el talento por sobre las ventas; o, como pasa con el rap muchas veces: lo auténtico por sobre las ventas y la excelencia; del mismo modo, el éxito puede ir en contra de lo académico y folklórico.

Volviendo al inicio y asumiendo el recorrido teórico –que el *hip hop* es una forma folklórica y que no sólo representa–, la cultura *hip hop* supuso el nacimiento de una maquinaria de relaciones, de un dispositivo que produce encuentros, y con éstos, una dinámica que en distintos lugares del mundo se repitió y engendró una tradición de *MCs*, *grafiteros*, *breakdancer* y *DJ* que no sólo es el arte de un sector, sino sobre todo, un arte o una serie de éstos con sus características y dinámica que ya lleva casi 30 años en Latinoamérica.

### **Hip hop vs Cine**

*8 mile* (2003), la película que cuenta la vida de Eminem, es fundamental para la propagación del movimiento en

Latinoamérica. En ésta aparecía la imagen de las batallas dentro del *ghetto* y fue tan exitosa que, unos años después, Red Bull toma esas escenas finales para pensar una competencia como la *Batalla de los Gallos*. A pesar de los fanatismos que despertó, no deja de llamar la atención que aparezca un mapa social invertido: en la película el blanco es discriminado por los negros, pero éste no se rinde y, finalmente, logra imponerse en ese mundo extraño. Más allá de que pretende ser una historia verídica, el cine construye un relato en el que los blancos –una vez más– se imponen en el mundo de los negros. Eminem no sólo es el blanco que rapea como negro, también es un signo de cómo el cine se roba el género y lo trasplanta a otra esfera.

Lo llamativo, en este contexto, es que, a pesar de que Hollywood metió sus dedos, el mensaje del *hip hop* resistió estas deformaciones y volvió a florecer en otros suelos. De algún modo extraño los espectadores de la película se preocuparon por investigar el origen, las cuatro ramas, por entenderlas y, finalmente, por imitar los valores originales; así, pronto creció la cultura en distintas plazas de España y Latinoamérica. Y no sólo esto, sino que lo hizo con algo del espíritu original, es decir: como una serie de prácticas sociales, un modo de pensar el mundo y una ética de respeto en relación al otro.

En este sentido, el *hip hop* ha resistido a varias embestidas de la industria, a varias deformaciones, incluso, ha salido favorecido en tanto que se ha propagado y ha llegado a más personas que han cambiado su vida, porque ésta parece ser su marca: el *hip hop* es, antes que nada, un sistema ético, una serie de valores alternativos a la moral capitalista. Un sistema de valores en el cual el respeto, el reconocimiento del otro es su punto nodal. Este pasaje de la violencia es clave, pues, la finalidad de una batalla es alcanzar el

respeto del grupo, tanto es así, que se puede perder un enfrentamiento y alcanzar, a pesar de esto, el respeto.

**Gastón Franchini**<sup>3</sup>

### **Referencias bibliográficas**

Chang, Jeff (2017). *Hip hop, de la guerra de las pandillas y el grafiti al gangsta rap*. Buenos Aires: Caja Negra.

Frith, Simon (2014). *Ritos de interpretación*. Buenos Aires: Paidós.

Vila, Nuria (2008). *Código de la calle y hip hop en las zonas de autoconstrucción de Caracas*. Barcelona: Universidad de Barcelona.

---

<sup>3</sup> Profesor en Letras. Docente en diversos niveles. Juez de la FMS y cronista de *Urban Rooster*. En la actualidad brinda varios talleres relacionados con el hip hop en distintos colegios y proyectos. Brindó una clínica de rap –cinco clases– en la Universidad de Morelia, México. Realiza periódicamente videos para su canal de YouTube acerca del tema. En relación a la poesía, participó del proyecto “la escuela lee más” como capacitador y responsable

del curso “Leer poesía hoy”. Como escritor, editó cinco libros de poesía y dictó diversos talleres de escritura creativa. Fundó el festival Poesía, de acá y la editorial de poesía Semipiso. En la actualidad dirige la editorial Goles Rosas. Guionista del proyecto cinematográfico Cortázar en un minuto, proyecto que celebraba los cien años del autor presentando una serie de cortos de un minuto.