

# **La génesis del Hip Hop: Raíces culturales y contexto sociohistórico.**

Laura Frasco Zuker y Fernando Toth.

Cita:

Laura Frasco Zuker y Fernando Toth (2008). *La génesis del Hip Hop: Raíces culturales y contexto sociohistórico*. IX Congreso Argentino de Antropología Social. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Misiones, Posadas.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-080/454>



## **La génesis del Hip Hop: Raíces culturales y contexto sociohistórico**

Autores:

Laura Frasco Zuker. Estudiante de Antropología social, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

Fernando Toth. Estudiante de Antropología social, , Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

El surgimiento Hip Hop como complejo artístico, en la ciudad de New York en las décadas del 70 y 80. A nivel musical, se presentaran los elementos y rasgos característicos del genero, así como las tradiciones previas que en él se ven reflejadas. Se desarrolla además una revisión histórica del nacimiento y desarrollo del Hip Hop, enmarcada en su contexto sociohistórico, enfatizándolo como marco que hace posible comprenderlo en toda su amplitud. El objetivo principal es comprender y dar a conocer el proceso de desarrollo temprano, tanto a nivel social como musical, de uno de los movimientos musicales urbanos más expandidos en el mundo en estos días. El trabajo es una compilación selectiva de información obtenida mediante la revisión de trabajos académicos sobre el tema. Se busca con esta producción hacer un modesto aporte al abordaje de un tema escasamente relevado por la antropología de nuestro país. El trabajo muestra, además, algunos ejemplos de cómo ciertos factores sociales y políticos tienen efecto en la gestación y desarrollo de los géneros musicales.

Palabras Clave: *Hip Hop, Rap, Breakbeats.*

El Hip Hop es un movimiento artístico que se divide en los que se conocen como sus “cuatro elementos”: *MCing* o *Rapping* (MC significa *master of ceremonies*, es decir maestro de ceremonias, y se refiere a la acción de *rapeár*), *Breakdancing* o *B-boying* (el baile *breakdance*), *DJing* (DJ significa *disc jockey*, y se refiere a la acción de seleccionar y pasar música) y *Graffiti* (la conocida forma de arte pictórico urbano, usualmente realizada con pinturas en aerosol). Estos cuatro componentes (cuyos respectivos orígenes son diversos) conforman lo que suele denominarse como la “cultura Hip Hop”. Esta breve caracterización pretende dar cuenta, en principio, que hablar de hip hop no se reduce al plano musical. Este artículo abordará la música Hip Hop (y por ende los elementos de *MCing* y *DJing*), y con el objetivo de no generar futuras confusiones, cuando nos refiramos al Hip Hop estaremos haciendo exclusiva alusión a la música Hip Hop, y no a al Hip Hop como movimiento artístico más amplio o como “cultura Hip Hop”.

Los inicios del Hip Hop se remontan a comienzos y mediados de la década del 70, en el barrio neoyorquino del Bronx. En éste habitaban mayoritariamente poblaciones negras pobres de Estados Unidos, negros afroamericanos, y centroamericanos, en especial provenientes de: Jamaica, Puerto Rico y Costa Rica. En menor medida se encontraban también inmigrantes provenientes de Europa, también muy pobres, como italianos y alemanes. La situación socio – económica era de extrema pobreza. Si bien este rasgo ya estaba presente (desde los años ´50, a través de ajustes económicos como reducción de presupuesto para escuelas, vivienda, aumento de alquileres) resultaba ahora más alarmante, dado que la tasa de desempleo crecía continuamente así como la tasa de crímenes. Es en este contexto aumentaron ampliamente las *gangs* (pandillas), tanto en cantidad como en número de seguidores. Se empieza así a gestar lentamente una rivalidad territorial que va a llegar a afectar la vida en los clubes nocturnos: como estos lugares empiezan a ser peligrosos para la gente, se captan otros espacios como parques, calles o patios de escuelas.

Desde aproximadamente el año 1972, un grupo de jóvenes afroamericanos (mayoritariamente inmigrantes jamaquinos y del caribe) empezó a organizar *blockparties* o *houseparties*, fiestas (por lo general ilegales) en la vía pública o en lugares particulares, en las cuales los DJs mezclaban música (principalmente funk y soul) con dos *turntables* (tocadiscos o *tornamesas*, a los que en adelante nos referiremos como *turntables*) y con equipos de amplificación conectados ilícitamente a la red eléctrica. En las calles y parques la competencia también estaba presente, no según el control territorial por medio de la violencia propio de las *gangs*, sino en términos de que DJ tenía mejor sistema de sonido, mejor estilo, y quién atraía más público.

Son tres los DJ esenciales en los primeros años del Hip Hop: Kool Herc, Grandmaster Flash y Afrika Bambaataa. Kool Herc, cuyo nombre real es Clive Campbell, nació en Jamaica en el año 1955 y a los 13 años se mudó con su familia al Bronx. Grandmaster Flash nació en Barbados en el año 1958 con el nombre de Joseph Saddler, y al igual que Campbell se mudó junto a su familia de niño al Bronx. Afrika Bambaataa, por su parte, es nacido en el Bronx (se supone que bajo el nombre de Kevin Donovan, aunque no se sabe con seguridad, lo mismo que el año de su nacimiento, que algunos ubican en 1957 y otros en 1960, dudas que el propio Bambaataa no ha aclarado), pero sus padres eran provenientes de las Indias Occidentales.

La organización de *blockparties* en el Bronx fue fuertemente influenciada por los *soundsystems* jamaíquinos, una tradición que llegara al barrio neoyorquino de la mano de jóvenes inmigrantes de la isla, entre ellos Kool Herc. Trazamos esta relación para dar cuenta del intercambio musical continuo de estilos afroamericanos entre Jamaica y Estados Unidos, del cual el Hip Hop es parte.

Los *soundsystems* eran camionetas cargadas con equipos de sonido (tocadiscos, altavoces y amplificadores) manejados por un DJ o *selector*, los cuales difundían de manera itinerante la música popular jamaíquina. Su formación puede deberse en parte a la prohibición del gobierno de Jamaica de transmitir en las radios música popular nacional existente en la época. La actividad de los *soundsystems* se remonta hasta la década del 50, en los ghettos de Kingston, y desde ese momento fueron de vital importancia en la formación y expansión de estilos emergentes de música jamaíquina como el Ska, el Rocksteady y el Reggae. Por otro lado, los *soundsystems* en sus comienzos utilizaban fuertemente discos de Rhythm & Blues de origen estadounidense, un género musical que tendría una influencia primordial (junto al Mento, género folklórico local) en la formación del Ska entre los años 1959 y 1965, el cual al mismo tiempo conllevó a los posteriores desarrollos del Rocksteady y el Reggae. Podemos empezar a ver aquí la relación importante de influencias entre las músicas afroamericanas de Jamaica y de Estados Unidos, siendo el Rhythm & Blues muy significativo para las primeras.

Hacia fines de la década del 60, el accionar de los *soundsystems* devino en la gestación de una nueva forma artística, el Dub. Este nuevo estilo consistió en la manipulación por parte de los DJs o *Spinners* de los discos de Ska y Reggae, creando *remixes* (nuevas mezclas) instrumentales de piezas ya existentes, a las cuales se le agregaban efectos de eco y reverberación, se le enfatizaban las frecuencias de bajo y batería, y se le extraían la mayor parte de las partes vocales. Iniciado por el ingeniero de sonido Osbourne “King Tubby” Ruddock y el productor Lee “Scratch” Perry, el Dub se constituyó como el género pionero en la utilización de las consolas de sonido como un instrumento y el establecimiento de la manipulación de piezas pregrabadas como una forma artística.

La casi completa eliminación de las líneas vocales en los remixes Dub tenía como objetivo dar lugar al *toasting*: el agregado de frases y rimas habladas por sobre la música, en principio orientadas a incentivar a la audiencia al baile. El aporte vocal podía constar de comentarios jactanciosos, rimas cantadas, cánticos rítmicos, gritos y chillidos. Los contenidos de los distintos *toasts* incluían también temáticas sociales y políticas. A través de los inmigrantes jamaíquinos (y caribeños en general), el Dub y el *toasting* tendrán una fuerte influencia en la gestación del Hip Hop y del Rap, lo cual refuerza el intercambio musical entre Jamaica y Estados Unidos al que antes hicimos alusión.

El contexto socio – político en la década del ‘70 se caracterizó sobre todo, por la fuerza que cobran los movimientos nacionalistas negros. Si bien ya se venían gestando desde los ‘60, en parte motivados por los procesos de descolonización que estaban ocurriendo en África, en Estados Unidos, estos movimientos se caracterizarán por el carácter común de opresión de los afroamericanos, quienes se empiezan agrupar en organizaciones de negros, promoviendo sus derechos y creando una cultura e identidad negra. Por otro lado, desde el gobierno se abren espacios hasta entonces cerrados para los ellos: se promueve, por medio de la aplicación de nuevas políticas, el desarrollo de la industria musical como modo de darle un lugar a su propia expresión, y se reconocen

legalmente sus derechos civiles como una muestra de integrarlos formalmente a la sociedad americana.

Para fines de los años '70 el Hip Hop se había expandido mucho más allá de las fronteras del Bronx. Esto fue posible, en principio, por la diversidad de lugares físicos en los que tenía lugar: parques, escuelas, calle, edificios. Y, por otro lado, por la idea de una identidad común que plantea el nacionalismo negro, que hace que se privilegie más el costado comercial y de expansión del Hip Hop que las diferencias, en ese entonces expresadas en la rivalidad territorial entre las *gangs*. La comercialización provoca entonces la expansión de este fenómeno así como la apertura hacia un público distinto del afroamericano: los blancos se ven atraídos también.

Hay entonces 3 momentos fundamentales y posibles de distinguir, claves para el desarrollo del Hip Hop. A principios de la década del '70, se trata de un fenómeno de afroamericanos y centroamericanos que habitaban el Bronx. Dada la situación de pobreza, criminalidad y marginalidad vivida en este lugar, las letras hacían referencia a lo que allí ocurría. Las fiestas en donde los DJs mezclaban los discos ocurrían en discos y edificios custodiados por las *gangs*.

Durante la década del 70, hasta 79, identificamos una primer etapa de desarrollo incipiente. Kool Herc es considerado el padre del Hip Hop por ser uno de los primeros en realizar *blockparties* desde el año 1972 aproximadamente, fiestas musicalizadas por los émulos del Bronx de los *soundsystems* jamaíquinos. La tradición de manipulación de arte pregrabado del Dub formó parte esencial de estas fiestas, aunque su introducción en Estados Unidos había sido realizada por los DJs de la música disco, que ya aplicaban y dominaban algunas de sus técnicas de reproducción. El Funk, el Soul y el Rhythm and Blues fueron los géneros principalmente reproducidos en las *blockparties*, las cuales tenían como objetivo principal incentivar al baile.

Las canciones de Funk solían incluir un fragmento que presentaba un corte instrumental, centrado principalmente en la sección rítmica. Estas secciones-puentes de corta duración que se conocían como *breaks* o *breakbeats* enfatizaban en el ritmo de la canción (el bajo y la percusión), mientras que disminuían el valor de la melodía y el canto. Los *breaks* eran las partes más efectivas para el baile, las favoritas de los primeros *b-boys*, por lo que los DJs inventaron técnicas para poder extenderlos (mediante la utilización de dos discos idénticos, sincronizándolos) y combinarlos, formando así nuevas creaciones musicales. Éstas resultaban propicias para que los *b-boys* desplieguen su talento. Se destacaban en este arte los puertorriqueños, mientras que los negros estadounidenses eran mejores como DJs MCs.

La importancia de los *breakbeats* es fundamental en la historia del Hip Hop, ya que define una de sus características esenciales: la apropiación a modo de reciclado de piezas pregrabadas en una creación nueva y original. La apropiación artística tiene inicio dentro del Hip Hop en el uso de los *breaks*, pero se mantiene como uno de los elementos centrales del estilo a través del *sampling* (la apropiación de una porción de una grabación sonora previa para su uso como un instrumento en una nueva grabación), que es una técnica utilizada muy extendidamente por los artistas de Hip Hop, si bien no fue aplicada hasta principios de los 80.

El Funk era la fuente principal para los *breakbeats* y las performances de los DJs, principalmente la obra de artistas como James Brown, George Clinton (en sus dos bandas Parliament y Funkadelic), Sly & the Family Stone, Kool & the Gang y Curtis Mayfield. Es importante destacar esto, ya que la fuerte relación e influencia del Hip Hop con el Funk permite trazar una conexión con una larga tradición de géneros musicales

afroamericanos. El Funk es una variedad del Soul iniciada principalmente a partir de James Brown. El Soul forma parte de la tradición del Rhythm & Blues, el cual se conecta también con el Gospel, el Blues y el Jazz.

Si bien el Funk era la fuente primordial, los orígenes de los *breaks* podían ser muy variados, en una mezcla que podía incluir Rock o Heavy Metal, música clásica o distintos géneros de música caribeña como el Mambo o la Rumba. Es muy importante destacar que en primer instancia el Hip Hop fue una forma de expresión musical que no requería necesariamente el dominio de instrumentos musicales, sino que únicamente el conocimiento técnico para la manipulación de los equipos de reproducción, en asociación a una selección y mezcla creativa de piezas musicales.

Paralelamente a la actividad de Kool Herc y otros DJs en las primeras *blockparties* otro grupo de DJs con una propuesta muy similar recorría el circuito de clubes nocturnos de los cinco distritos de New York. Pete DJ Jones fue el principal DJ de la ciudad durante los años 73 y 74, y solía presentarse acompañado por algún MC, que ejerciera el oficio de maestro de ceremonias incentivando a las multitudes con su prédica. Los MCs más importantes que acompañaron a Jones fueron JT Hollywood, JJ The Disco King y “Love Bug” Starsky. Si bien el estilo de las performances de los DJs del Bronx y de los clubes Disco tenían mucho en común, existía una fuerte oposición entre ambos. Pete DJ Jones y Kool Herc se despreciaban entre sí. La separación entre los dos circuitos también correspondía al público que asistía: los jóvenes negros del Bronx y de Harlem frecuentaban a las fiestas en las calles y en las mismas desarrollaban sus técnicas de baile como *b-boys* (break-boy, beat-boy o bronx-boy), mientras que buena parte de los asistentes de los clubes Disco eran afroamericanos de clase media y alta. Los clubes eran los espacios propios de la música disco, mientras que el lugar del Hip Hop era la calle. Además de Jones, otros DJs Disco importantes fueron DJ Hollywood, Eddie Cheeba y DJ Junebug.

Kool Herc se presentaba con su soundsystem solo en el Bronx y en Harlem. Rápidamente formó un grupo de b-boys seguidores que se autodenominaron *herculoids*. Al igual que los DJs Disco, Herc era acompañado por distintos MCs, quienes arengaban a los asistentes de las fiestas mediante esporádicas rimas y cánticos. Grandmaster Flash sucedió a Herc en importancia, mediante su experimentación y mayor desarrollo de técnicas de *turntable* precursoras por el segundo. Flash es el creador de técnicas como el cutting (el uso de dos copias de el mismo disco en dos turntables, para una mayor extensión de los breakbeats), el phasing (alteración de las velocidades de reproducción), el scratching (obtención de un sonido distintivo mediante el movimiento de los vinilos para adelante y para atrás) y el backspinning (reproducción al revés).

En acción desde el 74, Grandmaster Flash se unió con Cowboy, su primer MC, en el 76. Este último más adelante pasaría a formar parte de los Furious 5, un grupo de MCs que acompañaban las presentaciones de Flash. La conformación del mismo fue de esencial importancia para el desarrollo del aspecto vocal en el Hip Hop, por el avance que implementaran en términos de complejidad y extensión de las rimas. Los raps de los Furious 5 eran mucho más parecidos a los que conocemos hoy en día.

En este mismo momento, en el Bronx, Afrika Bambaataa, un joven líder de una de las *gangs*, influenciado por estos movimientos nacionalistas y tomando como referentes a luchadores negros como Malcolm X y Martin Luther King, propone pensar no tanto en la rivalidad entre bandas sino en los aspectos comunes que hacen a la gente del Bronx. Él va a transformar a la banda de la cual es líder en un grupo activo de la cultura del hip hop, viendo a ésta como un modo de educar a los jóvenes propagando mensajes de

liberación y conciencia de una identidad negra, para salir así del circuito de violencia en el que habían entrado estas bandas y para identificarse más con el aspecto de unidad en torno al Hip Hop que con la pertenencia a tal o cual banda. Este grupo, la *Zulu Nation*, definió sus principales valores como: “Peace, Unity, Love, and Having Fun”. Por tener un marcado énfasis en la unidad cultural más que en las diferencias entre grupos, y por ser Africa Bambaataa uno de los primeros exponentes del Hip Hop, va a tener mucha influencia y expansión por Estados Unidos. Como resultado, la imagen del Hip Hop ya no va a estar tan estrechamente ligada a la opresión y violencia sino más bien a una idea del Hip Hop como herramienta de autodeterminación, de creatividad y ni sólo como exclusivamente perteneciente a los negros del Bronx.

Todos estos cambios que van transformando al Hip Hop, dejan verse claramente en las diferencias en las letras de temas en distintos momentos. Durante la década del '70, las letras hacían referencia a la realidad del *ghetto*, a la miseria, los crímenes, la desigualdad. Es decir que estaban bastante asociadas una la realidad local, queriendo mostrar lo que pasaba en ese lugar en particular. Más adelante, casi llegando a los '80, las letras dejan ver un claro contenido político, de crítica y a la vez de necesidad de agruparse en torno a la cuestión de la defensa de los derechos de los negros. Artistas como Public Enemy y X- Clan, hablaban del sentimiento nacionalista, pero sugiriendo prácticas concretas como la organización de instituciones que brindaran un soporte filosófico y político a la cuestión de la identidad negra. No por nada, Chuck D (Public Enemy) dice: “El rap es el CNN del ghetto”

En este punto es interesante indagar sobre el rap. En primer lugar, en inglés británico la palabra rap ha tenido históricamente el significado de “expresarse oralmente”. La palabra fue adoptada por el *slang* afroamericano desde 1960 aproximadamente, usándose como un verbo (mantener una conversación, o discutir informalmente) y como un sustantivo (un monólogo largo). Desde su adopción por el Hip Hop, la palabra rap pasó a definir las líneas rimadas rítmicamente propias del género.

Ya que la mezcla de discos se empieza a volver un arte en sí misma los DJs necesitaban de un MC (*master of ceremony*), cuya función era la de hablar intermitentemente usando frases que arengaban a la gente, o la de recitar sobre el ritmo que mezclaba el DJ y así motivar a la audiencia. El hecho de que se separen estos roles que antes realizaba el DJ, fue dando lugar a una etapa de experimentación de los DJs: perfeccionaron sus técnicas, creando modos por medio de los cuales los discos sonaban continuamente, y así no se interrumpía el flujo de la música.

Si intentamos trazar las influencias desde el punto más cercano, la música jamaicana y caribeña fue fundamental, como ya hemos estado mostrando. El *toasting* es un precursor directo del rap, y muchos alinean a ambos en una tradición que se remonta a los *griots* de África Occidental. Los *griots* son poetas y músicos ambulantes, divulgadores de la tradición oral, las costumbres y los valores de su cultura. En esta línea se ubicarían también el Blues y los Spirituals. Retornando a influencias más inmediatas, muchos *rappers* han remarcado la importancia de la poesía Jazz, de artistas como los Last Poets, los Watts Prophets o Gill Scott-Heron (autor del muy famoso “la revolución no será televisada”). Estos artistas recitaban sus poesías sobre bases percusivas o música jazz. Lo que diferencia al rap de estas formas de arte verbal es su cadencia rítmica, que se conoce con el nombre de *flow*.

El año 1979 se toma como apertura de una segunda etapa, ya que si bien a fines de los años '70, el Hip Hop era un fenómeno que trascendía las fronteras del Bronx, en este año se graba y comercializa el primer disco de rap: "*Personality Jock*" de Kim Tim III. Asimismo, *Grandmaster Flash and the Furious Five* lanzan su disco *Super Rappin' N° 1*

Este mismo año, el trío de músicos *The Sugarhill Gang*, lanzan a la industria discográfica el tema *Rapper's Delight*, resultando ser un éxito al punto de que se lo tome como suceso clave de 1979. Es a partir de la repercusión que genera este tema que las compañías discográficas empiezan a interesarse cada vez más en el rap.

En 1982, con la propagación del mensaje de la *Zulu Nation* por medio de la comercialización de *Planet Rock de Afrika Bambaataa*, se abre la tercera etapa del hip hop. Su principal característica es la expansión por todo Estados Unidos y fuera de este país. En el '82, *Grandmaster Flash and the furious five* graban el famoso tema *The message*. Un ejemplo que muestra el reconocimiento al que había llegado el rap y la influencia que tenía en todo el mundo, es el lanzamiento del primer rap cantado por una blanca: el tema *Rapture* interpretado por la cantante de Blondie

## Bibliografía

Carty, Joan (Compilador): Vibes, "A History of Urban Music", Educational Resource Pack. <http://urbanmusic.birminghamblackhistory.com/>

Henderson, Errol A. 1996. "Black Nationalism and Rap Music", *Journal of Black Studies*, Vol. 3. (Jan.), pp. 308-339.

Keyes, Cheryl L. 1996. "At the Crossroads: Rap and its African Nexus". En: *Ethnomusicology*, Vol. 40, No2., pp. 223 – 248.

Safire, William 1992. ON LANGUAGE; "The Rap on Hip-Hop". New York Times, 8 de noviembre de 1992.

<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9E0CE6D61F3AF93BA35752C1A964958260#>

Salaam, Mtume ya: "The Aesthetics of Rap". En: *African American Review*, Vol. 29, No. 2, Special Issues on The Music. (Summer, 1995), pp. 303-315

Sanneh Kalefa, 1999 "Belive the Hype". En: *Transition*, No 80, pp.120-148.

Scaruffi, Piero. "Soul Music; Disco-Music 1975-80; DJs, rappers, ravers. Hip-hop of the 1990s". Url: <http://www.scaruffi.com>



Shusterman, Richard:, 1991 "The Fine Art of Rap". En: *New Literary History*, Vol. 22, No 3, Underminig Subjects. ,pp. 613-632.