

Rap, graffiti y break

Juan Flores**

Bien, a todos ustedes portorriqueños les va a tocar
un agasajo
porque este portorriqueño toca una rola de gran
ondón
si te das un nalgazo y sientes que te lleva el tren
Rubie Dee es lo que todos los portorriqueños
necesitan
porque se lo que hay que hacer
porque también con los negros jala Rubie Dee.

El 10. de enero de 1984, Ed Koch, alcalde de Nueva York, expresó sus votos de año nuevo para las artes. "Lo que realmente me gustaría ver —dijo— es un aprecio mayor por las muestras de arte en nuestros parques y lugares públicos, libres de vandalismo y de graffiti."¹ Para Koch, así como para todos los funcionarios políticos anteriores a él, los escritos de graffiti en las paredes de la ciudad y en el Metro representan una gran amenaza pública, una más de las tantas plagas y flagelos que aquejan la calidad de la vida en Nueva York. Un decenio antes, el alcalde John Lindsay había hecho de los graffiti el blanco de una intensa campaña, y destinó 10 millones de dólares del presupuesto anual de la ciudad para erradicarlos; atribuí a su perpetración, dentro de la infame teoría Lindsay, a "problemas de salud mental".² La ciencia social académica

* Quisiera expresar mi agradecimiento a Henry Chalfant, Manny Kirchheimer, René López, Felipe Luciano y especialmente a Rubie Dee (Rubén García) y Dennis Vázquez, por sus valiosas charlas.

** Departamento de Sociología, Centro de Estudios Portorriqueños, Queens College, Hunter College, Universidad de Nueva York.

¹ *New York Times*, 10. de enero de 1984.

² Citado por Norman Mailer. "The faith of graffiti," *Esquire*, 1974.

Traducción: Gabriela Montes de Oca

Revisión y notas: Carlos Garma N.

Este trabajo se escribió originalmente para el encuentro anual de la Society for the Study of Social Problems, en San Antonio, los días 25 al 27 de agosto de 1984. Después de esta fecha han aparecido dos nuevos libros sobre el *hip-hop* que amplían y profundizan algunos de los argumentos que aquí se presentan. Estas obras son: Steven Hager, *Hip-hop: The Illustrated History of Break Dancing, Rap music and Graffiti*, St. Martins, New York, 1984 y David Toop, *The Rap Attack: African Five to New York Hip-Hop*, South End, Boston, 1984.

también ha contribuido a esta histeria oficial. Las opiniones de Nathan Glazer sobre los graffiti del Metro tuvieron eco posteriormente en el presidente de las Autoridades de Tránsito Metropolitanas, Richard Ravitch, quien vio en ellos "un símbolo de que hemos perdido el control".³ Glazer, en un artículo para *The Public Interest* en 1979, se refiere a los graffiti como "parte de una carrera criminal ordinaria" y ve como una "maravillosa" forma de disuasión "el castigo en la escena del crimen": "ser golpeado por un conductor de camión o enfrentarse a una ráfaga de perdigones si lo atrapan". "Los perros —dice para concluir, refiriéndose a los perros asesinos asignados a los pasillos del Metro— también podrían haber funcionado."⁴ Desde luego que Glazer preferiría tratos más humanos, pero en ningún momento cuestiona la asociación de los graffiti con la criminalidad juvenil.

Por lo tanto, debe ser causa de absoluta consternación para el alcalde Koch y esas otras voces de la autoridad, el hecho de que el graffiti se haya convertido en una parte tan arraigada del paisaje urbano: casi no hay manzana en la ciudad o vagón del Metro que no esté marcado por las vigorosas inscripciones y la colorida iconografía que se ha convertido en el sello distintivo de la autoafirmación juvenil. La práctica, según parece, es contagiosa y el impulso, irrefrenable. Lo más sorprendente es que lo que para ellos son flagrantes signos de desviación social y desorden emocional, incluso están adquiriendo legitimidad con su incorporación a exposiciones en galerías, carteleras y espacios en televisión. Y para agravar el problema, la escritura de graffiti se ha aliado con otras formas de expresión callejera, como música *rap** y baile *break*, para conformar lo que se llama *hip-hop*, que diligentemente han puesto de moda en el paquete de las principales diver-

³ Citado por Richard Goldstein en "The fire down below", *Village Voice*, 24 de diciembre de 1980.

⁴ Glazer. "On subway graffiti in New York", *The Public Interest*, núm. 56, 1979, pp. 3-11.

* *Rap*: expresión musical negra en la que un vocalista trata un "rollo" rimado sobre una pista musical de rock o soul. En la actualidad también algunos artistas blancos utilizan el *rap*; escuchar de Blondie el disco *Rapture*, sello Capitol, (C.G.).

siones del año, la industria del cine y del video. El vandalismo, la contaminación por ruido, los molestos despliegues físicos —todo aquello que el alcalde Koch y Nathan Glazer condenan en nombre del interés público— se han convertido en objeto de la entusiasta admiración pública, no sólo entre los originarios de Nueva York, sino en todo el país y en el mundo. El sueño de un año nuevo se ha realizado, al estilo de 1984 mediante una pesadilla orwelliana!

No obstante el *hip-hop* sigue siendo atacado, pues lo que no pudo lograrse por medio de la supresión abierta muy bien podría resultar del sensacionalismo de los medios masivos de comunicación. El hermano mayor Koch ha sido rebasado por los hermanos, aún mayores, Warner.** De hecho, la ilegalidad que rodea esta categoría clandestina previa, es sin duda más apropiada que la aceptabilidad que proviene de la imagen comercial que por lo común se le asigna. Si "breakin" y "beat street" son alguna indicación, y bien podrían ser las mejores entre las docenas de películas *hip-hop* ofrecidas por Hollywood, los graffiti, el *rap* y el *break* no son más que diversión y travesuras, una forma inofensiva de evitar que los chicos se metan en problemas, cuando no salgan a la calle. Esta ingenua versión de la experiencia, con su corriente subterránea que ejerce una gran fascinación y promete la fama repentina, no es otra cosa que el lado inverso de la denigración política y moral que la trata en términos de delincuencia y prevención.

Ambas respuestas, la condena oficial y la glorificación comercial, son en realidad ejemplos del mismo proceso en el cual las instituciones de la cultura dominante reprimen y degradan la realidad social y la función original de las expresiones culturales populares. Ya sea que se consideren una subcultura desviada y patológica o el resultado de una moda de la cultura de masas, los fenómenos como el *hip-hop* —y en decenios anteriores el rocanrol, la salsa y el *reggae*— siempre son despojados de sus raíces en la vida colonial y de la clase trabajadora, y aisladas de su función de responder a la discriminación y la desventaja históricas. Para las instituciones políticas el *hip-hop* es producto de inadaptados antisociales que son incapaces de ajustarse a las normas de conducta prevalentes; para los empresarios de los medios de comunicación, se trata de un entretenimiento prefabricado con atractivo magnético y mercado potencial. Ninguno de estos sectores está interesado en saber de dónde vino, por qué, o lo que significa.

** El autor se refiere a la productora cinematográfica Warner Brothers, que produjo las películas "Breakin'" y "Beat Street", citadas más adelante.

El hecho más sobresaliente sobre el *hip-hop* es que fue creado por la juventud afroamericana y portorriqueña en el sur del Bronx y en otros "ghettos" de Nueva York. Esta referencia étnica, geográfica y socioeconómica —que sistemáticamente pasan por alto y trivializan los observadores— es la cultura que abraza la verdadera fascinación para todo aquél que intente comprender este movimiento en sus propios términos y con el reto que representa para la sociedad contemporánea. Así pues, el *hip-hop* es un reto, y no sólo porque introduce y elabora formas de expresión artística originales en un marco social que podría parecer improbable y que ciertamente es desfavorable. Aún más, la participación integral de negros y portorriqueños —grupos con distintos contextos antecedentes culturales y lingüísticos, que a menudo son enfrentados en la arena de la sobrevivencia social— también pone en tela de juicio algunas apreciadas nociones acerca de las relaciones étnicas contemporáneas. Esta última dimensión del *hip-hop*, la creciente convergencia y continua diferenciación de la cultura callejera es lo que me propongo tratar brevemente aquí.

Se rumora que Machito, el padre del jazz latino, quien murió a principios de 1984, a los 75 años, estaba aprendiendo a bailar *break*. El gran director de bandas cubanas, que desde los años 40 había tocado con gente de la talla de Dizzy Gillespie y Charles Parker y logró la coyuntura de las tradiciones musicales caribeñas y afroamericanas, con seguridad había reconocido una etapa nueva y emocionante en la doble herencia que había hecho suya. Esto se debe a que los ritmos *rap* y *break* siguen arraigados en la expresión musical africana. Son una prueba más de la vida cultural común a la gente con ascendencia africana de la ciudad de Nueva York, que se ha centrado, por lo menos durante la última generación, en la interacción entre negros y portorriqueños.

La proximidad entre ambos grupos es tal vez ahora más sorprendente que nunca, especialmente entre los adolescentes inseparables y con frecuencia indistinguibles. No obstante, proviene de hace mucho tiempo y, a pesar de lo obvia que ha sido, esta notable fusión casi no ha sido analizada. Fuera de algunos estudios sobre convergencia lingüística,⁵ y de los cuestionables y obsoletos comentarios de Glazer y Moynihan en *Beyond the Melting Pot*, la

⁵ Véase William Labov, P. Cohen, C. Robins y J. Lewis, *A Study of the non-standard English of Negro and Puerto Rican speakers in New York city*, (Office of Education Cooperative Research Project núm. 3288); Walt Wolfram, *Sociolinguistic Aspects of Assimilation: Puerto Rican English in New York city*, Center for Applied Linguistics, Arlington, Virginia, 1973 y Shana Poplack, "Dialectic acquisition among Puerto Rican Bilinguals", *Language in Society* 7: 1, 1978, pp. 89-104.

voluminosa literatura sobre las relaciones étnicas en Estados Unidos de Norteamérica no incluye tratamiento continuo alguno acerca de la interacción entre portorriqueños y negros. Quizá la ascendencia *pop* del *hip-hop*, que proviene directamente de tal interacción, proporcionará el ímpetu necesario.

Los antecedentes intelectuales de este contacto se remontan a una época anterior a los inicios musicales de Machito, a los primeros decenios del siglo, cuando empezaron a llegar a Nueva York los primeros contingentes de portorriqueños. En aquel entonces eran en su mayor parte artesanos, con un alto nivel de educación política, y muchos eran negros. Aunque los cubanos y otros hispanohablantes eran sus más inmediatos aliados y compañeros de trabajo, los negros americanos ya constituían una presencia significativa en sus barrios y lugares de trabajo. Uno de los primeros en llegar, debe recordarse, fue Arturo Alfonso Schomburg, quien en realidad llegó a Nueva York a finales del siglo XIX. Desconocido para muchos, era portorriqueño, y de hecho dedicó el primero periodo de su vida de emigrante a la lucha portorriqueña y cubana contra el colonialismo español. No obstante, a principios de este siglo, se cambió a Harlem, donde habría de convertirse en uno de los principales investigadores de la diáspora africana. Fue uno entre los muchos portorriqueños adoptados por la comunidad afroamericana, y su contribución se ha conmemorado debidamente en el Centro Schomburg para el estudio de la Cultura Negra, en Harlem.⁶

Jesús Colón fue otro de los pioneros portorriqueños negros, llegado a Nueva York en 1917. Periodista y activista revolucionario por mucho tiempo, Colón puso un gran énfasis en la unidad de su pueblo con los estadounidenses negros. En sus escritos literarios y campañas políticas constantemente llamaba la atención hacia la experiencia histórica y cultural común a portorriqueños y negros. Escritor en los años 40 y 50, es el primer autor portorriqueño que publicó un libro en inglés, y el primero en describir, con detalles psicológicos, su propia experiencia de primera mano sobre el racismo estadounidense.⁷

El novelista portorriqueño, Piri Thomas, fue uno de los primeros admiradores de Jesús Colón; y con él nos acercamos más al mundo contemporáneo del *hip-hop*. La novela de Thomas *Down These Mean Streets* (1967), obra autobiográfica al estilo de



El nombre está en el centro de todas las manifestaciones del arte del graffiti. Los escritores suelen cambiar su nombre y adoptan otro —una nueva identidad. Algunos nombres se eligen por sus posibilidades estéticas. Tomado de *Subway Art*, de Martha Cooper y Henry Chalfant

Native Son y *Manchild In the Promised Land** sondea con más intensidad que nunca las complejas y no siempre armoniosas relaciones entre la juventud negra y portorriqueña en Nueva York. Aquí, en la escena situada en los 50, somos testigos de un joven portorriqueño que bromea y se junta con amigos negros; de ellos aprende que, de acuerdo con el código de color que funciona para las relaciones sociales en Estados Unidos de Norteamérica, él es negro y es mejor que le vaya gustando.⁸

Con indicaciones semejantes de una trayectoria histórica más larga en mente, deben trazarse finalmente los orígenes del actual *hip-hop* al final de los años 50 y en los 60. En la esfera espectacular de Broadway y Hollywood, uno piensa en *West Side Story* (Amor sin barreras) y en *Blackboard Jungle*, escenario de guerras de pandillas, drogas y delin-

⁶ Puede encontrarse un breve pero informativo tributo a Schomburg en el libro de Bernard Vega, *Memoirs of Bernardo Vega*, Monthly review, New York, 1984, pp. 195-196.

⁷ Véase Jesús Colón, *A Puerto Rican in New York*, International, New York, 1961.

⁸ Véase Piri Thomas, *Down these mean streets*, 1967, en especial el capítulo 13 "Hung up between sticks".

* *Native Son*, novela del autor negro norteamericano James Baldwin; *Manchild In The Promised Land*, del autor sudafricano Richard Wright, (C.G.).

cuencia juvenil. Sin embargo, una descripción más cautelosa recordará que en estos años se vieron los albores de la segunda generación de comunidades negras y portorriqueñas en Nueva York; fue cuando los primeros retoños de ambas migraciones masivas, muchos de ellos nacidos y educados en Nueva York, se estaban adaptando a su nueva situación social. Comprendían, y comprenden todavía, los dos mayores grupos de gente que no es blanca en Nueva York. Procedían de ambientes sureños, sobre todo rurales, vivían en vecindarios colindantes, cuando no en los mismos, asistían a las mismas escuelas, y juntos ocupan el lugar más desposeído y vulnerable de la jerarquía económica y cultural: son la reserva de la reserva.

No es de extrañarse, entonces, que a los jóvenes negros y portorriqueños les comenzara a gustar los mismos tipos de música, ni que empezaran a bailar lo mismo, a jugar lo mismo y a vestirse y hablar de manera similar. Su experiencia común de la exclusión racista y de la distancia social con respecto a su contraparte étnica blanca, los acercaba aún más. En su búsqueda desesperada de un nuevo idioma, los jóvenes negros y portorriqueños de la época descubrieron que tenían una disposición similar hacia sus distintos contextos culturales. Al tiempo que desechaban sus atavíos rurales y la nostálgica referencia al terruño, conservaron las cualidades de participación e improvisación y la base rítmica africana de sus culturas heredadas. Al haberlo hecho, negros y caribeños han llegado a reconocer repetidamente la notable complementariedad de lo que parecían orígenes por completo diversos.

Una de esas intersecciones iniciales de las culturas populares se hizo evidente en la música de *rhythm-and-blues* de finales de los años 50. Mientras que Fats Domino y Bo Diddley ya habían incluido ritmos latinos y caribeños en sus influyentes sonidos de *rock and roll*, New York fue en realidad el escenario de la directa interacción musical de negros y portorriqueños. Ahí varios grupos callejeros, como los Harptones y los Volcaneers, conjuntaron miembros latinos y negros, al igual que el famosísimo Frankie Lymon y los Teenagers. Desde luego que la música en sí misma era básicamente *rock and roll* negro, pero combinado con una gran cantidad de mambo y de otros rasgos afrocaribeños. Lo mismo es cierto para la furia del *boogaloo* de la década posterior, aunque en este caso los responsables eran en su mayoría músicos latinos como Pete Rodríguez, Joe Cuba y Joe Bataan, y la influencia latina era todavía mayor.

Claro que esto es sólo por mencionar la música que llegó a grabarse, la versión hecha en estudios de

compañías disqueras de lo que miles de jóvenes portorriqueños y negros cantaban en las calles y en los patios y pasillos de las escuelas. El *doo-woop** o armonización, el cual se inició a fines de los 50 y continuó a lo largo de los 60, prevaleció en los mismos barrios que más tarde dieron origen a la música *rap*. A pesar de las obvias diferencias de estilo, y del acompañamiento de estribillos de *rap* mediante sistemas de sonidos manejados con ingenio, el armonizar claramente anticipa la práctica de la música *rap* en forma significativa. Y al igual que el *rap*, el *doo-woop* fue una forma de música urbana negra a la que tenían acceso los jóvenes músicos latinos, tal como lo ejemplifica una reciente grabación de Totico y sus rumberos cantando *What's your name*. Se trata de una "rumba *doo-woop*", y como Totico y su grupo señalan, encaja perfectamente.⁹

Hacia fines de los años 60, se volvieron más evidentes las implicaciones políticas de esta interacción cultural entre una nueva generación de negros y portorriqueños. El movimiento pro derechos civiles y la lucha de liberación negra dio origen a la organización del partido *Young Lords*. La afirmación cultural que acompañó y continuó la obra de los *Lords* y de los *Panthers* debe ser enfatizada, ya que la afirmación del orgullo racial y de los derechos de negros y portorriqueños dan a conocer la función social del *hip-hop*. No es por accidente que los que ahora practican el *rap* y el *break* adoren a James Brown, cuya inolvidable *Say it loud, I'm black and I'm proud* (Dilo fuerte, soy negro y me enorgullece) se ha cantado desde los últimos años de la década de los 60. Una función similar de germen puede atribuirse a una figura como H. Rap Brown por haber introducido el habla negra de la calle al discurso político público; aunque en este caso, como en el de Malcolm X y Gil Scott Heron,** la influencia es tal vez indirecta.¹⁰

También por esta época los poetas portorriqueños y negros empezaron a unir sus fuerzas: Felipe Luciano, quien después fue líder de los *Young*

⁹ David Toop discute ampliamente acerca de los orígenes del *rap* en *doo-woop*; véase *The Rap Attack* a partir de la p. 22. Sobre el *doo-woop*, véase también Philip Groia, *They All Sang on the Corner*, Philice Dee Enterprises, New York, 1983. Acerca de la relación entre los estilos afroamericanos y latino véase John Storm Roberts, *The Latin Tinge*, Oxford, New York, 1979.

¹⁰ El libro de Rap Brown *Die, Nigger, Die!* abunda en ejemplos de notable habilidad verbal y narrativa. Thomas Kochman (ed.) incluye un capítulo de este libro bajo el título "Street Talk" en su obra

* *Doo-woop*: estilo vocal de la cultura negra que se basaba en el canto "a capella" derivado del *gospel* y de los espirituales pero con otro ritmo y temática. Fue retomado también por artistas blancos, (C.G.).

** Malcolm X fue un importante ideólogo de las Panteras negras, asesinado a tiros en los 60. Gil Scott Heron, jazzista y vocalista negro que ha utilizado el *rap* como denuncia política, (C.G.).

lords fue uno de los originales *Last poets*, y Víctor Hernández Cruz estaba con la *Third world revelationists*. En aquella época era evidente la dependencia de la escritura "noyorriqueña" y de los recitales públicos con respecto al lenguaje y cadencias de la poesía negra, y todavía ahora es muy fuerte en poetas como Louis Reyes Rivera y Sandra María Esteves. Igual que la música popular, las formas negras de expresión verbal se prestan perfectamente a la articulación de la experiencia neoyorriqueña, y se enriquecen con la inclusión de usos españoles y bilingües.

El escribir graffiti también comenzó a difundirse en esos años del inicio de los 60, y yo asociaría este movimiento de denominación e identificación con el tono político dominante de la época. A pesar del carácter decididamente personal y callejero, de los primeros graffiti, analizados de una manera excelente en toda su asombrosa complejidad por Herbert Kohl,¹¹ no debería pasarse por alto el contexto político y social de esta práctica. Ello también se aplica cuando se considera su desarrollo posterior, en el momento en que la escritura pasó al Metro y la iconografía se convirtió en una forma de arte público: aunque el contenido representado con frecuencia proviene de las caricaturas y de los anuncios de televisión, dichos ejemplos de cultura de masas adquieren un significado que se transforma al presentarse como desafío de la legalidad establecida. Lo estadounidense se vuelve anti-estadunidense, las señales se convierten en contra-señales en contraste con el monopolio visual de la publicidad, un hecho que ha explicado bien Manny Kirchheimer en su documental "Stations of the elevated".

De cualquier manera, la mayoría de quienes escriben graffiti son jóvenes negros y portorriqueños, y en lo que quiera que se convierta el graffiti durante sus transmutaciones comerciales y elitistas, el movimiento forma parte de la convergencia cultural que está en marcha en esas comunidades. También se incluye el baile *break*, cuyos primeros signos reconocibles aparecieron ya desde el comienzo de los 70. Esto puede parecer sorprendente, ya que los rasgos más espectaculares del estilo actual (tirarse al piso y el *boogie* eléctrico) son sin duda fenómenos de hace poco tiempo. Empero, algunos bailarines de *break* experimentados, como Dennis Vázquez

(el original Rubber Band Man*) a menudo nos remiten a los días del *up-rock*, bailando al ritmo de "Sex Machine" de James Brown y "Just Begun" de Jimmy Castor, como la innovación inicial en el estilo de baile popular. Siendo aún parte de las rutinas de *break*, el *up-rock* inicialmente se bailaba como una opción de las violentas peleas callejeras. Esta función social del *break* como sustituto de la confrontación física destructiva y autodestructiva se conserva, y hay referencias a ella en varias de las películas de *hip-hop*. Constituye también uno de los vínculos entre el estilo contemporáneo estadounidense y el *capoeira* de Brasil, otro baile de origen africano que guarda asombrosas similitudes con el baile *break*, y que se inició hace más de tres siglos como respuesta a la esclavitud.¹²

Así es con algunos de los muchos precursores y tempranas manifestaciones del estilo de forma triple llamado *hi-hop*, lo cual no quiere decir que el *rap*, los graffiti y el baile *break* no sean formas cualitativamente nuevas de la práctica cultural. Por el contrario, las innovaciones aportadas a cada área de expresión popular, y en particular su ocurrencia simultánea y sus interconexiones, son en verdad sustanciales. Es de suma importancia adquirir una noción de los antecedentes históricos para contraatacar el sentido de milagro que se endosa a estos fenómenos cuando son representados en la cultura dominante mediatizada, que muestra estas prácticas y novedades de estilos como si surgieran repentinamente del aire. Antes bien, todos los aspectos del *hip-hop* pertenecen a las tradiciones actuales de la experiencia de negros y portorriqueños, así como al emergente proceso de convergencia e injertación en el decorado de Nueva York.

O bien, para usar una palabra de peso, involucra la mutua "asimilación" de dos culturas distintas como resultado de un contacto intenso y duradero. Pero aquí hay que tener cuidado, sobre todo porque en este caso la "asimilación" no es de un subordinado hacia una cultura dominante, sino en realidad la fusión de dos culturas subordinadas en contraste con una cultura de dominación comúnmente experimentada. Más que un acomodamiento a la jerar-

¹² Los dos breves libros aparecidos hasta ahora son básicamente manuales con una pequeña perspectiva histórica. Ellos son: Mr. Fresh y los Supreme Rockers, *Breakdancing*, Avon, New York, 1984 y el de Bonnie Nadell y John Small, *Breakdance*, Running Press, Philadelphia, 1984. Los artículos aparecidos en *Newsweek* (2 de julio de 1984) y en *Dancemagazine* (abril de 1984), tratan el *break* de una forma sensacional y anecdótica. Más útiles, tanto para una comprensión artística como social del *breakdancing*, son los artículos de Sally Banes en el *Village Voice* (22 de abril de 1981 y 12 de junio de 1984).

* Tema de una canción del grupo negro The Spinners, que lleva el título de "The rubber band man", grabado en 1979 en el sello Atlantic, (C.G.).

Rappin' and Stylin' Out en donde se ilustra cabalmente la anticipación de los actuales "rappers". El libro de Kochman está publicado por Urbana University of Illinois, 1972. Véase del mismo autor "Rapping in the black ghetto", *Transaction*, vol. 6, núm. 4, 1969, pp. 26-34.

¹¹ Kohl, Herbert. "Names, graffiti and culture," en *Rappin' and Stylin' Out*, pp. 109-133.



Ladrón, por Key (1981), tomado de Subway Art, de Martha Cooper y Henry Chalfant

quía de una tendencia absorbente, representa una resistencia colectiva y conjunta frente a una categoría cultural menospreciada y prescrita en forma social. Se debe a este contenido oposicional deliberado o encubierto un término como el de "marginación en ghettos" (*ghettoization*) resulta inadecuado como sustituto de asimilación.¹³

Además, el tipo de fusión que el *hip-hop* ejemplifica no ocasiona el abandono o relegación de una de las culturas asociadas en favor de la otra. A diferencia de los paradigmas del crisol o del pluralismo cultural, la intersección contemporánea de la expresión negra y portorriqueña permite la continuidad de las fuentes definitivas de cada una. Así como fue equitativa la participación de los negros y los portorriqueños en la formación del *hip-hop*, siguen siendo evidentes las funciones y contribuciones particulares de cada grupo.

¹³ Véase J.M. Blaut, "Assimilation vs. ghettoization", *Antipode*, vol. 15, núm. 1, 1983. Para una discusión acerca de la cuestión de la "asimilación" portorriqueña en los Estados Unidos de Norteamérica, véase Flores, "La carreta made a U-turn: Puerto Rican language and culture in the U.S.", *Daculus*, vol. 110, núm. 2, 1980, pp. 193-217.

Por ejemplo, a riesgo de ser parcial, cabe poner énfasis en el ímpetu proporcionado por los portorriqueños a los orígenes del *break*. Los pasos rápidos y los arriesgados movimientos del *up-rock* se basaban en el antecedente formativo de la rumba y del guaguancó, y hasta cierto punto se anticipaban en el *histle* latino. Es revelador el hecho de que el Rock Steady Crew, el más acabado de los múltiples grupos de *break* se componga, casi en su totalidad, de portorriqueños. La influencia de otras fuentes que tienen más relación con la experiencia afroamericana se ha señalado oportunamente; entre éstas, las artes marciales, el *jitterbug*, el tap, las danzas sociales africanas, y los estilos de interpretación de James Brown y Franke Lymon, fueron sin duda modelos clave. No obstante, dicho sea con toda prudencia, el impulso hacia un cambio radical en el centro de gravedad físico del baile popular y hacia un "rompimiento" (*break*) en la formalización del baile de parejas parece seguir en gran medida el desarrollo de los estilos de baile latinos.¹⁴

Con la música del *rap*, desde luego, las contribuciones relativas son lo opuesto. El *rap* pertenece básicamente a la tradición de los cantos negros derivados del *blues* y se apoya en una gran destreza verbal en inglés. En este caso la confluencia cultural consiste en que los portorriqueños se unen a la extensión de los estilos afroamericanos. Sin embargo, tampoco aquí está ausente la dimensión distintiva portorriqueña. Las presentaciones de "décimas" y "aguinaldos" de la tradición folclórica portorriqueña incluían métodos de alternancia e improvisación muy similares a los típicos de los espectáculos de *rap*. Aún más importante quizá es que, igual que en la rumba y el *doowop*, existe una fascinante mezcla entre la "clave" portorriqueña y ciertos ritmos característicos del *rap*. Uno de los bailarines de *rap* portorriqueños, Rubie Dee (Rubén García) quien empezó en la música de la calle como conguero y amante de la salsa, me explicó la congruencia y era convincente. Rubie Dee, el locutor portorriqueño de los Fantastic Five incluso en ocasiones practica el *rap* en español, y se le aprecia como un valioso integrante del repertorio del *rap*. Su hermano Orlando ha compuesto letras bilingües en "spanglish" para los Funky Four, lo cual demuestra lo cercano que se encuentra el *rap* a la experiencia contemporánea neoyorriqueña.

Lo más complicado consiste en determinar las relativas fuentes étnicas de los graffitti del Metro; en parte porque el primer escritor de graffitti en el Metro que atrajera la atención de los medios de

¹⁴ En este contexto debo mencionar las sugerencias tan útiles de Dennis Vázquez y Felipe Luciano en lo que concierne al papel de los portorriqueños en la evolución del *breaking*.

comunicación fue Taki, quien es griego-americano, y porque algunos de los mejores artistas del Metro son jóvenes de origen italiano y otros. Existe definitivamente una importante base de la clase obrera en el movimiento de graffiti que no debería pasarse por alto. Sin embargo, la gran mayoría de los practicantes son negros y portorriqueños, entre los dos, los expertos en graffiti como Henry Chalfant y Manny Kirchheimer están de acuerdo en que la mayor parte de los estilos iniciales surgieron de los portorriqueños. Graig Castleman, en su libro *Getting up*, presenta una visión semejante, aunque no profundiza en las razones y de manera muy somera refuta la fútil intención de verlo como un movimiento exclusivamente portorriqueño.¹⁵

Considero, no obstante, que Herbert Kohl tenía buenas razones para centrar su exposición sobre el impulso de los graffiti en Johnny Rodríguez, el joven portorriqueño que acudió a él para que le diera clases de lectura, y de quien llegó a aprender tanto acerca de denominación e identidad. Felipe Luciano relacionaría la vitalidad del medio pictórico con la remota herencia Taíno de los portorriqueños, y evocaría el mural chicano y el movimiento "placa" como una experiencia indigenista paralela. Desde mi punto de vista, es más pertinente la preocupación neoyorriqueña por el lenguaje, en sus aspectos semánticos y gráficos, y la necesidad de manifestar una idea de presencia idiosincrásica a pesar del impuesto anonimato. En su ensayo "The faith of graffiti" (1974), Norman Mailer captó dicha motivación en forma acertada: "Tu presencia está en su presencia, tu sobrenombre les es familiar. Hay una placentera sensación de profundidad en la vaguedad del significado."¹⁶

Mailer fue preciso al señalar que también es un asunto de color y de estética ecológica. Otro pionero de la migración portorriqueña, el poeta Juan Avilés, me dijo recientemente cuando fue por primera vez a Nueva York en los años 20, que siempre se podía adivinar dónde vivían los portorriqueños porque eran los únicos que ponían plantas en las ventanas. De la misma forma, parece que Mailer hubiera estado pensando en los portorriqueños cuando describe el arte de los graffiti como "un movimiento que se inició como expresión de pueblos tropicales que vivían en un monótono entorno de hierro grisáceo y ladrillos oscuros, rodeados de asfalto, concreto y estruendo". Para Mailer, los



Un graffiti en el "viejo estilo", pintado por Smiley Ked en 1980. Tomado de *Subway Art*, de Martha Cooper y Henry Chalfant

graffiti —y muy bien podría haber estado anticipado todo el conjunto del *hip-hop*— "brotó biológicamente como para salvar la carne sensual de su herencia de la pavimentación de la psique, salvar el muro vacío de la ciudad de su famélico cerebro pintando de nuevo el muro con los gigantes árboles y las hermosas plantas de un bosque pluvial del trópico".

Precisamente por sus bases de cultura de la calle negra y portorriqueña, el *hip-hop* encierra un atractivo universal definitivo. A pesar del momento de auge, con el que la cultura comercial dominante lo condenaría a un rápido olvido, dicho atractivo promete continuar y florecer. Lo hará, pues Nueva York con su abundancia de gente caribeña y latinoamericana con nexos directos con sus herencias africanas e indígenas, clama por una nueva estética, un sentido crítico de belleza guiado por una amplia perspectiva hemisférica. Con este espíritu Claes Oldenburg revalida su encuentro con los graffiti del Metro: "Está uno parado en la estación, —decía al inicio de los 70— todo es gris y triste, de pronto uno de esos vagones con graffiti entra deslizándose e ilumina el lugar como un ramillete que viene de Latinoamérica."¹⁷

En 1984, el alcalde Koch hizo público su deseo de Año Nuevo para las artes: ya es tiempo de responderle. Alcalde Koch, lo que realmente me gustaría ver es un aprecio mayor por las muestras de arte en nuestros parques y lugares públicos, libres de represión y elitismo.

¹⁵ Castleman. *Getting up: Subway Graffiti in New York*, MIT, Cambridge, 1982. Este libro probablemente quedará por mucho tiempo como el estudio más autorizado, interiorizado, de los graffiti del metro, mientras que el libro de Martha Cooper y Henry Chalfant, *Subway art*, Holt Rinehart, New York, 1984, es un ejemplar ensayo fotográfico.

¹⁶ Mailer, *op. cit.*, nota 2.

¹⁷ *Ibid.*