

# Ilustres raperos

El rap explicado a los blancos

David Foster Wallace

Mark Costello

«Cuando Foster Wallace explora la naturaleza del rap, cuando explica los hechos, su prosa nos embriaga: esas oraciones que desafían la gravedad, esa increíble destreza para hallar la imagen perfecta.»

*The New Yorker*



Traducción de  
Javier Calvo

Prólogo de  
Nando Cruz



# ILUSTRES RAPEROS

EL RAP EXPLICADO A LOS BLANCOS

DAVID FOSTER WALLACE  
MARK COSTELLO

TRADUCCIÓN DE JAVIER CALVO  
PRÓLOGO DE NANDO CRUZ

BARCELONA MÉXICO BUENOS AIRES NUEVA YORK

© David Foster Wallace, Mark Costello, 1966

© Traducción: Javier Calvo

© Prólogo: Nando Cruz

© Malpaso Ediciones, S. L. U.

Gran Via de les Corts Catalanes, 657, entresuelo

08010 Barcelona

[www.malpassoed.com](http://www.malpassoed.com)

Título original: Signifying Rappers

ISBN DIGITAL: 978-84-16665-83-9

Depósito legal: B-1565-2017

Primera edición: marzo de 2017

Diseño de interiores: Sergi Gòdia

Diseño gráfico de cubierta: © Malpaso Ediciones, S. L. U.

Bajo las sanciones establecidas por las leyes, quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización por escrito de los titulares del *copyright*, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o electrónico, actual o futuro (incluyendo las fotocopias y la difusión a través de internet), y la distribución de ejemplares de esta edición mediante alquiler o préstamo, salvo en las excepciones que determine la ley.

Para L. Bangs

# PRÓLOGO

## CURIOSIDAD, EMPATÍA Y UN BONO DE METRO

«¿Qué derecho tienen dos yuppies blancos a intentar hacer un muestrario de lo que es el rap?», se preguntaban David Foster Wallace y Mark Costello antes incluso que el lector. Eso es disparar rápido, *maaan*.

Ellos se hicieron esta pregunta en pleno verano de 1989. El verano en el que Spike Lee estrenó la película *Haz lo que debas* o en el que estalló el ultraintimidante «Fight the Power» de Public Enemy. Foster Wallace y Costello se lo preguntaron después de que, en apenas un año, les cayesen encima el *By All Means Necessary* de Boogie Down Productions, el *Tougher Than Leather* de Run DMC, el *Strictly Business* de EPMD, el *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back* de Public Enemy, el *Follow the Leader* de Eric B & Rakim, el *Straight Outta Compton* de NWA, el *Straight Out the Jungle* de Jungle Brothers, el *3 Feet High and Rising* de De La Soul y el *No More Mr. Nice Guy* de Gang Starr, entre otros. Menuda cosecha la del 88-89.

Diez años antes, el «King Tim III (Personality Jock)» de Fatback Band y el «Rapper's Delight» de Sugarhill Gang habían marcado el nacimiento del hip-hop. Una música que había dejado de ser una moda para afianzarse como el estilo más revolucionario de la década. En palabras de los autores del ensayo, «lo más importante que está pasando hoy en la poesía americana». Esa música ya atronaba en los campus de unas facultades en las que jamás podrían matricularse esos raperos. Sus ritmos atrapaban a universitarios

blancos que jamás pisarían los suburbios negros donde nacían esas rimas.

En 1989 el rap es la música que mejor escenifica la brecha social de un país que se acaba de chupar ocho años de mandato de Reagan. Mientras, en España el rap empieza a tomar el relevo del rock urbano como la música de y para la clase obrera y los descastados. En este estilo genuinamente español se han depositado la rabia y los anhelos de los que poco más tienen. «Uno se hace rockero para darle al barrio lo que le pide», sentencia Javier Pérez Andújar en *Paseos con mi madre*. Y algo parecido podría afirmarse del raperero.

La pregunta de Foster Wallace y Costello era, es y seguirá siendo pertinente. Pero la clave no está tanto en la respuesta como en la pregunta misma. Esa pregunta asume que el hip-hop revela una distancia, no tanto geográfica como racial, social y cultural, entre distintas zonas de la ciudad. Esas canciones no solo visibilizan los guetos, sino que resitúan el resto de los barrios en relación con esos suburbios de los que no sabíamos o no queríamos saber nada.

El hip-hop redefine el mapa de tu ciudad con una música abrumadora. Es una música que habla de y para la comunidad en la que ha surgido. Su carácter profundamente identitario te excluye, pero también te define. Sin hablar de ti, te explica con claridad y por omisión qué no eres ni serás. El rap te sitúa fuera de juego, te obliga a observar desde la barrera. Por eso, lo único que cabe es asumir que existe esa distancia: reconocerla y respetarla.

Una vez asumida esa distancia, y desbocados por la admiración, Foster Wallace y Costello teorizan sobre el rap en su dimensión literaria. Tal vez a los Geto Boys les daría un ataque de risa al saber que alguien usa las palabras *metonimia* y *prosodia* para referirse a Schoolly D. Pero en las laberínticas rimas del rap caben interpretaciones tan o más complejas. Y a esa piscina se lanza un cuarto de siglo des-

pués Casey Michael Henry, experto en literatura norteamericana moderna, en su ensayo sobre el disco *To Pimp a Butterfly* de Kendrick Lamar, incluido aquí a modo de epílogo y abrumador *flash forward*.

Si en Estados Unidos el rap ha crecido hostigado por una mirada racista, en España esa mirada es llanamente clasista. El rap es el estilo con mayor implantación en la juventud. Sin embargo, vive sometido al mismo ninguneo y desprecio que sufrió en su día el rock urbano por parte de una industria musical y unos medios de comunicación a años luz de las condiciones en que surgió. Bajo la lupa del buen gusto, es vulgar, tosco, sucio, reiterativo... Son calificativos que podríamos adjudicar también al paisaje en el que se crió. Porque para entender el rap hay que entender su paisaje. Recorrer la distancia.

En *Ilustres raperos* subyace una certeza que pocas veces tenemos en cuenta al enfrentarnos por primera vez a un disco, artista o género: tal vez esa música no se ha creado pensando en gente como nosotros. Es muy posible que esa canción de rap no se haya compuesto para mí. Es posible que esa canción se haya escrito contra gente como yo. No es nada grave ni definitivo; el oyente siempre tendrá la última palabra. Pero quizá en el instante en que yo exprese mi rechazo instintivo hacia ella esa canción esté cumpliendo su cometido.

«Todo lo que el oyente blanco de rock paga por disfrutar viene de la cultura negra», advierten Foster Wallace y Costello. Y todo lo que esa cultura negra expresa viene determinado por la posición que le concedió el ciudadano blanco en nuestra sociedad, cabría añadir. El raperero del suburbio que intenta subsistir en un entorno hostil es el tata-ratataranieto del esclavo que consiguió esa libertad que en ningún caso garantizaba una vida digna ni a él ni a sus tata-ratataranietos. Esa desigualdad centenaria es el contexto

histórico a partir del cual se puede comprender el hip-hop. El rap serio, puntualizan los autores.

A partir de ahí, podemos dudar sobre lo que suponemos que significa aquella rima. Y podemos pensar que cuando un negrata se enorgullece de ganarse la vida empuñando un arma nos está invitando a recabar datos sobre porcentajes de escolarización infantil, índices de fracaso escolar, inversión en zonas verdes y opciones laborales en su barrio. Y quizá sospechemos que esos raperos que exhiben joyas, coches deportivos y chalets con piscina no son solo patéticas expresiones de un consumismo atroz, sino un espejo distorsionado de nuestra propia codicia. Solo a partir de ahí entenderemos nuestro rechazo, fascinación y miedo por una música que desafía nuestros códigos culturales.

Nada explica el rap mejor que el propio rap:

*Te da miedo que quiera crear lazos con su pueblo  
Te da miedo porque no necesita tu cultura  
Te da miedo que intente presentarse a elecciones  
Te da miedo porque no quieres entender qué dice  
Te da miedo porque hace lo que tú jamás harás  
Te da miedo que no ame las figuras que tú adoras  
Te da miedo qué come, qué bebe, qué reza  
Te da miedo y el miedo no te deja conocerlo*

Mala Rodríguez en «Miedo»,  
del disco *Malamarismo* (2007)

Todos deberíamos leer *Ilustres raperos* antes de formarnos una opinión sobre el hip-hop. Aunque, por supuesto, la calle siempre lo explicará mucho mejor que cualquier libro. Y para conocer el contexto del hip-hop de nuestro país solo necesitamos tres cosas: curiosidad, empatía y un bono de metro.

NANDO CRUZ

## PREFACIO

A principios de 1989 recibí una llamada de David Wallace, mi mejor amigo y antiguo compañero de casa durante mis años universitarios, que ahora estaba viviendo con sus padres en Illinois. Me llamaba para comunicarme que en otoño retomaría los estudios para hacer un posgrado en estética en Harvard, iniciando así una larga y trabajosa marcha hacia el doctorado y una imaginada carrera como catedrático de filosofía en un campus arbolado y soporífero. Como yo ya estaba en la zona de Boston (soy natural de allí), me sugirió que volviéramos a vivir juntos.

En abril de 1989, Dave y yo nos instalamos en un apartamento de una segunda planta con dos dormitorios, salita de estar y cocina (donde debimos de cocinar dos veces como mucho), todo por seiscientos pavos al mes. El apartamento estaba en la calle Houghton, en la frontera entre Somerville y el étnico nordeste de Cambridge, una zona de casas de vecinos de techos combados, con revestimientos de listones y porches cavernosos, los característicos bloques de tres plantas bostonianos. Los callejones estaban surcados por cables telefónicos y tendedores. Los pequeños patios eran de cemento y estaban bien protegidos por vírgenes y bulldogs.

Dave había llegado, como siempre, con una caja rota desparramando los libros. En la universidad habíamos coescrito bastantes páginas de humor. Sin embargo, el caldo de cultivo de nuestra amistad siempre habían sido las lecturas compartidas, pasarnos libros de bolsillo como el plato de

puré de patatas en una cena familiar. El primer libro que Dave sacó de la caja el primer día, antes incluso de colocar sus toallas como a él le gustaba, fue *El día de la langosta* de Nathanael West, en la edición conjunta con *Miss Lonelyhearts*. Luego sacó *Arrastrarse hacia Belén*, las crónicas periodísticas de Joan Didion de los años sesenta, con su aroma a Yeats y a *Las bacantes*. Otro de sus favoritos era *Historias del arco iris* de Vollmann; no eran historias, sino periodismo y, teniendo en cuenta sus ambientes (celdas para borrachos, *sex shops*, prostitutas), tampoco eran precisamente del arco iris. Pero el meollo de las lecturas era un grupo de críticos culturales, auténticos linceos: los escritos de Todd Gitlin sobre la televisión, los de Greil Marcus sobre Elvis y la música racial, y el rey de la casa, Lester Bangs.

*Ilustres raperos* está dedicado a un tal L. Bangs, que parece uno de los seudónimos que usó Oswald en Dallas, pero en realidad no es otro que Leslie Conway «Lester» Bangs, nacido en 1948 en Escondido, California, en una familia de Texas que la sequía de los años treinta había arrasado al Oeste. Criado por una madre irritablemente religiosa, ya en sus años de instituto Bangs empezó a producir como churros una serie de boletines tan extravagantes como elocuentes sobre música surf y grunge californiano de los inicios. Redactor de *Rolling Stone* a los veintiuno, lo despidieron al cabo de un par de años por flagrante insubordinación. Bangs murió de sobredosis a los treinta y cuatro. En 1988 se publicó una voluminosa recopilación de sus virulentos artículos sobre rock, *Psychotic Reactions and Carburetor Dung* (editada por su buen amigo Greil Marcus), en el momento idóneo para volvernos locos de emoción.

*Psychotic Reactions* contiene las reseñas de discos que Bangs publicaba semanalmente, crónicas de conciertos, textos para carátulas y artículos largos sobre funk, punk, metal y new wave que salieron en *Rolling Stone*, *Creem* y *The Village Voice*. Como un ídolo salvaje y furioso (¿crítico musical iracundo?, ¿reseñista de discos iracundo?), parecía

que Bangs reclamaba algo al público: disputas, conformidad, indignación y sacrificio de vírgenes. Era todo aquello a lo que los jóvenes podían aspirar a aferrarse. Un poco en plan Belushi, era carismáticamente gordo, desaseado, patilludo y tenía el bigote Fu Manchú más molón del mundo. Su mejor prosa, cuando le dedicaba tiempo, recordaba al joven Saul Bellow: llana [directa], jergal y, sin embargo, provista de un ritmo majestuoso. Piensen en Charles Lamb con toques de Bugs y Groucho y muy probablemente con gonorrea. Dave, como la mayoría de los escritores, vivía en un estado de semimiedo resentido a los seis o siete críticos literarios más influyentes del país, y le encantaba la manera en que Bangs salpicaba sus reseñas con diatribas en contra de la idea misma de los reseñistas entendidos como sacerdotes del gusto colectivo. Si yo, L. B., un gordo de mirada entusiasta, digo que un álbum es bueno, real, verdadero y auténtico, y que es la esencia del Zeitgeist actual, y luego os exhorto a ti y a los borregos de tus amigos a que corráis a comprároslo, ¿acaso todo este bucle de Zeitgeist manufacturado no resultará un poco, ya sabéis, raro? ¿Vacío? ¿Superficial? ¿Triste? Bangs llevó la cosa todavía más allá y se fijó en que estas ironías acarreaban a su vez sus propias ironías: por ejemplo, a base de rebelarse contra el bombo publicitario del reseñismo, él también estaba promoviendo su propio prestigio como crítico. Cuanto más decía él que no le hiciéramos caso, más se lo hacíamos. Y sin embargo, Bangs nunca fue un cínico. Pese a que abandonó su rol inicial de entusiasta engreído y maduró hasta convertirse en una especie de Molière satírico y con el corazón roto, Bangs jamás perdió la fe en la capacidad del pop para hacernos conectar los unos con los otros.

Es curioso. Bangs escribió su mejor prosa cuando estaba insatisfecho. Cuando se encontraba con una banda que le encantaba, las frases estilo Lamb se venían abajo. Ya no las necesitaba. Enviaba al *Melody Maker* notas de agradecimiento por la música que le encantaba. Francas, contun-

denes, hechas de gruñidos. Y el mensaje de esos gruñidos era: ES BUENO ESTAR VIVO.

Cuando acepté vivir con Dave, él no me avisó de que unos meses antes, en octubre de 1988, había intentado suicidarse con pastillas. Esta información me la ocultó por razones suyas. En la universidad ya habíamos pasado dos veces por sendos colapsos nerviosos suyos seguidos de regresos abatidos a Illinois. Él no soportaba la amabilidad ni la gentileza. Como buen muchacho del interior, lo único que entendía era la cortesía. El amor era el otro extremo devorador. Pero entre ambas cosas, en el amplio dial radiofónico de la humanidad, había dos emisoras cutres de la onda media conocidas como Radio Amable y Radio Gentil que parecían poner muchos anuncios y pinchar muchas bandas como Mr. Mister. Dave me ocultó su intento de suicidio en parte porque quería pasarlo bien, joder, pasarlo bien, y también porque le tenía miedo a la tibieza de la amabilidad.

Lester Bangs hablaba directamente con la depresión; se dirigía directamente a ella. Defendía una visión de la vida entendida como acto de juzgar, observar, amar y participar; la escucha como adhesión. Bangs era leal en su defensa de las bandas que le gustaban. Tejía su modalidad de cariño con una tela que a Dave le resultaba atractiva y accesible: la música de las tiendas de discos y de la radio. Tenemos que buscar nuestras epifanías pop y estar completamente abiertos a ellas. Bangs animaba a sus lectores a que dejaran de leer y fueran a los clubes y a los antros infernales del rock, que por suerte abundaban a ambas orillas del río Charles. Dave era un hombre más de bares que de clubes, pero con la ayuda de san Lester a menudo lo podía convencer para recorrernos los locales de música de la ciudad. En 1989, la humanidad carecía de esos enormes y voraces buscadores que tenemos hoy: Google, Yahoo, YouTube y Bing. Pero en las tibias noches de viernes de las densamente po-

bladas áreas urbanas, poseíamos otro tipo de buscador capaz de ampliar tu experiencia. Se llamaba caminar. Estábamos a dos manzanas del I-Square Men's Bar, que era básicamente un local para veteranos de guerra que en los años setenta se había convertido en el local punk de Boston por antonomasia. El Western Front de la avenida Western era el mejor local de ska y reggae que había al norte del Nueva York, donde los pandilleros con rastas y los chicos blancos con ponchos de tela de cáñamo se mezclaban en una niebla de porros mientras sonaba el último álbum de Burning Spear. Estaban también la zona de Green Street para oír blues de Chicago y el Cantab Lounge para escuchar R&B, una gloriosa recreación de la Stax Records donde mujeres con moños gigantes estilo años sesenta se marcaban unas versiones acojonantes de «I've Been Loving You Too Long» sobre un escenario diminuto que de alguna forma desnudaba a los artistas. El Plough & Stars programaba música tradicional irlandesa, poesía onda beatnik y tipos blancos tocando contrapuntos estilo Robert Johnson en guitarras de cuerpo metálico.

Yendo al centro por la avenida Massachusetts había un sótano llamado Wally's Café donde sonaba jazz toda la noche y funk los domingos. El Wally's era el más chico de todos aquellos locales, y sin embargo Miles Davis había tocado allí en los años cincuenta, en la misma época en que un estudiante de seminario de la Boston University llamado Martin Luther King vivía en la misma manzana y de vez en cuando entraba. También en la avenida Massachusetts estaba el destino favorito de Dave, el Middle East Café, que había empezado como local de kebabs baratos para universitarios desaliñados, pero después se había ampliado por la parte de atrás hasta el edificio contiguo, donde el dueño había construido una cueva para espectáculos de danza del vientre. La danza del vientre dio paso sin lógica alguna a los humoristas de micrófono, los bailes trance, las performances y la música electrónica. Las noches de viernes en

aquel lugar daban la impresión de no acabarse nunca. Si te pateabas bien Cambridge podías encontrar toda clase de ritmos y ondas, solapándose e imponiéndose al resto de ruidos de la ciudad, al chirrido de los autobuses y las palabrotas de los vagabundos.

Las cosas siguieron así, improvisadas y desequilibradas, hasta un fin de semana concreto, todavía en primavera, en que un amigo mío, abogado izquierdista del sindicato de remolcadores fluviales, se quedó un par de noches en nuestra casa de la calle Houghton y, junto con el cepillo de dientes, sacó de su mochila dos cintas de temas mezclados. Slick Rick. Schoolly D. Ice T. Chuck D. Aquello era rap. Lo más irritante era que mi amigo parecía saber más que nosotros de rap en general y de nuestra excéntrica escena local de rap de Boston en concreto. ¿Acaso sabíamos, por ejemplo, que la mayoría de los clubes de la ciudad con propietarios blancos, por miedo a la clientela que pudiera atraer el rap, se negaban a programarlo en sus escenarios? Por esta razón, el local de hip-hop más prestigioso de Boston era una lúgubre antigua pista de *roller derbys* de la década de 1930 que llevaba el atractivo nombre de Chez Voo Disco Rink. Los *roller derbys*, el francés macarrónico del nombre, la palabra *disco*... El potencial de toda aquella rareza era obvio. Para entonces Dave ya había transcrito frenéticamente los subversivos juegos de palabras de dos temas de Schoolly D, bolígrafo en mano y con la oreja pegada al altavoz enorme y plateado del radiocasete.

Varias circunstancias dieron forma a *Ilustres raperos*. La primera fue el exitoso mestizaje de rap que supusieron los temas de Tone Loc «Wild Thing» (que en 1988 llegó al número dos de la lista de los 100 principales de la revista *Billboard*), y «Funky Cold Medina», que vendió dos millones de copias mientras nosotros escribíamos estos ensayos en forma de libro. El bostoniano Bobby Brown, natural de las viviendas de protección oficial de Orchard

Park, en Roxbury, tuvo un éxito que llegó al número dos de las listas titulado «My Prerogative», que puede que sea rap o puede que no, aunque a Brown se lo consideraba rapero. El éxito de Bobby Brown pegó fuerte en los clubes de su terruño de Boston. La gente lo conocía, lo había conocido o bien se imaginaba que lo había conocido. Empezaron a aparecer jóvenes como Bobby Brown debajo de las piedras. Como si fueran roqueros de Liverpool después del gran éxito de los Beatles, ahora los jóvenes aspirantes a raperos y promotores compartían la embriagadora sensación de que todo era posible.

La segunda tendencia en Boston, que me preocupaba más a mí que a Dave, fue una ola de violencia con armas de fuego que copó los escrupulosos titulares del viejo *Boston Globe*. El verano de 1989 fue el más sangriento de toda la historia de Boston y nadie parecía saber por qué. No se trataba de batallas de Crips contra Bloods, de un simple choque entre marcas corporativas de bandas. Eran más bien matanzas entendidas como forma de arte popular, debido en parte a que Boston era topográficamente una ciudad de ensenadas e istmos, penínsulas y plazas, un archipiélago de muchos pequeños vecindarios hostiles entre ellos. Los tiroteos protagonizados por chicos negros (a menudo desde bicicletas, un detalle memorable: asesinatos al pedal) fueron interpretados en la prensa como síntomas de la implosión de las oportunidades, de la atrocidad de las escuelas públicas, con sus cifras desorbitadas de deserción escolar; todo esto se transformó, de forma vaga, en una execración de las políticas de desegregación escolar obligatoria, que había sido ordenada por los tribunales en 1974 y seguía en vigor en 1989. La desegregación escolar fue la gran reforma, experimento y neumotórax cívico abierto de mi infancia en Massachusetts. En 1989, decimotercer año del experimento, la violencia parecía amenazar la visión entera del movimiento City Beautiful y ciertamente la noción de ciudad unificada. Los progresistas partidarios