

FACULTAD DE EDUCACIÓN

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID (CAMPUS DE PALENCIA)

EL HIP-HOP: REALIDAD Y ESPEJO PARA LA EDUCACIÓN SOCIAL



Universidad de Valladolid

TRABAJO DE FIN DE GRADO

Alumno: Álvaro Martín Sebastián

Tutor académico: José Luis Hernández Huerta

Grado de Educación Social

| | |
|--|-----------|
| 1. INTRODUCCIÓN | 4 |
| 1.1. OBJETO DE ESTUDIO | 4 |
| 1.2. JUSTIFICACIÓN | 5 |
| 2. OBJETIVOS | 9 |
| 3. METODOLOGÍA | 10 |
| 4. CONTEXTUALIZACIÓN DEL HIP HOP | 12 |
| 4.1. MOVIMIENTO POR LOS DERECHOS CIVILES Y LA MÚSICA NEGRA | 12 |
| 4.2. CONTEXTUALIZACIÓN SOCIAL DEL BRONX | 17 |
| 5. EVOLUCIÓN HISTÓRICA Y CONCEPTUAL DEL HIP-HOP | 20 |
| 5.1. ORIGEN Y PRIMEROS PASOS DE UN MOVIMIENTO EFERVESCENTE | 20 |
| 5.2. LOS 80: EVOLUCIÓN Y CONSOLIDACIÓN | 24 |
| 5.3. DE LOS 90 HASTA LA ACTUALIDAD: COMERCIALIZACIÓN Y EL RAP EN LA CULTURA POPULAR | 28 |
| 5.4. EXTRAPOLACIÓN DEL HIP-HOP A ESPAÑA | 30 |
| 6. EL HIP-HOP COMO MOVIMIENTO SOCIAL | 35 |
| 6.1. EL HIP-HOP EN EL SISTEMA DE PRODUCCIÓN | 35 |
| 6.2. PRÁCTICAS MOVILIZADORAS DEL HIP HOP | 38 |
| 7. EL HIP-HOP EN LA EDUCACIÓN | 41 |
| 7.1. LOS VALORES EDUCATIVOS DEL HIP-HOP | 41 |
| 7.2. APRENDIZAJES EXTRAÍBLES DEL HIP-HOP PARA LA EDUCACIÓN SOCIAL | 42 |
| 7.3. LA PARTICIPACIÓN SOCIAL A TRAVÉS DEL HIP-HOP | 44 |
| 8. CONCLUSIONES | 47 |
| BIBLIOGRAFÍA | 51 |
| ANEXOS | 63 |

RESUMEN

El hip-hop proviene de la música negra y de la opresión de un pueblo, comenzó siendo un movimiento limitado a un barrio gentrificado, pero se expandió rápidamente a multitud de lugares alrededor de todo el planeta. Todo lo contracultural termina estableciendo en algún punto un contacto con el sistema, este contacto se puede mantener para acallar el movimiento mediante la desacreditación o la absorción y la resignificación del movimiento.

Comenzó en lo más marginal, casi sin infraestructura, recursos precarios y un entorno peligroso y complicado. Sin embargo, en la desesperanza y en la opresión surgen los movimientos que realmente desean salirse de lo establecido, porque eso establecido no garantiza ni seguridad ni libertad. Desde sus raíces hasta la eclosión y universalización, el hip-hop ha protagonizado varios momentos que soportan su denominación de “contestatorio”: Desde asaltos a tiendas de electrodomésticos para obtener el material musical necesario para grabar y expandir las canciones de los raperos, hasta temas que desafiaban la legalidad y se exponían a ser juzgadas legalmente por su fuerte contenido ideológico.

En la marginalidad surge esa apropiación de un espacio que se va privatizando progresivamente, el grafiti que funciona como altavoz de una generación o el altavoz en corros de raperos que adopta un papel de rebeldía o una nueva forma comunicativa, más parecida a la de las señoras que colocan las sillas en una forma circular para dialogar sobre los últimos acontecimientos que a la de los medios de comunicación que lanzan ideas a sujetos pasivos. En resumen, “hacer calle”.

En ese sentido, el hip-hop demuestra una gran actividad en su ejercicio y no cede ante la pasividad que se espera de los ciudadanos y ciudadanas, por lo tanto, puede ser un ejemplo educativo transformador con el que trabajar, ya no solo como forma de expresión, también puede tener un gran potencial en la incitación a la participación y en el desarrollo comunitario.

Palabras clave: hip-hop, rap, movimiento social, expresión, rebeldía, contracultura, relación de poder, comercialización, educación social

1. INTRODUCCIÓN

1.1. OBJETO DE ESTUDIO

En el presente trabajo se pretende trazar una línea cronológica que ponga en contexto el movimiento social del hip-hop y su evolución histórica para a continuación explorar las capacidades pedagógicas que contiene.

El hip-hop es un movimiento social que nace a principios de los 70 en Nueva York, el rap sería la vertiente musical de ese movimiento, más concretamente, la expresión vocal. A pesar de que el hip-hop se vertebraliza en 4 elementos diferentes (raperos, DJs, break-dance y grafiti) en este texto se va a poner un especial foco en los raperos, ya que las canciones de rap permiten analizar la progresión del género y la comercialización o “descomercialización” a la que ha sido sometida.

Este estudio, principalmente bibliográfico, responde a la siguiente pregunta: ¿Cuándo y de qué manera puede resultar transformador el hip-hop? Para ello se analizará en primer lugar el contexto previo al inicio del movimiento social, mediante la síntesis del Movimiento por los Derechos Civiles y la situación social que atravesaba el Bronx de mediados del siglo XX. Tras ello, se planteará la evolución histórica del hip-hop estadounidense y español desde perspectivas no solo musicales, también sociales y económicas. Seguidamente, se tratará el hip-hop como movimiento social, y su alma reivindicativa, dentro del mercado capitalista. Y, por último, el hip-hop en la educación social y su posible talento transformador.

El texto contiene diferentes comparaciones que vinculan la cultura popular con la contracultura, y durante todo el trabajo, a modo de nota pedal, perdura la conexión entre la música y su identidad con el sistema que dirige el urbanismo, los medios de comunicación y el mercado musical. Cuando un movimiento social es amplio y está formado por expresiones nacidas antes del propio movimiento resulta complicado definir cuando esa expresión está vinculada a algo más grande y, de la misma manera que no todos los grafitis son hip-hop, no todas las canciones de rap son hip-hop, ya era complicado definir qué raperos militaban al principio, pero actualmente las líneas son muy finas y nubladas.

Eso es lo que pretendo analizar, cuándo el hip-hop es transformador y se perciben unos patrones claros de inconformismo, protesta y acción. No es una respuesta fácil, pero el objetivo del trabajo es ese, averiguar la relación del hip-hop con una educación consciente y las relaciones de poder entre el sistema y el rap.

1.2. JUSTIFICACIÓN

Para poder llegar a demostrar que el hip-hop tiene una vertiente educativa que mejora vidas y que posibilita una alternativa comunitaria ante el individualismo que se abre camino desde hace un tiempo ya en diversas sociedades, es necesario aclarar previamente si el hip-hop es un movimiento social y en el caso de que lo sea qué valores educativos transmite. Si observamos la definición de Diani (2015) para que un movimiento social en efecto sea un movimiento social, en primera instancia, los integrantes del grupo, es decir un conjunto de personas, deben compartir “una serie de creencias” y sentir apego y pertenencia al grupo. Esas creencias según Touraine (1981) también pueden ser traducidas como identidad. Sin embargo, no vale solo esta característica para catalogar a una agrupación como un movimiento social, sino que deben haber “interacciones informales entre una pluralidad de individuos, grupos y/o organizaciones, comprometidos en un conflicto político y cultural” (Diani, 1992).

Digamos que si nos basamos en esta definición de movimiento social en la que además de la pertenencia al grupo y la identidad compartida deben producirse contactos informales entre miembros y que el sentimiento de pertenencia conjunto persiga unos fines políticos, ya sean sistemáticos o cambios puntuales, es decir, una subsanación de injusticias sociales o una igualdad de oportunidades definitiva. Precisamente como destacan Moraga y Solorzano (2005) los orígenes del hip-hop y sus principales objetivos están caracterizados por un fuerte componente político y social. De hecho, el hip-hop se enmarca dentro de la acción contracultural (Moraga y Solorzano, 2005) por su inherente cuestionamiento sistemático de los desequilibrios y opresiones, de las fuerzas represivas, de la “educación formal” como mecanismo de control, de los medios de comunicación como aparatos desinformativos e inmovilizadores, etc.

Todos estos aparatos contraculturales se pueden observar a través de los cuatro elementos que componen el hip-hop, con numerosas canciones de importantes raperos hispanohablantes como “Esclavos del Destino” de Nach (2008) en la que el artista

alicantino vierte una crítica a varios aspectos sociopolíticos que ejercen control sobre la población o “Quiz Show” (2008) en el que lanza un mensaje en contra de la televisión argumentando que esta entra en conflicto con una vida social concienzuda y sana. El artista venezolano Horus (2017) en una canción llamada “Creure” o el zaragozano Kase.O (2016) en “Esto no Para” (que posteriormente se reversionaría con el grupo de hardcore-punk Soziedad Alcohólica) también critican a los poderes que instigan a la violencia o al control humanitario. Estos son varios ejemplos de la denuncia social y del mensaje político disponible en las canciones de rap en multitud de idiomas y épocas.

También hay numerosas canciones de raperos famosos o del “underground” que si bien no hablan sobre política, y son más bien autobiográficas o “sociodescriptivas”, no dejan de hacer un trabajo periodístico en el que se describen barrios obreros en procesos de gentrificación o las vidas difíciles con multitud de factores de riesgo que se ven precipitadas a cometer actos o a llevar estilos de vida que no querrían en un comienzo. El movimiento social del hip-hop, como analizaremos después, no solo ha tenido prácticas exitosas a la hora de desarrollar barriadas, resolver conflictos y encontrar altavoces para quién no los tenía, sino que ha permitido poner un nombre y unas caras a aquellas personas marginadas por la sociedad y altamente estigmatizadas.

Como señala Camallonga (2019) existe un urbanismo hegemónico, una forma de construir las ciudades de una forma uniforme y poco democrática. El grafiti en este contexto supone una forma de reapropiación del espacio y lanzamiento de mensajes por parte de la ciudadanía, especialmente de la juventud. De esta manera, se puede participar en la ciudad sin necesidad de asistir a espacios privados de consumo. El grafiti al igual que la educación puede suponer un avance en cuanto a dar sentido a las reivindicaciones de los vecinos y vecinas o puede terminar siendo una de las herramientas con las que apagar la llama de los barrios periféricos (Camallonga, 2014).

Por ejemplo, si una persona perteneciente a un barrio de clase social baja y en proceso de gentrificación decide plasmar en una pintada un mensaje que diga “+1 Turista = -1 Vecino” y el ayuntamiento decide contratar a un grafitero internacional para realizar un mural justo en esa misma pared tapando el mensaje anterior redactado por una persona perteneciente al barrio en cuestión, se puede utilizar el grafiti como censura o como limitación expresiva. Cuando el ayuntamiento decide peatonalizar una calle para poner terrazas o decide construir edificios en plazas está limitando la movilidad y el espacio

de socialización de las personas que cohabitan en el vecindario, el break-dance y otras formas de expresión artística como el skateboarding han sido otras formas de habitar el espacio público sin necesidad de consumir, hechos cada vez más complicados en la sociedad actual.

El ejemplo del grafiti como recuerda Camallonga (2014) es extrapolable a la educación social, ya que la educación social tiene en su mano tratar de avivar las llamas de una comunidad para movilizarse en contra de las injusticias sociales u otorgar ayudas asistenciales y poco resolutivas para acallar ciertos movimientos vecinales. No obstante, tanto la educación social como el hip-hop se pueden interconectar para tratar de producir cambios verdaderamente transformadores. El factor contracultural está ahí, la esencia rebelde perdura, la educación social está conectada con los valores del hip hop de hacer de la vida del desesperanzado una vida mejor.

Como comenta Martins (2015) acerca de un grupo de rap brasileño de los años 80: “Los MC’s (raperos) retratan en sus letras la dura vida en la periferia de las grandes metrópolis, del negro y pobre, denunciando así el racismo y el sistema capitalista opresor”, el hip-hop es una forma pedagógica más de la educación social, todas esas demandas mediante micrófonos, sprays, instrumentales agresivas o expresiones corporales cristalizan en demandas que permiten a más gente abrazar una ideología que pretende perseguir el desarrollo comunitario, la expresión de los ”no-escuchados” y la destrucción de las injusticias sociales.

Ya lo señalan Rodríguez e Iglesias (2014) argumentando que en un campo tan relacionado con la educación social como lo es la pedagogía social, se emplea el rap como medio en iniciativas juveniles para concienciar y movilizar en torno a problemas sociales. Por lo tanto, existen precedentes que dibujan al hip-hop no solo como un movimiento social que ha producido grandes cambios situacionales y estéticos, sino como una herramienta educativa poderosa y efectiva. En otras ocasiones también se utiliza el rap exclusivamente como vehículo expresivo juvenil sin tener tanto en cuenta esos factores socioculturales o sin pretensiones concienciadoras. Sin ir más lejos, en Palencia, concretamente en Lecrác, he impartido, con motivo del proyecto titulado “Constelación J”, un taller de rap en estos términos, prácticamente en todas las ciudades podemos encontrarnos con ejemplos en los que se emplea el rapeo y la escritura como

fuentes de desahogo, de comunicación y de educación, aunque puedan estar algo desprendidas del movimiento social que ataca a la raíz de los problemas colectivos.

El hip-hop se justifica como valor educativo ya no solo en todos los escenarios que ha participado como firme defensor de los derechos en materia de libertades sociales y expresivas, sino que casa, por definición, con la reactividad propia de la adolescencia. Al igual que el rock radical vasco y toda su influencia en la sociedad que se produjo poco después de un periodo largo de silenciamiento durante el franquismo que dio paso a una movilización masiva (Dávila y Amezaga, 2003), el hip-hop nació en lo más pobre, en un periodo de una fuerte opresión y marginalidad (Wheeler et al., 2016-2020). Los valores que predicán no solo se basan en una agresividad bien dirigida o esa rabia en forma de resistencia, También tiene valores tiernos y basados en “formar desde lo sensible” (Planella, Jiménez y Ruiz, 2019, p. 8), posición que opta por abandonar esas ópticas pedagógicas que adormecen, y que acompañan a adoptar un rol sin iniciativa y totalmente pasivo (Planella, Jiménez y Ruiz, 2019).

El hip-hop trasciende, es un motor de cambio, una motivación y una esperanza, el rapero maño Rapsusklei se sumó a la larga lista de “hip-hoperos” que han afirmado frases parecidas a la que él mismo concedió en una entrevista: "El hip-hop me ha salvado la vida completamente, se lo debo todo al rap" (Gallardo, 2016).

2. OBJETIVOS

El presente trabajo persigue un objetivo general y tres específicos. El índice y la formulación de los diferentes apartados han sido enfocados a partir de las metas marcadas en un comienzo. A continuación se exponen las finalidades del texto:

O.G.: Investigar las relaciones que guarda el movimiento social del hip-hop con la educación social.

O.E. 1: Analizar el contexto y la evolución del movimiento social a lo largo de los años.

O.E. 2: Exponer técnicas pedagógicas y mediadoras a través del hip-hop.

O.E. 3: Informar sobre el potencial transformador en las zonas urbanas del hip-hop

3. METODOLOGÍA

La fuente principal de información ha sido el documental de Netflix titulado “Hip-Hop Evolution”, puesto a que me ha permitido recabar información muy valiosa con entrevistas hacia varias de las caras visibles del movimiento en sus raíces. Los documentos audiovisuales permiten ver las expresiones faciales y descubrir las emociones que se esconden tras las palabras, algo a lo que los medios de comunicación escritos no tienen acceso. Aun así, he empleado numerosas fuentes para contrastar la información percibida por el documental.

He leído, y he incluido, referencias a artículos estadounidenses, principalmente porque el hip-hop es un elemento nacido en el país norteamericano y exportado al resto del planeta, por lo tanto muchas de las investigaciones y análisis están dirigidos a un público yankee. Por otra parte, la segunda mitad del trabajo está más enfocada a conceptos globales y que permiten un margen de exploración más amplio. En resumen, podría concluir que el trabajo es una progresión hacia la amplitud, que comienza desde la especificidad histórica hasta encontrarse con reflexiones sobre el hip-hop y la aceptación sistemática o las posibles herramientas educativas del hip-hop. Lo cierto es que al respecto de estos campos ha sido sencilla la búsqueda de información debido a la cantidad de textos publicados, no ha sido así respecto a la historia del hip-hop español de lo que no hay mucho redactado, aunque he podido contar con el libro de Buckley y Valero titulado “Maestros de Ceremonias”.

He tratado de combinar diferentes formas de emisión de la información, desde medios escritos como periódicos o artículos científicos, hasta medios audiovisuales como vídeos o documentales, pasando por una entrevista realizada a Marta Olalde, líder de la organización educativa “Urban 13” y a uno de los raperos, en cuanto a cifras, más relevantes de San Sebastián, cuyo nombre artístico es Jul ELC, e incluso he podido obtener información sobre el rap como herramienta educativa en mi paso por el taller de rap. Todo esto sin desdeñar la cantidad de información que da uno de los medios primarios del movimiento social que es la propia música, sus artistas y su legado.

En conclusión, realmente las fuentes primarias, junto a la música, han sido las entrevistas semiestructuradas realizadas para el apartado del hip-hop como movimiento

social y para la participación social a través del hip-hop y la observación participante del taller de rap que he podido impartir. El resto de información ha sido buscada mediante palabras clave enfocadas a artistas, a momentos históricos del hip-hop, música negra, movimientos sociales y proyectos educativos vinculados al hip-hop, particularmente al rap.

Las fuentes no dejan de tener en la mayoría de ocasiones una vertiente argumental, así que me he apoyado en figuras políticas, pedagógicas o musicales que permitieran ilustrar ciertas ideas y hechos. De la misma manera que he podido encontrar fuentes cuyos argumentos sostenían mi tesis, he encontrado información que me ha obligado a deconstruir y a romper con los prejuicios y “desconocimientos” preconcebidos que guardaba.

En este apartado, es digno recalcar que al igual que supone un reto investigar un campo que en ciertas áreas carece de una profundización seria y dilatada en el tiempo, tener la posibilidad de escuchar musicalmente las obras que son parte del objeto de estudio es tan nutritivo como particular, no hay una fuente más primaria que las propias personas que componen y cosen la verbalización de un movimiento.

4. CONTEXTUALIZACIÓN DEL HIP HOP

4.1. MOVIMIENTO POR LOS DERECHOS CIVILES Y LA MÚSICA NEGRA

El hip-hop se encapsularía dentro de los nuevos movimientos sociales a juzgar por sus pretensiones, por su surgimiento y el momento histórico en el que floreció. Como apunta Alguacil (2007), una de las características de los nuevos movimientos sociales (NMS), además de la ideología compartida y la lucha antisistema, es la creencia en un vaticinio positivo, es decir, esa mirada al futuro de los nuevos movimientos sociales tiende a ser esperanzadora, mucho más de lo que la realidad sugiere. No obstante, esa mirada al futuro requiere de los anteriores movimientos sociales a modo de marco teórico para desarrollarse (Alguacil, 2007) produciéndose una mirada al pasado y al futuro al mismo tiempo para sentar las bases identitarias. Talego y Hernández (2017) sitúan la creación de los NMS tras la Segunda Guerra Mundial, aunque diversos autores como Calle (2003) consideran que los NMS comenzaron en la década de los 60 y 70. En estas décadas se produjeron grandes movilizaciones como el movimiento antiguerra que comenzó a producirse en el año 1963 a raíz de la Guerra de Vietnam, el Movimiento por los Derechos Civiles promovido por Martin Luther King, el ecologismo, el feminismo radical o el movimiento de liberación LGTB.

Estos movimientos son interseccionales y comparten muchos de sus valores, incluso algunos se entremezclan y dan forma a nuevas teorías como la del ecofeminismo, que liga el sistema de dominación de la naturaleza con la opresión de las mujeres (Warren, 1997), relacionando, de esta manera, la ecología y animalismo con el feminismo radical. Cuando vemos desde un prisma ideológico el hip-hop, podemos observar muchas de las directrices morales de esta clase de movimientos sociales que sientan una base para que se forme este, y puedan precipitar unos venideros “novísimos movimientos sociales” (Caride y Meira, 2018).

Para poner en contexto el surgimiento del hip-hop, debemos trasladarnos al Estados Unidos de la segunda mitad del siglo XX. Como dicen McAdam, McCarthy y Zald (1999) en los años 60 se vivió un aumento masivo de los movimientos sociales, aunque el Movimiento por los Derechos Civiles comenzó algo antes de esa marca histórica.

Desde la música se habían producido grandes denuncias especialmente dirigidas a las leyes estatales segregacionistas tituladas “Jim Crow” (García, 2021). Estas críticas se realizaban especialmente desde el blues, un género musical perteneciente a la música negra y de vital importancia para el surgimiento del hip-hop. También artistas de esa primera mitad del siglo XX como Josh White denunciaban a través de sus canciones las condiciones inhumanas en las que se encontraba la población afroamericana, como ejemplo podemos encontrar su canción “Low Cotton” (Josh White, 1933) en la que denuncia las malas condiciones de los afroamericanos que trabajaban en la recogida de algodón.

Ya en los años 40, se pueden apreciar una serie de protestas y de denuncias debido a un trato desfavorable hacia la población afroamericana por el hecho de ser negra. Tanto mujeres como hombres militares plantearon una protesta por estar condenados a labores de servidumbre a las que los blancos no accedían (Broussard, 2019). La misma Corte Suprema que legitimaba la segregación y las leyes Jim Crow tras la Reconstrucción, en torno a la victoria de Truman en 1948, dió un giro en su ideología, hasta el punto de acabar en 1954 con la doctrina “separate but equal” en la sentencia Brown (Aguilar, 2007). Esta sentencia acabó con la diferenciación sistemática de las escuelas, la cual contaba con un amparo legal de 1896 en el que el Tribunal Supremo había decidido sentar jurisprudencia de la separación racial, en este caso, a raíz de la segregación en los trayectos ferroviarios.

En la Caso Brown contra el Consejo de Educación de Topeka se sentó ese precedente para una mayor igualdad educativa, ya que Oliver Brown, un padre de familia afroamericano de Topeka, Kansas, se negaba a inscribir a su hija en una escuela negra que se encontraba lejos de su domicilio, cuando el colegio destinado a la población blanca se situaba mucho más cerca. Tras varios pleitos de estas características el Tribunal Supremo declaró como inconstitucional la segregación escolar, lo que permitió que personas de distintas etnias y color de piel convivieran en el mismo aula, argumentando, que la falta de recursos destinados a las escuelas negras y la inferiorización y el estigma suponían una reducción de la motivación y un retraso en el desarrollo (Ziliani, 2011).

Los años 50 fueron muy relevantes en el activismo y sentaron unos claros precedentes de espíritu combativo en la conciencia colectiva de la población afroamericana. Se

empezaron a dar boicots a los transportes en una acción colectiva en parte aupada por la insurrección de Rosa Parks, que en aquel momento pertenecía a la “National Association for the Advancement of Colored People” (una organización surgida en 1909 destinada a eliminar las discriminaciones raciales) que se negó a ceder su asiento en el transporte público a un hombre blanco. El encargado de dirigir ese boicot fue Martin Luther King, seguramente, la persona más reconocible del Movimiento por los Derechos Civiles y de la desobediencia civil pacífica que se saldó, en esa ocasión con una represión policial que acabó con él bajo arresto y su casa en llamas, a pesar de que las protestas dieron su efecto, ya que poco después se prohibió la segregación en los transportes (Ziliani, 2011).

La siguiente década estuvo marcada por importantes avances políticos en materia antirracista y movilizadora. Pero precisamente si alguien se autodenomina antirracista es porque va en contra de una serie de políticas y de un sistema socializador racista. Durante los 60 no solo se produjeron avances, sino tragedias y muestras del racismo imperante. King dirigió una marcha cuya fuerza permitió precipitar la Ley del Derecho al Voto de 1965 (Aguilar, 2007), ya que en aquel momento el voto total e inalterable para la población afroamericana no estaba amparado por completo en la ley. Para entonces es justo decir que el compromiso con la mejora de derechos y de pérdida de estigma social se dió de una forma mucho más notable con los gobiernos democráticos que con los republicanos. Se puede atisbar una mejora legal de las condiciones jurídicas de la población negra con los gobiernos de Truman, Kennedy y Johnson, mientras que en los gobiernos republicanos de Roosevelt y Eisenhower se producen “desavances” o estancamientos (Aguilar, 2007).

No es casual que los gobiernos que en un espectro político ocupan una posición más cercana a la izquierda, aunque sigan siendo sistemas profundamente neoliberales, estén más abiertos a la igualdad de oportunidades y a la no discriminación, y este es un ejemplo de ello. Como veremos posteriormente, el hip-hop se adentra en los nuevos movimientos sociales porque gran parte de su actividad se desarrolla en prácticas antisistema y de denuncia de las injusticias sociales provocadas por la falta de igualdad y de libertad efectiva.

Uno de los líderes más relevantes e influyentes del movimiento, Malcolm X fue asesinado en 1965 en Nueva York, lo que despertó rabia y activismo. El asesinato del

orador estadounidense fue inspirador y desencadenante para que un año más tarde se formara el Partido Panteras Negras, una organización política de izquierdas que se movilizaba contra la brutalidad policial en Oakland, San Francisco.

Los últimos años de lucha por los Derechos Civiles y, por lo tanto, de la vida de Martin Luther King antes de ser asesinado, albergaron tragedias. Cuando se inicia el movimiento, King es consciente de que una movilización que cuestiona lo que es incuestionable en lo que a derecho se refiere, y lo que muchos sujetos han aceptado culturalmente conlleva un castigo severo, como lo puede ser la privación de libertad en una cárcel (Ziliani, 2011).

La reactancia “en un sentido cognitivo es un estado motivacional dirigido a la restitución de comportamientos autónomos de la persona cuando éstos resultan amenazados.” (Chappa y Dowd, 2008) Si esto lo volcamos al ámbito social podríamos considerar que la reactancia social es cuando un grupo de personas ve amenazada su libertad o sus privilegios y decide actuar para no perderlos. Las personas que participaron en el Movimiento por los Derechos Civiles veían su libertad no solo amenazada diariamente sino violentada, en cambio, los detractores del movimiento consideraban una amenaza a sus privilegios que las personas afroamericanas pudieran establecer un vínculo de igualdad y un estatus social igualitario. Precisamente estos opositores del movimiento trataron de matar a James Meredith, activista cívico, en 1966. En estas fechas también se produjo la campaña de Chicago, lugar natal de Emmett Till, un adolescente negro que fue liquidado años atrás a manos de hombres blancos racistas, la marcha finalizó antes de lo deseado debido a la hostilidad “de los residentes de los suburbios blancos” (Aguilar, 2007).

Diferencias en las posiciones de los miembros del movimiento terminaron generando una falta de unión y de fuerza que los medios de comunicación acentuaron. Las peleas internas, la falta de cohesión y la diferencia en la consideración de los medios y objetivos terminó por fragmentar el movimiento (Aguilar, 2007). Una de las causas de la división y la pérdida de identidad colectiva fue la guerra de Vietnam de la que algunos tomaron posiciones antibelicistas como el propio caso de King, mientras que el presidente Johnson, un fuerte aliado hasta el momento, intensificaba el envío de tropas. (Aguilar, 2007) Finalmente el asesinato de Martin Luther King como mediador y

principal líder fue el detonante que terminó por apagar, en parte, uno de los movimientos sociopolíticos más importantes del siglo XX.

Aunque se establezca la caída de dicho movimiento en aquel año, lo cierto es que, aunque con diferentes ambiciones y líderes la lucha continúa, y en aquel momento la música siguió siendo un área de reivindicación y concienciación. Ya desde los años 20, en Nueva York, y más específicamente en Harlem, los compositores, pintores y escritores se reunían para reclamar las injusticias y denunciaban el abandono y olvido de las raíces culturales africanas (Southern, 2001). La situación laboral de los músicos afroamericanos, especialmente aquellos de jazz que se dedicaban a componer para comedias musicales u orquestas, se vió envuelta en situaciones de disonancia cognitiva, ya que algunos locales segregaban y no permitían una entrada libre, lo que generó protestas y denuncias por parte de algunos músicos (Southern, 2001).

Aunque las canciones de música negra con contenido político raramente se colaban en las listas más escuchadas, sí que lo hacían muchas canciones de blues o de soul si observamos las listas de Billboard durante los años 60. Aunque evidentemente se daban excepciones y en alguna ocasión se popularizaban en el “mainstream” temas con trasfondo sociopolítico como “Respect” (Aretha Franklin, 1967) o “Think” de Aretha Franklin (1968) en el que se apela al respeto y a la libertad respectivamente, ya sea de las mujeres y/o la población afroamericana, ambas entraron en números considerablemente altos en las listas de Billboard, la primera de ellas situándose en el número uno durante un par de semanas.

Sam Cooke (1965) expresa en una de sus canciones más famosas, y también incluida en el top 100 de Billboard en su año de publicación, titulada “A Change Is Gonna Come” en la que apela a la unidad y da un enfoque esperanzador de cara al futuro dentro de un presente aterrador e injusto. El rapero español Nach (2011) en su canción “Disparos de Silencio”, en la que cita a referentes políticos y artísticos asesinados, haría una referencia al artista estadounidense expresando textualmente: “A change is gonna come, tenía razón y ese fue su único crimen”. The Last Poets, un grupo de músicos y poetas afroamericanos con mensajes antirracistas agresivos, vinculado al movimiento de Las Panteras Negras en los 60, también cumplió con un rol precursor al hip-hop (Lynskey, 2023), ya que cumple varias de sus características: mensajes agresivos y de rebeldía frente a la opresión impuesta y un estilo poético rodeado de música negra.

4.2. CONTEXTUALIZACIÓN SOCIAL DEL BRONX

El punto neurálgico de la creación del hip-hop, en los años que preceden a la creación del mismo, se podría considerar como un ghetto empobrecido y violento. El Bronx es un barrio de Nueva York, se encuentra al norte de la ciudad, ejerciendo frontera con Queens y Manhattan. Es un barrio que ha arrastrado las consecuencias nefastas de una planificación urbanística ajena a los habitantes del “borough”. La persona encargada de planificar y llevar a cabo esos planes urbanísticos neoliberales era Robert Moses, un arquitecto republicano que decidió y ejecutó la orden de construir una autopista que conectara Nueva Jersey con Long Island, generando como daño colateral, la demolición de casas y una situación de gentrificación enorme, especialmente en la zona sur del barrio (Paskual, 2017). Históricamente El Bronx ha sido un barrio multicultural, pero fue víctima de una alteración abrupta que solo se puede explicar por un fenómeno urbanístico conocido como gentrificación.

La gentrificación tiene distintas fases, en primer lugar se produce un hecho o un factor determinante que provoca una minusvaloración popular del lugar en cuestión, en este caso la destrucción y la “periferización” del barrio. Se da una sustitución de masas populares, concretamente ciñéndonos al caso del Bronx, se pasó de una población ampliamente blanca en los años 50 a una población hispana y negra, de clases populares, en los años 60 (González, 2004). Generalmente, el siguiente paso de la gentrificación es el estigma que carga y los prejuicios de criminalidad, lo que supone que se incentive la seguridad y se ejerza mayor control al barrio. Para finalizar, los responsables del cuidado y del bienestar del barrio, que lo han descuidado durante años, deciden realizar reformas bajo la justificación de devolver la seguridad y libertad al barrio, los pisos y el barrio se encarecen y se obliga a los vecinos a desplazarse a un lugar todavía más periférico (Moncusí, 2017).

En otras palabras, la gentrificación es un proceso que comienza con el deterioro del barrio por la falta de inversión, las inmobiliarias ofrecen pisos, algunas personas se pueden permitir la mudanza, sin embargo, otras, deciden quedarse. El barrio se estigmatiza por la clase social baja de los habitantes, por lo tanto, el espacio social se fragmenta, llega un momento donde se asume esa inmundicia y se considera normal el estigma y la falta de recursos públicos pertenecientes al barrio. Finalmente, esa

violencia simbólica provocada tras la estigmatización, legítima la intervención en dicho barrio, lo que supone que muchos vecinos estén a favor de la rehabilitación a pesar de la expulsión de algunos vecinos.

Así que igual que en su momento, lo habitantes del Bronx probablemente tras ver sus casas derruidas decidieran vivir en lugares más céntricos, fue la población empobrecida de aquella época la que decidió acudir a una zona periférica como aquella, cuyo abandono provocaba en primera instancia una caída importante de los precios de las viviendas. La reputación que albergaba El Bronx durante décadas como barrio ejemplar y habitable fue fulminada durante los años 60 debido a los altos índices de pobreza y crimen (González, 2004).

Las “gangs” o pandillas callejeras empezaron a surgir durante estos años en la parte sur del Bronx, las revueltas sociales eran cotidianas cuando la población puertorriqueña y afroamericana demandaba mejores condiciones sociales y un trabajo medianamente digno. La falta de cohesión social se acentuaba cuando los vecinos demandaban armas a la policía para sentirse más seguros de los posibles robos o amenazas externas, y muchos propietarios comenzaron a incendiar sus casas para poder sacar rédito de ellas mediante seguros (González, 2004). De 1970 a 1980 la mitad de los edificios de 44 tramos censales del barrio fueron incendiados (Barro, 2022). La cantidad de incendios era devastadora y realmente gráfica del momento que acontecía El Bronx, la vida de los neoyorquinos que cohabitan en el corazón de la ciudad, por otro lado, seguía un ritmo normal y alejado de las noticias que sucedían a escasos kilómetros de sus casas. La concepción general y la perspectiva turística de Nueva York dibujaban una escena de glamour y calidad de vida, mientras El Bronx ardía literalmente (Wheeler et al., 2016-2020).

Según Arbiol (2010) las ciudades turísticas y que quieren incentivar un turismo masivo, es decir, capitalizar al máximo los espacios urbanos, dedican a expandir una imagen exportable de la ciudad de cara a los posibles consumidores, ignorando las demandas de quien vive en los barrios, especialmente en aquellos periféricos que no cuentan con una inversión pública reseñable. Esto de alguna manera era lo que sucedía allí en ese momento, un barrio descuidado, inseguro y pobre sobrevivía a su suerte, mientras que la información visual exportada traslada a las personas a un Nueva York de edificios altos, riqueza y libertad.

A pesar, de que estuviera normalizado el incendio de casas en El Bronx porque sucedía habitualmente, no es casualidad que en uno de los partidos de las finales de béisbol de 1977 entre los New York Yankees y Los Ángeles Dodgers generara sorpresa la emisión de un incendio en directo a escasos metros del estadio del equipo local (Compazine, 2016). El narrador del partido, cuando el cámara mostraba en imagen el incendio que se estaba produciendo en un edificio, lo comentaba por encima y continuaba con el partido. Esta acción es una gran metáfora de la marginalidad y el racismo estructural que invadía El Bronx, la situación de un urbanismo neoliberal “que niega el derecho a la ciudad” (Moncusí, 2017).

No obstante, la historia del Bronx no finaliza aquí. Muchos movimientos emergen de la opresión, la discriminación y la injusticia social, como pudo ser el caso del movimiento LGTB escasos años atrás en la propia ciudad neoyorquina, en los disturbios de Stonewall en 1969. Casi un lustro después, en el año 1973, se generaría un espacio de resistencia desde la participación ciudadana, contraargumentando a un poder socioeconómico que se limita a mirar desde la barrera a una barriada que se consume entre cenizas poco a poco. La historia de un nuevo movimiento social incipiente que desde la música y la insurrección en la marginalidad, logró echar a andar en gran parte del planeta no mucho tiempo después, con una “metaestabilidad” que encuentra el equilibrio de esencias y necesidades locales muy propia de los movimientos sociales progresistas.

5. EVOLUCIÓN HISTÓRICA Y CONCEPTUAL DEL HIP-HOP

5.1. ORIGEN Y PRIMEROS PASOS DE UN MOVIMIENTO EFERVESCENTE

La fecha y lugar exactos atribuidos al origen del hip-hop es la del 11 de agosto de 1973, en el número 1520 de Sedgwick Avenue en el Bronx, respectivamente. Surge a partir de una fiesta organizada por Cindy Campbell, cuyo hermano ejerció como DJ en aquella fiesta. (López, 2017) En aquel momento Clive Campbell, también conocido como DJ Kool Herc, era un agitador de festejos reconocido y afamado, y la posibilidad de poder observar y bailar al son de sus discos de funk y soul suponían un aliciente para acudir a aquella vivienda social del South Bronx (Vilchis, 2023).

En un momento de aquella noche el disc jockey de origen jamaicano se percató de la relación causa-efecto que se producía entre la parte instrumental y rítmica de las canciones y la mayor efusividad en el baile y la exaltación del público (Los orígenes del hip-hop: ¡Las block parties!, 2020). Tras observar ese patrón en la reacción de los asistentes, decidió prolongar esas secuencias de las canciones mediante su mesa de mezclas, conectando a su disposición dos discos iguales y rebobinando ambos en turnos rotativos, para prolongar ese fragmento tanto como quisiera (Fernández, 2024). Esto posibilitaría que los breakers danzaran sobre estas piezas rítmicas y que los maestros de ceremonias pudieran lanzar mensajes sobre una instrumental vacía de letra. Lo que en un principio parece un mero avance musical más, sin mayor trascendencia social, se convertiría en una pequeña transformación de la vida barrial.

Las fiestas de Herc suponían una alternativa a la música disco que no representaba a los jóvenes del Bronx, el factor de pinchar soul y funk dotaba de un sentimiento de pertenencia que incluso lograba apaciguar a las bandas callejeras que por aquel entonces amenazaban e impedían la realización de fiestas (Wheeler et al., 2016-2020). Herc no se encontraba solo, contaba con el apoyo de Coke La Rock al micrófono, él lanzaba pequeñas rimas que se iban alargando (Mosquera, 2023), casi al mismo ritmo que las colas para entrar en las fiestas organizadas por ambos cuyo público se acrecentaba a

nivel exponencial (Wheeler et al., 2016-2020).

A los conciertos acudían toda clase de personas, algunas de ellas con reputaciones muy negativas, grupos de hispanos y afroamericanos se juntaban para taguear muros y trenes o para retarse en batallas de break, definitivamente la música tenía posibilidades unificadoras y pacíficas (Lavado, 2022), sin despreciar el espíritu rebelde característico de muchos barrios obreros.

El paro del Bronx en los setenta era de entre un 60 y 80% y el ambiente entre las pandillas era realmente tenso (Pérez, 2021). En este contexto entraría en juego Kevin Donovan, más conocido como Afrika Bambaataa. Bambaataa nació en los 50 en el South Bronx y observó de primera mano las consecuencias del urbanismo neoliberal en forma de violencia en las calles. Él pertenecía a la banda Black Spades, una de las bandas violentas más notorias de la demarcación (Wheeler et al., 2016-2020). Tras asistir a una fiesta en Sedwick Avenue de Herc, decidió organizar sus propias fiestas al otro lado del sur del Bronx aprovechando que también contaba con vinilos de música negra similares a los del DJ jamaicano (Wheeler et al., 2016-2020). Bambaataa consideraba que la violencia entre bandas callejeras en muchas ocasiones era injustificada y que se producían muertes crueles y desoladoras a raíz de la violencia callejera, esto provocó que tratará de buscar soluciones basadas en la unidad y en el pacifismo desde su posición (Wheeler et al., 2016-2020). La sensibilidad hacia las temáticas socioculturales proviene, en parte, de una familia activista, tanto su padre como su madre lo eran (Nurchahyo, 2013).

En su entrevista para el documental “Hip-hop Evolution” (Wheeler et al., 2016-2020) comenta, y cito textualmente: “Necesitábamos cambiar y que la comunidad comenzara a organizarse sola(...) Contábamos con muchas organizaciones que venían aquí a despertar muchas comunidades como la Nación del Islam, los Panteras Negras o los Young Lords”. La violencia entre clanes y la llegada de organizaciones que deseaban un desarrollo próspero de las comunidades. Estas fueron los principales impulsos de Bambaataa para tratar de fomentar la paz y redireccionar la rebeldía y la rabia hacia un punto más efectivo para propiciar cambios (Blasco, 2020). Bambaataa dió origen a “The Organization” una especie de asamblea en la que los líderes de las bandas callejeras se reunían para desarrollar las fiestas. Aunque se firmó un documento para acabar con las

guerras vecinales, Bambaataa quería ir más allá y lograr objetivos más ambiciosos, para ello fundó en 1976 la asociación Universal Zulu Nation (Blasco, 2020).

La Universal Zulu Nation buscaba la unidad, la paz y unificó a varias vías expresivas (Krouto, 2019) el break-dance como expresión corporal, el grafiti como expresión artística, el DJing como expresión musical y el rap como expresión verbal, podría considerarse este momento como la formalización del hip-hop por tanto. Aunque sea menos popular, Bambaataa decidió añadir un elemento más que se aleja de las vías de transmisión expresiva habituales, el “knowledge”, traducido al castellano como “conocimiento (Wheeler et al., 2016-2020) . Un quinto elemento que supondría la unificación de los otros cuatro de manera discreta. El conocimiento de la terminología y sobre los valores pacificadores, unificadores y revolucionarios era una forma de imprimir la ideología del movimiento y sentar los objetivos del mismo. El “conocimiento” podría ser traducido en el fondo como “reconocimiento”, ya que supone la identificación y la inclusión de aquel que comparte lugar, opresión, forma de expresión e ideología.

En una entrevista que realizó para Red Bull Music (Broughton, 2017) Bambaataa dió a conocer algunos de sus referentes a la hora de crear la Zulu Nation: Malcolm-X, Elijah Mohammad, o Minister Farrakah formaban los cimientos del conocimiento del DJ neoyorquino sobre la creación de una organización contestataria y cohesionada. Precisamente en la canción de KRS-One (2001): “Hip-hop Knowledge” rapea sobre lo esencial que resulta el conocimiento de las iniciativas sociales precursoras y traza, de forma narrada, el camino pacífico y educativo del movimiento. Como he comentado anteriormente el nombre de Afrika Bambaataa no fue con el que nació, sino que se lo cambiaría a posteriori. Esta alteración se debió al tributo que quería rendir a una de sus mayores inspiraciones de la revuelta zulú de 1906, conocida como rebelión de Bambatha, el líder de aquella insurrección que protestaba contra el gobierno británico y sus impuestos (Thompson, 2004), Bambaataa decidió “autoadjudicarse” su nombre reivindicando su identidad africana (Dara, 2018).

La identificación de Afrika Bambaataa con su continente de origen provocaría una revolución en la perspectiva de la identidad de los jóvenes afroamericanos. Raperos y DJs de los 70 y 80 como Grandmixer DXT afirman que Bambaataa les concienció, de alguna manera, para alcanzar a comprender sus orígenes y sentir orgullo de ellos,

cuando antes estaban totalmente desligados e incluso avergonzados de sus respectivas culturas originales (Wheeler et al., 2016-2020). Años más tarde el rapero Tupac Shakur, al que volveremos más tarde, en su canción titulada “Keep Ya Head Up” (2pac, 1993) mencionará el abrupto cambio de perspectiva que sufrió cuando Marvin Gaye le hizo creer que ser afroamericano no implicaba asumir y aceptar los prejuicios que la sociedad blanca había instaurado o reproducido.

Aunque de alguna manera se había asentado un movimiento ciudadano en el Bronx, ahora más organizado, tras las bases y el conocimiento de Bambaataa y la puesta en marcha y la democratización musical de Herc, todavía el hip-hop gozaba de poco recursos, una influencia impactante pero muy reducida a una escala global y con una música técnicamente muy pobre (Wheeler, 2016-2020).

Los grandes nombres de la primera etapa del hip-hop eran los DJs, no los raperos, grafiteros o breakers. Es cierto que habían circuitos de b-boys y b-girls (abreviatura de breakers) que competían entre ellos formando crews (Sullón, 2019), que nacían raperos como Coke LaRock o que los grafiteros también, desde la marginalidad, coloreaban un Bronx oscuro. Mas, al contrario de lo que se pudiera pensar desde la perspectiva actual en la cual son los raperos con sus letras los que se convierten en principales estandartes de un género y son los DJs los que se encuentran en un segundo plano, en los cimientos serían estos los encargados de las primeras evoluciones musicales y sociales. Esto se acrecentaría con la entrada en escena de Grandmaster Flash.

Flash fue un innovador que elevó el movimiento a nuevas cotas. Cuando era un crío mostraba pasión por la música negra de su padre, desarrolló un instinto musical que unido a sus conocimientos de electrónica aprendidos en el instituto técnico en el que estudio le permitieron mejorar la técnica de sampleo (Miller, 1997). Además de la apertura anticlasista y local que suponían las fiestas de Flash que organizaba en los parques al igual que Herc (Patrin, 2020), Grandmaster Flash fue el desencadenante para que se formarían grupos de rap y fue precursor en la universalización del hip-hop.

Aunque según Afrika Bambaataa y otros raperos el rap siempre hubiera estado ahí, y con el “siempre” se refieren a Cab Galloway, a los cuartetos de gospel, a las rimas de Muhammad Ali, a Frankie Crocker, a Barry White o Isaac Hayes entre otros (Wheeler et al., 2016-2020). No fue hasta la llegada del hip-hop como movimiento lo que le diera

un recorrido a un estilo que ya se encontraba en la cultura popular. Y no fue hasta la entrada de Grandmaster Flash and The Furious Five en 1978 la conformación del primer grupo de rap que trascendiera de Nueva York y alcanzara nuevos horizontes.

Este grupo compuesto por un DJ, el propio Grandmaster Flash, y 4 raperos (Mr Ness, Rahiem, Melle Mel y Kidd Creole) además de propiciar un conocimiento sobre algo que sucedía en la costa este, abrió camino al rap político. El propio Melle Mel reconoce que para este entonces había una escuela de rap que se desligaba del hip-hop y que estaba comercializando el género, en este caso, se refería a DJ Hollywood, un rapero y DJ de Harlem (Wheeler et al., 2016-2020). Hollywood rapeaba sobre música disco (Dyson, 2004) que como he señalado, no identificaba a los afroamericanos que habitaban en el Bronx.

Grand Wizzard Theodore, rapero del Bronx, reconoce que para entrar en las fiestas de Hollywood había que presentar unos códigos de vestimenta y que el break-dance era repudiado e ilegal en sus ceremonias (Wheeler et al., 2016-2020), lo que va en sentido totalmente contrario al concepto de hip-hop que concibieron Bambaataa, Herc o Flash.

He ahí la diferencia entre el rap que apostaba por el breakbeat y pertenecía al movimiento hip-hop y el rap comercial que sonaba en fiestas de personas más adineradas. Aunque, digamos que la música hip-hop comienza a expandirse en la segunda década de los 70 lo cierto es que ya se rapeaba en el 73, sin embargo, no se disponía del material necesario para grabar y publicarlo, algo similar a lo que sufrieron los músicos de jazz en otro momento (Wheeler et al., 2016-2020). La conexión entre culturas musicales que nacen de la pobreza y comparten un claro factor racial, en este caso, es evidente.

5.2. LOS 80: EVOLUCIÓN Y CONSOLIDACIÓN

A finales de los 70 se produjo una evolución del género a la que algunos raperos de la época, del panorama de los barrios bajos de Nueva York, achacan al robo de material musical masivo que se produjo en 1977 en la capital tras un apagón. Muchas personas sin recursos que deseaban hacer música pudieron acceder a ellos mediante las sustracciones de aquel día (Abrams, 2022). Este fue el caso de Grandmaster Caz, miembro del grupo The Cold Crush Brothers, que participó en el asalto robando un

equipo de música (Abrams, 2022) antes de que su “crew” se convirtiera en una de las más exitosas de los 80. Run-DMC (Wheeler et al., 2016-2020) comenta que le impactó verdaderamente la forma de encarar la música de The Cold Crush Brothers, era agresiva, malsonante y con un vocabulario que identificaba a los oyentes locales, principalmente varones afroamericanos.

Y sí, de alguna manera no podemos desvincular el hip-hop original y lo que pretendía mantener, construir y representar; de la comercialización y la fama que la perseguía como una sombra. Aquí hemos de hablar de la famosa canción, y quizás la primera canción de rap que fue un éxito mundial, titulada “Rapper’s Delight” de Sugarhill Gang. En un artículo de La Razón que se titula “Sugarhill Gang, pioneros del rap” (Fuente, 2016) se señala en el propio titular esa consideración falsa, ya que existían muchas canciones de rap con anterioridad aunque no hubieran sido publicadas, porque los artistas no tenían necesidad de hacerlo como se precisa después en el propio cuerpo de la noticia.

Sugarhill Gang era un grupo artificialmente creado según los raperos de New York de la época (Fuente, 2016). Ni siquiera, era de Nueva York, era de Nueva Jersey, y los tres raperos que integran el grupo fueron artificialmente escogidos con la intención de hacer un hit comercial, según los “hoppers” de la época (Fuente, 2016). Edgers (2016) apunta a que Hank, uno de los tres raperos de Sugarhill, robó rimas a Grandmaster Caz, algo realmente mal visto en el hip-hop. El propio Caz (Wheeler et al., 2016-2020) en Hip-hop Evolution reconoce que Hank le pidió que le ayudase con las rimas, pero que al negarse las utilizó sin su permiso. Aquí se puede observar esa dicotomía entre el rap comercial y su éxito y la esencia del movimiento contracultural, que efectivamente, permanecía en la contracultura.

A pesar de que el rap o el grafiti figurara en la cultura popular, no era en su forma más pura, el “hip-hop” falso, por así decirlo, que se había expandido no parecía ser más que un fenómeno en boga que alcanzaba su fin. No obstante, Bambaataa tuvo la idea de llevar el hip-hop al centro de New York (Wheeler et al., 2016-2020). Se establecieron contactos con clubes de punk (los únicos que tenían intereses en acoger el baile y la música hip-hop) y con artistas del “Downtown”, donde mayoritariamente se encontraba población blanca que acogió bien la música novedosa que provenía del Bronx (Wheeler et al., 2016-2020). Grandmaster Caz comenta que al igual que el punk era contestatario

y “salvaje” el hip-hop también lo era, y que igual que uno estaba enemistado con el rock tradicional comercial el otro lo estaba con la música disco (Wheeler et al., 2016-2020).

En esta época Bambaataa publicaría “Planet Rock”. Debido a la influencia de otras músicas alternativas, vería la luz un disco novedoso que casaría perfecto con la definición de no tener límites del hip-hop y provocaría que posteriormente el rap bebiera de otros muchos géneros musicales más allá de la música negra (Wheeler et al.). Eng-Wilmot (2017) se hace eco de un crítico de la época que situó a “Planet Rock” como “el disco más influyente de los 80”.

En 1982 Grandmaster Flash and The Furious Five publicarían la canción más famosa de su carrera: “The Message”, un himno para el movimiento social que sentaría un precedente de lo que significa la música hip-hop. Dawkins (2010) se refiere a esta canción como el culmen y la excelencia del hip-hop en lo que se refiere a la crítica social. The Message (Grandmaster Flash and The Furious Five, 1982) es la última canción del disco que comparte su mismo nombre. El título es relevante puesto a que es un mensaje público sobre la situación que se vive en las calles del barrio, se expone la insalubridad de las aceras, la violencia, la pobreza, la drogodependencia y las vidas perdidas y desechadas en un entorno hostil.

The Message entraría en el top 10 de listas de singles en el mercado de Reino Unido (Semple, 2022), provocando que se supiera la situación del Bronx más allá de sus límites políticos y generando una tendencia de denuncia de la injusticia y de descripción social que ha perdurado hasta la actualidad. A partir de aquí el hip-hop fue creciendo y metiéndose en los medios, incluso viajando a Europa como fue el caso de Kurtis Blow como rapero y de Russell como productor (Wheeler et al., 2016-2020). Sin embargo, los estandartes de rap de Nueva York que después se catalogaría como “hip-hop de la costa este” habrían sido Bambaataa y Run-DMC (Pernaud, 2011).

Run-DMC fue un grupo surgido en 1983 y formado por McDaniels y Simmons como raperos y Jam Master Jay como DJ. Pretendía volver a los orígenes, hacer esa música tradicional y embadurnarse de la estética del Queens de aquella época. Las personas se sentían representadas por las letras y la vestimenta que distaba de los abrigos caros y ropa extravagante que portaban los raperos y DJs más famosos de la época (Barbosa y Filho., 2016).

Uno de los atuendos habituales eran las zapatillas Adidas, y decidieron realizar una canción sobre la marca titulada “My Adidas” (Run-DMC, 1986) en la que comentan lo especial de la marca y la confianza que le transmiten, el objetivo de esta canción era firmar un contrato con la empresa alemana, primero se negó por no quererse vincular con un movimiento marginal pero finalmente terminaron aceptando y siendo patrocinadores (Barbosa y Filho., 2016). Aquí, bajo mi perspectiva, ya se puede ubicar cada vez una línea más difusa entre lo que separa lo comercial de lo marginal, por una parte es cierto que la imagen pública que da Run DMC, en este caso, es representativa del lugar, pero por otra se está dedicando la voz y los escritos a una marca que en primer lugar no quería saber nada de un movimiento social contracultural.

Productores, como Ricky Rubin, empezaron a conocer el hip-hop y a familiarizarse con su sonido lo que produjo que, por ejemplo, los Beastie Boys transicionaran de la música hardcore al hip-hop en 1984 (Zwickel, 2011). En aquella época sorprendía que productores blancos se interesaran por el hip-hop (Wheeler et al., 2016-2020). Russell, uno de los productores más famosos de la época que ya había colaborado con Kurtis Blow, comenta que realmente existía un vacío en el mercado, en el que la música que venía de la pobreza y que expresaba la marginalidad de los barrios no seducía a grandes inversores y productores (Wheeler et al., 2016-2020), pero empezaron a haber algunos inversores blancos que sí que apoyaban esa música alternativa y permitió lanzar el hip-hop, fuera del pop que imperaba en las radios y que los raperos odiaban (Wheeler et al., 2016-2020).

El hip-hop a finales de los 80 se estaba extendiendo y se refleja en la diversidad de temáticas y la cantidad de nuevos raperos referentes que se adentraban en la música como LL Cool J abordando temáticas relacionadas con el amor, Public Enemy protestando las injusticias y opresiones a los y las afroamericanos, Beastie Boys, un trío de raperos blancos, con letras radicales o a Queen Latifah, MC Lyte o Sal n’Peppa, raperas que también abordaban el racismo estructural y el feminismo (Reese, 2019). También se produjeron innovaciones vocales y narrativas que mejoraron la comunicación como es el caso de Big Daddy Kane con una actitud renovada o el “flow” de Rakim, no se hablaba de la fluidez en los rapeos hasta que llegó él (Wheeler et al., 2016 2020).

Rakim comenta en *Hip-hop Evolution* que le daba especial importancia al mensaje y que quería compartir aquello que leía a los y las oyentes, esto es lo que también haría Public Enemy, precisamente, desde una emisora universitaria y sus discos (Wheeler et al., 2016-2020). Esto se puede comprender claramente mediante la canción “Fight the Power” (Public Enemy, 1989) en la que se habla del combate que deben emprender las personas afroamericanas contra el poder, el videoclip está grabado en una manifestación en la que se pueden ver camisetas en las que aparece el lema Fight The Power y pancartas con representantes del Movimiento por los Derechos Civiles. También se critica duramente a sujetos relevantes en la cultura como al cantante Elvis o al actor John Wayne acusándolos de racistas.

El hip-hop se extendería más allá de la costa este y llegaría a California, aunque no sería el grupo precursor de la costa oeste, N.W.A. un grupo de Compton (California) llevó consigo parte de la esencia de la costa este como se puede comprobar en su canción “Fuck Tha Police” (N.W.A., 1988). En esta canción el grupo consiguió su objetivo de alcanzar grandes masas y permitió despertar conciencias acerca de la brutalidad policial y la injusticia (Green, 2018). Hasta entonces el hip-hop de la costa oeste era muy similar al de los comienzos de la escena del Bronx, los DJs y los breakers tenían una mayor importancia que los MCs, pero los raperos hacían letras agresivas y violentas vinculadas a las batallas entre bandas callejeras, a las personas que veían esa violencia a diario le representaba ese tipo de hip-hop que era casi como un trabajo periodístico sobre lo que ya conocían, a ese estilo de rapeo se le conoce como “gangsta rap” (Wheeler et al., 2016-2020).

5.3. DE LOS 90 HASTA LA ACTUALIDAD: COMERCIALIZACIÓN Y EL RAP EN LA CULTURA POPULAR

En 1991 el rapero, DJ y productor Dr. Dre publicó su primer álbum titulado “The Chronic” (Dr. Dre, 1991). Este álbum recopila colaboraciones con raperos que venían de bandas de Los Ángeles. Ice Cube, rapero de N.W.A. afirma que finalmente la comercialización y el “mainstream” había aceptado el hip-hop a través de este disco (Wheeler et al., 2016-2020). Durante los 90 se iniciaron raperos y grupos relevantes a ambos lados del país, en la escena neoyorquina raperos como Nas, Notorious B.I.G. o grupos como Mobb Deep, A Tribe Called Quest o Wu-Tang Clan

alcanzaron una gran repercusión. Nas en su álbum debut titulado “Illmatic” (Nas, 1994) describiría la situaciones que se vivían en el barrio aunque sin una clara protesta, más bien de forma descriptiva. La revista Rolling Stones la incluyó en su lista de los 200 mejores discos de rap de la historia en la 24^o posición, por otra parte, la revista Billboard le incluyó como el tercer mejor rapero de la historia.

En su larga trayectoria también ha hecho canciones concienciadoras como la titulada “I Can” (Nas, 2002) en la que repasa la opresión de la población afroamericana y, mediante un coro de niños y niñas, lanza un mensaje positivo sobre la unión y la lucha por la búsqueda de nuevas oportunidades. Tupac Shakur, hijo de Panteras Negras, también abordará la temática de la discriminación racial y la policía (Nisker, 2007). En canciones como Changes (2pac, 1998) pronuncia frases como: “A los policías les importa una mierda los negros” o “en vez de luchar contra la pobreza, tienen una lucha contra las drogas para que la policía me pueda molestar”. En estas frases se pueden observar críticas hacia un sistema de opresión que jerarquiza por motivos raciales y económicos y expone la doble vara de medir a la hora de disponer recursos en la lucha contra las drogas, cuando se podría hacer frente de una manera más efectiva a la desigualdad entre clases.

A principios del siglo XXI se afirmaba que el rap era el género musical favorito de los adolescentes (Armstrong, 2004). Marshall Matthers, también conocido como Eminem, rapero de Detroit, en 2002 sacaría la película autobiográfica titulada “8 millas” que terminaría por ganar un Óscar a la mejor canción original por la canción “Lose Yourself”. Eminem es uno de los raperos más influyentes de la historia (Megía, 2022), ¿mas realmente se identifica con el movimiento social?, ¿se corresponden sus letras al espíritu reivindicativo del hip-hop? Esta cuestión es definitiva para conocer el estado actual del movimiento, y definir de una forma más exacta qué es contracultura y qué es cultura. Analizaremos este aspecto en el siguiente apartado, lo que sí está claro es que el rap se ha introducido en el sistema de producción y consumo.

En la actualidad podemos encontrar canciones de rap de todo tipo, desde el “storytelling”, canciones de amor, colaboraciones con marcas o reivindicaciones y hemos podido ver una progresión en la aceptación sistemática del género, latente por ejemplo en la obtención del Premio Pulitzer de la Música por parte del rapero Kendrick Lamar, siendo el primer rapero de la historia en obtenerlo (Johnson, 2018). No obstante,

a veces resulta muy complicado encontrar la línea invisible que separa el hip-hop musical o el rap ligado al hip-hop, del rap desligado y sin intencionalidad transformadora ni códigos identitarios.

5.4. EXTRAPOLACIÓN DEL HIP-HOP A ESPAÑA

De alguna manera, cuando hablamos de hip-hop español, no podemos considerar que se mantenga la esencia, la identidad y un contexto exacto al que se expuso el estadounidense a principios de los setenta. La música y las reivindicaciones serán distintas, al igual que el momento histórico y la cultura natal.

La expansión de los elementos del hip-hop se produce porque, entre otros asuntos, no se requieren muchos recursos para comenzar (Buckley y Valero, 2024). Para pintar una pared se precisa únicamente de un spray, para rapear la voz, para aprender pasos de break, tener referentes a tu alrededor que lo practiquen, en definitiva, se puede acceder a distintos modos de expresión de forma bastante accesible.

Raperos como Frank-T, Titó del grupo barcelonés Falsalarma o Ariana Puello fueron conscientes de algo que estaba surgiendo y que se identificaba con los barrios obreros. El padre de Frank-T que fue traductor del combate entre Foreman y Ali y posteriormente conseguiría trabajo en la base militar de Torrejón de Ardoz a la que llegaban cintas de rap, sumado a la cultura procesada por una madre universitaria. Los ambientes reivindicativos que contrarrestaban con la España racista de los 80 que vivía Ariana Puello o el orgullo de clase de Titó irían engendrando raperos con el paso de los años en entornos en los que encajaba la ideología contestataria del hip-hop (Buckley y Valero, 2024).

La base estadounidense de Torrejón germinaría el rap de finales de los 80 que tenía claras referencias musicales de Grandmaster Flash and The Furious Five en raperos como MC Randy (Elola, 2008). En canciones como “Hey Pijo!” (MC Randy & DJ Jonco, 1989) muestra, desde un estilo primitivo del rap, el elitismo de las personas ricas y la rabia hacia personas que de manera azarosa han nacido con más recursos, y por lo tanto, con más oportunidades. Randy tras visionar “Breakdance” una obra cinematográfica, que como cuyo nombre indica abordaba el breakdance, decidió hacerlo por su cuenta como tantos breakers de aquella época a mediados de los 80, el grafiti

también era habitual y, por lo que cuenta Randy, se practicaba con botes robados a los grandes almacenes (Buckley y Valero, 2024).

El primer supergrupo español, El Club de los Poetas Violentos (CPV) se formó en Torrejón en 1993. Fuente (2021) decide apodar a CPV en un artículo para La Razón como “superhéroes de barrio en un momento de apogeo de los grupos neonazis”. El grupo estaba compuesto por Kamikaze, Mister Rango, Paco King, Supernafamacho, El Meswy, el fallecido recientemente Jota Mayúscula, y, por supuesto, Frank-T. En 1994 sacarían un disco, “Madrid, Zona Bruta”, este álbum trajo consigo la profesionalización del rap (Escribano, 2024).

Madrid, Zona Bruta comienza con un fragmento de la película “La Mosca”, dirigida por David Cronenberg, esto sentaría un precedente sobre el culturalismo que abrazaría el rap a partir de ahí, como se puede apreciar claramente en el álbum “Un Tipo Cualquiera” (Toteking, 2005) o en “Lisístrata” (Gata Cattana, 2012). El LP de CPV ya tenía mucho contenido político directo que se revelaba contra el poder o ciertas injusticias morales como se puede observar en la canción “La Fundación de la Rima” (CPV, 1994) en la que se escuchan frases como “Mis rimas salen tan rápidamente, de mi mente al baffle, como un nazi asesino de la cárcel a la calle” o “te va a costar salir más de mis rimas que del talego por luchar contra fascistas”.

En estas referencias se puede percibir la crítica que vierte el rapero hacia una estructura que legitima el poder conservador y de extrema derecha, incluso respaldado por la policía. Aún siendo la mayoría de raperos y raperas españoles en los 90 blancos y blancas y se enfrentarían a situaciones distintas a las del hip-hop estadounidense, la esencia política y de crítica al sistema perduraba.

El break y el grafiti estaban muy relacionados con el rap, por lo tanto la herencia de Bambaataa en el hip-hop español se tradujo de una manera fidedigna. Paco King reconoce que en el curso cronológico de elementos llegados a España fue “primero el break, luego el grafiti y, por último, ya entró también el rap” (Buckley y Valero, 2024). Aunque el pionero del grafiti en España sea Juan Carlos Argüelle con su característica firma “Muelle” (López-Fonseca, 2024), hubieron otros grafiteros como Yosú del grupo de rap “Desastre Natural” que combinaban ambos elementos (Buckley y Valero, 2024). Incluso raperos como Kase.O han sentenciado que sus alias artísticos responden a que

en sus inicios utilizaban una serie de letras para firmar en los muros que les parecían bonitas (Ramírez, 2018), el mismo caso del rapero malagueño Skone (Lahoz, 2016), que como podemos ver comparten 4 de las 5 letras que componen sus respectivos A.k.a. (nombre artístico que traducido del inglés significa “también conocido como”).

Los últimos años de los 90 fueron de expansión y de creación de panoramas locales. La escena zaragozana albergaba al grupo Violadores del Verso, con los integrantes Kase.O, Sho-Hai, Lírico y R de Rumba; Rapsusklei, DJ Potas, Flowklorikos con Rafael Lechowski, Carlos Talavera y Fransanz; Sharif, etc. Sevilla tenía grandes nombres como la Mala Rodríguez, Juaninacka, Toteking, SFDK, grupo compuesto por el rapero Zatu y el DJ Acción Sanchez; DJ Randy, La Gota que Colma o Shotta, entre otros. La escena alicantina que iba desarrollando raperos como Nach o Arma Blanca. Los raperos barceloneses como Falsalarma grupo compuesto por raperos como Titó o El Santo; Mucho Muchacho, ZPU... y en el caso de Girona Ariana Puello o Metro. Y, una de las urbes, quizás más importantes en la progresión del rap que fue la Comunidad de Madrid con CPV, Solo los Solo, Rayden, Duo Kie, El Chojin o Dobleache, a los que se sumarían en la década de los 2000 otros b-boys como Charlie HB, Crema o Chaman.

Estos quizás serían los puntos geográficos que albergaban un circuito más avanzado a principios de siglo. Todo este talento desembocaría en que en la primera década del siglo XXI los raperos visitaran televisiones, no exentas de prejuicios, y firmaran por discográficas enormes como el caso de Toteking por Sony o Nach con Universal Music, aunque la discográfica que disponía de un catálogo más amplio contratando a una cantidad elevada de raperos era la compañía discográfica madrileña “Boa Música”.

Kase.o en una entrevista que concedió a Late Motiv (Movistar +, 2016-2021) comentó que en sus comienzos recibió una oferta de una discográfica que decidió rechazar por la responsabilidad que conllevaba, pero también por miedo a perder el respeto y la confianza que habían depositado en él otros raperos de la zona. Él mismo comenta la cantidad de límites que se autoimponían en el rap de aquella época para no comercializarse, y que en Estados Unidos todo era mucho más laxo (Movistar +, 2016-2021)

A pesar de que llegara la profesionalización no se puede negar que artistas que tenían un contrato encima de la mesa hicieran letras transgresoras y esenciales. Podemos ver en el

ejemplo de Nach un trabajo descriptivo y social de una gran calidad en su álbum “Miradas” de 2005, además de letras antifascistas en la canción “Esclavos” (Nach, 1997) en las que repasa las contradicciones de los ultraderechistas; o la referencia a su no comercialización y libertad para comprometerse con las causas que él considera convenientes en una de sus canciones más famosas “Manifiesto” (Nach, 2008) en la que verbaliza lo siguiente: “que por ir de underground no eres más original, y no por ser de Universal voy a sonar comercial” o “fiel a mi lema, ganar dinero del sistema haciendo música contra el sistema”.

Un claro ejemplo de canción que creo que representa los dogmas del hip-hop español es “Información Planta Calle” de Violadores del Verso (2006) en las que sí que se pueden encontrar algún comentario machista como la terminología que emplea Kase.O llamando “putas” e inferiorizando mediante esta palabra a los jefes que explotan. Por lo demás, sí es cierto que vierte una crítica al elitismo y aporta una serie de consejos para que la clase obrera se mantenga fuerte, sobreviva y se revele ante un sistema que la ignora y mercantiliza con su vida.

Aunque el rap en todo momento tuviera esa visión social, ya sea mediante el “storytelling” o directamente con `pinceladas políticas y letras anárquicas y antisistémicas, probablemente fue con Los Chikos del Maíz cuando llegó a su máxima expresión política (Escribano, 2024). El grupo valenciano formado por Nega y Toni Mejías se ha especializado en hacer letras políticas y rebeldes desde un punto de vista marxista. Por ejemplo, seleccionando dos discos del grupo al azar, tanto en “Comanchería” (Los Chikos Del Maíz, 2019) como en “Pasión de talibanes” (Los Chikos del Maíz, 2011) todas las canciones de ambos discos, salvos las intros que no contienen letras, tienen al menos una referencia hacia los medios de comunicación, una crítica social y/o un mensaje político.

El rap ha crecido a pasos agigantados, tanto el ligado a la contracultura como el comercial, incluso ahora se difunde en plataformas musicales algo imposible hace unos años, aunque en los medios convencionales cuesta encontrar noticias y repercusión (Escribano, 2024). En la actualidad podemos encontrar a raperos y raperas que provienen de entornos obreros que tienen ese mensaje reivindicativo, aunque realmente aborden muchas más temáticas en sus canciones algunos ejemplos de raperos actuales que tienen un enfoque basado en los ideales del hip-hop en su definición de identidad,

conocimiento sobre el movimiento y reivindicación estarían Las Ninjas del Corro, Ill Pekeño y Ergo Pro, Elio Toffana, Tribade, Hard GZ o Erick Hervé, entre otros.

6. EL HIP-HOP COMO MOVIMIENTO SOCIAL

6.1. EL HIP-HOP EN EL SISTEMA DE PRODUCCIÓN

Toteking h hablado sobre la suciedad que sentía al hablar sobre dinero, Rapsusklei recordaba la pérdida de esencia que suponía ceñirse a los cánones de la música comercial (Buckley y Valero, 2024). Ya hemos puesto algún ejemplo de la relación entre el hip-hop y el sistema mercantil, pero ¿cómo definir cuándo un artista es comercial o no?

El hip-hop de alguna manera es antisistema, y no solo porque pueda ir contra el capitalismo, sino porque el rap de alguna manera siempre se ha reído del dinero o lo ha repudiado (Escribano, 2024). El hip-hop siempre ha tenido una relación complicada con el sistema, especialmente con el urbanismo neoliberal como repasaba en la justificación debido a la apropiación y resignificación del espacio mediante el break y el grafiti, pero la relación y la conexión entre medios de comunicación y el rap también ha sido difícil.

En un vídeo titulado “La mala relación entre el rap y la televisión” del jurado y analista de freestyle llamado Tess-La (2017) podemos ver algunas situaciones en las que el rap ha sido ridiculizado por los medios de comunicación, como un momento en que en Telemadrid comentan que Nach es un “perfecto desconocido” cuando ya había alcanzado el disco de oro o cuando una reportera catalana insulta y se burla de una forma despectiva de un concierto del rapero Xhelazz desacreditando por completo el hip-hop.

De alguna manera esto ha sido recíproco, el rap tampoco ha estrechado demasiado vínculos con los medios de comunicación convencionales, como se puede demostrar en canciones como la de “Los Niños del Afromarket 14” (Dolores y Mazmorras, 2023) en la que Brawler expresa la siguiente frase: “que le follen a la radio no la he puesto en mi vida” dando por hecho que siente indiferencia hacia la relevancia que le dé al hip-hop las radiofórmulas. Kase.O también ha comentado el beto que imponen las radios

comerciales incluso a raperos con mensajes positivos y poco malsonantes como Nach o La Mala Rodríguez (Romero, 2017).

Es curioso como el rap estadounidense abrazó rápidamente los medios, y en cambio en España cuesta mucho más, para lo bueno y para lo malo, y de alguna manera se buscan estratégicamente algunos perfiles concretos que permitan incluir un rap, pero no demasiado crítico con los medios como Arkano que incluso ha llegado a participar en la última edición de Supervivientes. Cada vez se vuelve más complicado discernir la separación del hip-hop del rap comercial, está claro que el hip-hop no sigue una ideología conservadora, y está claro que está ligado a una cultura callejera que aboga por el conocimiento del barrio y la picardía que se expone en canciones como “Calles” (Nach, 2003) y “Papeles y mechero” (Faenna, 2022) o esa representación y orgullo de barrio que se aprecia en canciones como “QB Players” (Ill Pekeño y Ergo Pro, 2024).

No obstante, en los medios se ha empleado el término hip-hop para definir estilos que no cuentan con estas características, generando de esta manera una pérdida de identidad del movimiento. Para poner un ejemplo básico, es como si alguien decidiera dibujar con un spray una esvástica en un muro, efectivamente sería un grafiti, pero no sería hip-hop porque la propia historia del movimiento nos dice que es contraria y muy crítica contra el fascismo y los movimientos de derecha y ultraderecha. Por lo tanto, si los medios publicaran que alguien estaba protagonizando una práctica relacionada con el hip-hop sería mentira. También se resignifica el hip-hop en los medios respecto al que se vive en la calle, ya que se tiende a marginar e ignorar las producciones locales (Garcés, 2009)

La mentira y el desconocimiento están fuertemente ligadas al hip-hop y terminan, voluntaria o involuntariamente, generando desinformación sobre el movimiento. Un ejemplo es el de el columnista Alberto Olmos que en su artículo para El Confidencial titulado “Rap español: del barrio a la mansión sin hablar de nada” (Alberto Olmos, 2021) da trazos sobre tópicos que alimentan el desprecio y la falta de credibilidad hacia la música, únicamente concentrándose en el rap de egotrip e ignorando el espíritu reivindicativo que el hip-hop ha demostrado a través del rap.

El anuncio de hace ya varios lustros de Campofrío en el que una familia vegetariana se ve representada y ridiculizada estéticamente e ideológicamente como “hippie” y acaba por sucumbir a la tentación de comer carne, ilustra cómo funciona la representación de

los movimientos políticos y sociales por el poder. Campofrío ahora tiene una gama de productos vegetarianos, no porque crea que el sistema de producción cárnico es negativo, sino por abrir mercado y probablemente para limpiar su imagen. Esta práctica es habitual, por ejemplo, en los temas ambientales en los que se emplea la mentira para ocultar las contradicciones de las empresas y marcas, también llamado “greenwashing” (Reyes, 2021).

El rap también empezó siendo ridiculizado y extrapolado al tópico, pero estas prácticas no son tan habituales como antes. El mercado ha asumido el poder contestatario y negocia con los y las artistas, generando una dicotomía entre la expansión de la música que desean raperos, raperas y DJs y la autoexigencia de no comercializarse perdiendo su “autenticidad” (Rivera, 1998). Así que, en este sentido, el mercado cárnico o el mercado musical siguieron este paralelismo. En primer lugar, infravalorar el poder de acción y limitarlo, en un segundo paso, absorberlo y comerciar con ello aunque las propias empresas prediquen lo contrario al movimiento contracultural de turno. Incluso el break ha acabado por ser deporte olímpico (Fernández, 2024), cuándo en principio era un elemento artístico reivindicativo, no una competición televisada a nivel mundial.

Esto de alguna manera recuerda al episodio “15 millones de méritos” de la serie de Netflix Black Mirror (Brooker & Jones, 2011) en la que el protagonista decide revelarse contra el sistema de vida establecido en un mundo distópico. Para ello se abre hueco en el programa de televisión más visto e impuesto a los usuarios que ven el show en las pantallas que terminan por ser las paredes de sus habitaciones. Trata de boicotear el programa y lanzar un mensaje sobre la mentira que supone vivir en una realidad paralela, coercitiva e ignorante. Pero, finalmente, el sistema absorbe todos sus gritos y su intento revolucionario hasta creer que simplemente todo ese dolor y ambición es parte del espectáculo, y el propio sistema sociopolítico le termina convenciendo con fama y dinero para realizar su propio programa de televisión.

Volviendo a la idea expuesta en la justificación sobre cómo el grafiti o la educación social pueden ser sirvientes del poder en el sentido de acallar las protestas tapando mensajes reivindicativos u otorgando ayudas asistenciales respectivamente, en el rap también sucede esto. Hay numerosos ejemplos como el rap de Resines en los Goya, el rap de Saber y Ganar, la imitación a los raperos de los 90 de Bisbal y Melendi en el

programa “La Voz”, en la que se difunde una parodia del rap muy alejada del movimiento social y del mensaje que pretende transmitir.

El rap ya no es que firme con grandes discográficas y entre en el mercado musical como un género más, sino que su propia identidad se ha visto mermada por eso mismo. Al desligarse el género del movimiento se pueden encontrar raperos ultraderechistas como el caso de Santaflow (Escartín, 2022) algo difícilmente concebible en los barrios obreros en los que se originó el hip-hop español. Respecto a este tema el rapero Erick Hervé, rapero valenciano con raíces guineanas diría en su canción “S.K.”.: “Últimamente hay tipos jodiendo la cosecha, sin metáforas, lo que oyes, sí, raperos fachas, y quitando el hecho de que hagan canciones pochás, están usando un arco que no es suyo pa’ tirar sus flechas”(Erick Hervé, 2023).

Me encontré en la tesitura y la decisión de emplear el rap cómo una forma de expresión más que pueda enganchar a los y las jóvenes o de posibilitar una herramienta de cambio social y de conocimiento político y social cuándo decidí aceptar impartir el taller de rap del proyecto “Constelación J”. Me decanté por la segunda opción rápidamente y enfoqué el diseño de las sesiones siguiendo el segundo razonamiento, porque el rap puede ser una herramienta educativa (Lleida, 2019), pero el hip-hop no se puede reducir únicamente a una herramienta.

6.2. PRÁCTICAS MOVILIZADORAS DEL HIP HOP

Las organizaciones y las autoridades estigmatizan el movimiento, “El hip hop se institucionaliza y mercantiliza o se invisibiliza y persigue.” (Picech, 2024) No obstante, hay ejemplos en los que el hip-hop puede preservar su esencia antisistema y a su vez no ser estigmatizado, sino elevado y correspondido.

Este es el momento en el que he acudido a una fuente primaria de la mano de Marta Olalde, para dejar en claro el poder movilizador y rebelde del hip-hop. Olalde pertenece, y lidera, una organización llamada Urban 13 que comenzó en el barrio obrero donostiarra de Intxaurren en el 2002 y ha ido extendiendo su acción por diferentes zonas de Guipúzcoa durante los últimos años. Su sede cultural se encontraba en el “gaztetxe” (centro autogestionado de jóvenes) de Kortxoenea que fue desalojado y derribado frente a las protestas y la resistencia de la organización y de otros grupos,

llegando a utilizar el break como forma rebelde de expresión frente a los policías que trataban de desocupar el centro (Paralizan provisionalmente el derribo del gaztetxe Kortxoenea, 2021).

Con el cierre definitivo empezaron a organizar encuentros en las calles como torneos de break o batallas de gallos, también retomaron actividades pasadas como el empleo del grafiti en lugares seguros y libres de presencia policial mediante la creación en paneles. En la entrevista, Olalde, aunque algo decepcionada por haber tenido que dejar el “gaztetxe” de forma forzosa, se sentía orgullosa de la calle y comentaba la necesidad de trabajar en ella.

El ejemplo de una organización que supone una resistencia ideológica que apuesta por sus valores y decide mantenerse en pie y trabajar en la calle sin buscar rédito económico es un ejemplo de rebeldía frente al capitalismo y la absorción del sistema. La impulsividad que caracteriza el rap con temas como “La Hoguera” (Arma Blanca, 2004) en el que se critica de una forma agresiva a la industria del pop o los grafitis en trenes o en lugares muy penados habla sobre “hacer sin pensar en las consecuencias” o “pensar las consecuencias pero anteponer la acción al posible castigo”.

Es lo que sucedió con la canción de N.W.A (1988) “Fuck Tha Police” que le valió una carta del FBI expresando que la música tiene mucha importancia en la sociedad y que simplemente quería dejar constancia de lo que opinaba el FBI acerca de esa canción (Whatley, 2021) lo que se puede interpretar como una amenaza y abuso de poder claro. Sin embargo, decidieron cantar la canción en todos los shows (Whatley, 2021) priorizando su ideología a la tranquilidad que supone obedecer a una organización con tanta fuerza.

En España también se produjo una movilización musical cuando los raperos Valtonyc y Pablo Hásel fueron condenados, el segundo de ellos, entre otras cosas, por enaltecimiento del terrorismo e injurias a la corona (López-Fonseca, 2021). La encarcelación del rapero trajo consigo una movilización de la que germinó la canción “Los Borbones son unos Ladrones” (Frank-T el at., 2018). Una colaboración masiva en la que parecía establecerse una lucha contra el poder desde la unión, dando por el hecho que el sistema judicial no encarcelaría a todas aquellas personas (cantantes, breakers o grafiteros) que participan en la canción.

A lo largo de la historia del movimiento se han producido varias movilizaciones musicales como es esta, ejemplos de movilizaciones mediante manifestaciones en las calles a ritmo de rap como el caso anteriormente explicado del videoclip de “Fight The Power” (Public Enemy, 1989), y también se han llevado a cabo movilizaciones educativas desde el hip-hop. En Sudán del Sur, en pleno conflicto armado, se inició un proyecto en el que jóvenes escribían canciones de rap vinculadas al pacifismo en sus respectivas comunidades (Pallarés, 2017). El hip-hop se ha convertido en eso, como atestiguan el caso estadounidense y el caso español, un arma y una forma de vivir holística (pero local) con la que influenciar positivamente a las comunidades. De ahí que el hip-hop pueda resultar un espejo y un fiel acompañante de la educación.

7. EL HIP-HOP EN LA EDUCACIÓN

7.1. LOS VALORES EDUCATIVOS DEL HIP-HOP

El hip-hop trasciende de estéticas y se sitúa como una filosofía con unos valores e ideologías que optan por narrativas alternativas frente a los discursos hegemónicos (Garcés, 2009). El hip-hop, o mejor dicho, parte de los miembros ilustres de la comunidad del hip-hop como Bambaataa o KRS-One realizaron una declaración de paz junto a la UNESCO presentada en la ONU en el año 2001 (Mosquera, 2017). En sus principios comentan ciertos aspectos ideológicos como la defensa de la dignidad y la diversidad, el apoyo a las comunidades, la bondad entre iguales, el rechazo de la violencia injustificada, promover la solidaridad y el cuidado de la familia y la historia de los ancestros del hip-hop, la compartición de recursos y la no comercialización o intercambio de los valores del hip-hop, así como la no participación en eventos o actividades que supongan el exterminio del movimiento... (Mosquera, 2017).

De la declaración se pueden extraer los distintos valores y términos que componen la idiosincrasia del hip-hop, por ejemplo: “madre tierra”, “identidad”, “influencia”, “comunidad”, “cooperación”, “cuidados”, “asociación”, “celebración”, “inclusión”, “vida” o “solidaridad” (Iglesias & Cunha, 2014). Son temáticas fácilmente encontrables en las canciones de rap o en la propia forma de vivir el hip-hop que describe Marta Olalde. En canciones como “Te pone bien” (Sho Hai & Kase.O, 2022) se refleja ese ambiente festivo con el que comenzó el hip-hop, pero también las referencias a la familia y a los precursores. La inclusión y la identidad son ejes del hip-hop, ya que invita a conocer nuevas formas de actuar en la comunidad desde distintas disciplinas (Molina & Pabón, 2017). El respeto a la naturaleza o la revalorización del cuidado de lo común frente al avance económico del capitalismo más salvaje también es una señal identitaria de la rebeldía del rap que se puede ver en temas como “Sucio” de Akapellah y Nach (2023) o en “Árboles de piedra” de Hard GZ y Garolo (2015).

El cuidado y el respeto a la comunidad y el valor de la familia siempre ha estado en el centro de los rapeos, podemos encontrar ejemplos desde canciones más famosas como la de “Chevy Red” (Hoke & Toteking, 2024) en la que Hoke pronuncia una última frase emotiva: “lo máximo que puede hacer el barrio por tu colega es colgar dos bambas de

un cable si la muerte se lo lleva” referenciando a que se podrá seguir recordando en la calle la muerte de un vecino aunque no se pueda impedir el suceso. O la canción “Paz Mental” (Jul ELC, 2023) en la que se puede apreciar una dedicatoria al final del tema a un ser querido y se recalca la importancia que tiene para él el respeto de la comunidad y del vecindario en la frase: “mis temas en la calle no en la radio”. “La calle”, es decir, los microespacios públicos y compartidos de la ciudad suponen una temática habitual en el rap,

Ser consciente de lo que sucede en la calle y estar conectado a la comunidad están estrictamente ligadas a la acción comunitaria, a un proceso que establece como meta la transformación y mejora de zonas concretas con personas concretas (de Oña Cots, 2010). En el siguiente apartado se expondrán las virtudes complementarias de la educación social y el hip-hop, especialmente de aquellas dedicadas al desarrollo comunitario.

7.2. APRENDIZAJES EXTRAÍBLES DEL HIP-HOP PARA LA EDUCACIÓN SOCIAL

Si la característica juvenil actualmente es la de “pensar globalmente y actuar localmente” (Kraukopf, 2000) el hip-hop globaliza un movimiento nacido en un espacio muy concreto y lo localiza. Se podría argumentar que el hip-hop se encasilla dentro de la definición de cultura popular en el sentido de que dentro de las comunidades particulares se crean símbolos identitarios únicos a la vez que se introducen símbolos extranjeros (Tijoux et al., 2012).

El hip-hop es una especie de escuela informal de saberes, y los saberes que se obtienen fuera del entorno académico tienden a ser menos valorados, el poder que tiene el sistema educativo formal ha dificultado la comprensión de otros tipos de educaciones espontáneas (Rodríguez, 2018). Trascender de la educación formal no significa eliminar el profesionalismo de los profesores y profesoras, sino que la educación se “comunalice” y que la sociedad en general y los vecinos y vecinas tienen aporten en la construcción de una ciudad accesible para todos y todas (Giménez et al., 2022).

En distintas universidades en las que existe el grado de Educación Social se pueden encontrar asignaturas dedicadas a la planificación y al diseño de proyectos, así como

asignaturas relacionadas con el ámbito escolar. Sin ser un factor negativo, como apuntaba Van Manen (1999) los profesores y profesoras deben tener ciertas dotes de improvisación, la buena planificación contempla esa espontaneidad.

La improvisación es una de las partes diferenciales que convierte a un instructor en un educador mediante el “tacto” (Van Manen, 1999). El hip-hop es experto en esa vertiente informal que supone aprendizaje, enfrentándose a una estandarización marcada, como comentaba Jul ELC: “se puede venir quien quiera”, no hay unas expectativas ni una evaluación, se trata de fluir y encontrar un hilo conductor entre personas.

La educación social alberga una parte profesional que requiere de una planificación y de unos recursos específicos que se han de emplear para alcanzar unos objetivos, pero en su mejor versión también debe haber esa mentalidad más flexible y emocional. Nach (2008) en su canción “Sr. Libro y Sr. Calle” habla sobre la complementariedad de aprendizajes que se dan en los libros y en las calles, es un gran ejemplo para valorar la educación informal y todo lo que se puede sacar en claro de ella.

El hip-hop es especialista en generar esos “microespacios” públicos que resquebrajan un sistema de vida enfocado al consumo (Valencia, 2017) pero ha aprendido y puede seguir aprendiendo muchos aspectos relacionados con la educación social. La genética del hip-hop está ligada a lo social, el Movimiento por los Derechos Civiles, la interculturalidad, la gentrificación, la opresión y la esperanza de construir algo nuevo y valiente.

También se ven ejemplos de educación social y de educación de calle en el ejemplo de mediación de Bambaataa con los líderes de las bandas o cuando se incentivaba a un cambio en canciones concienzudas o que directamente apelaban a la población en su conjunto para iniciar una transformación de un aspecto injusto.

El hip-hop predica valores relacionados con el cuidado, pero el rap históricamente ha tenido letras homófobas o machistas porque la sociedad es machista u homófoba y se ha visto reflejado en las letras (Lleida & Sanjuán, 2021). Por otra parte, las mujeres han tendido a ejercer los cuidados familiares (Martín, 2008) y existe un claro sesgo de género entre las profesionales de la Educación Social y los pertenecientes al movimiento hip-hop. Esto se puede deber a los roles de género que destinan y conducen

a las mujeres a realizar tareas reproductivas vinculadas al cuidado y al ámbito privado y al hombre a tareas productivas vinculadas al ámbito público (Postigo, 2007).

Las teorías educativas y pedagógicas también pueden permitir que el hip-hop se desarrolle y permita a los y las simpatizantes del movimiento tener líneas estratégicas que puedan mejorar la vida comunitaria, hay buenos planteamientos y un potencial muy grande a juzgar por lo conseguido en El Bronx y la expansión musical del hip-hop en España sin el apoyo de los medios de comunicación.

El acompañamiento social que se desarrolla en los espacios comunitarios permite resolver problemas de exclusión (Planella, 2008) la forma directa y sincera de expresión de los elementos del hip-hop sumado a la identidad, el acompañamiento informal e incluso con organizaciones implicadas que comprendan y no limitan los movimientos culturales no solo podría suponer una mayor participación y cohesión barrial, podría ser un elemento de lucha contra un individualismo que se agranda con el aumento progresivo de “no lugares” (Vilar, 2022) zonas en las que no hay una sola interacción humana y el sentido social de la humanidad más básico desaparece.

En este sentido, todas esas teorías pedagógicas y la visión holística pero a la vez local de la educación social, se puede combinar y complementar con la fuerza y la rebeldía del hip-hop. Comparten la ideología transformadora y la participación social en zonas marginales como promotora de desarrollo, de desarrollo comunitario.

7.3. LA PARTICIPACIÓN SOCIAL A TRAVÉS DEL HIP-HOP

A raíz de mi participación en “Constelación J”, concretamente en el taller de rap que se organizó en la sala multiusos de Lechrac como lo atestigua el cartel de los anexos. La incitación a la participación social en la adolescencia es necesaria para considerar a los y las jóvenes como actores del progreso y creadores de cultura (Krauskopf, 2000). Empero, ¿una sala de una biblioteca es el lugar dónde se debe impartir un taller de rap?

Ya se ha visto el papel fundamental que juega el espacio y el urbanismo en la transformación de las formas de vivir de las personas, aquí está el ejemplo del Bronx y su gentrificación provocada por una planificación moralmente reprochable. El hip-hop siempre ha establecido, desde sus inicios, un vínculo inseparable con la cultura callejera, aunque esto no quiere decir que el espacio doméstico dedicado a la

indagación, planificación, escritura... no haya tenido importancia en el movimiento como apunta Mora (2016). Los elementos del hip-hop forman parte del mundo urbano y conforman la resistencia en las comunidades (Castiblanco, 2005) el propio concepto de “taller de rap” como algo académico y el empleo de lugares cerrados para impartir “clases” puede resultar contraproducente y poco atractivo para adolescentes que se tratan de acercar al movimiento..

El taller al que fui, a pesar de tener mucho más recursos de los que tiene cualquier práctica relacionada con el hip-hop en la calle (altavoz, sprays y poco más) no consiguió atraer a ninguna persona joven, tan solo asistieron personas mayores. El taller estaba planteado para personas jóvenes como señala el cartel, así que bajo esa perspectiva ha sido un fracaso. No obstante, es cierto que las personas que han asistido, desde mi perspectiva, han podido comprender mejor en qué se basa todo ese movimiento cultural y asomarse a la literatura que esconde el rap.

Aunque evidentemente existan atenuantes como la época de estrés académico que supone mayo para los adolescentes, es cierto que los talleres son la antítesis que me remarcaba Jul ELC en la entrevista “lo suyo es hacerlo en la calle”, y la participación social del hip-hop tiene como hábitat la calle, es el nexo que une a los distintos elementos como expone Falsalarna (2004) en su canción “El Primer Paso” en la que comunican la unión de las personas que viven el hip-hop frente al status-quo. Una de las frases que deja la canción es: “en estos momentos la unión es más vital que la necesidad de agua” considerando que la solidaridad y sostenibilidad de las comunidades es una necesidad básica y que el hip-hop debe de ser uno de los motores con los que abastecer lo común.

El rol activo y participativo que dota la cultura de calle guarda relación con la democracia cultural, donde se considera a los sujetos parte del proceso y productores y creadores culturales (Caride, 2005). Al fin y al cabo supone llevar el peso político a la sociedad para deslegitimar la falta de consensos en las decisiones que afectan al conjunto (Benejam, 1997) Que las personas que provienen de barrios marginales tengan la posibilidad de crear y de integrarse en un movimiento social nos habla de un proceso de democracia cultural, pero también de un aprendizaje dialógico cuya tesis emana de que las interacciones con diferentes personas de la comunidad se encasilla en una educación transformadora (Aubert et al., 2009).

Las pintadas en los muros y la participación en un urbanismo heredado, los raperos que se reúnen en corros o los breakers que se juntan en plazas para bailar son ejemplos de participación en el espacio público que tiene mucho de educativo y comunitario, pero quizás no tanto de formalidad.

8. CONCLUSIONES

El hip-hop es muy profundo y en su haber encapsula muchas respuestas sobre una multitud de abordajes sociales, su estudio puede encauzarlos a resolver dudas sobre el funcionamiento de los diferentes engranajes que mueven las industrias y los sistemas políticos. A raíz de lo analizado se puede observar que el hip-hop ha incomodado a ciertos sectores de poder y que el poder ha actuado de manera represiva o sutil para calmar los gritos y las demandas del movimiento.

Resulta muy complicado definir cuándo algo es comercial, ¿lo es cuándo un disco se pone a la venta?, ¿simplemente cuándo se graba y se sube a plataformas digitales? o ¿cuándo se cambia el mensaje y la estructura de una canción para ganar más dinero? Aunque no quede del todo claro, sí que la pérdida del vínculo ideológico y la desconexión con la comunidad parecen signos claros de comercialización.

Es habitual el empleo de tópicos y ridiculizaciones en los medios de comunicación, y el posterior estigma social, hacia integrantes de un movimiento social disruptivo. La minusvaloración del poder de los movimientos sociales viene a menudo acompañada de una mayor represión y de un intento de absorción por parte del sistema productivo.

El hip-hop al ser un movimiento social cuyo vehículo de transmisión reside principalmente en el mensaje artístico y la música resulta atractivo y fácilmente comerciable para los mecanismos económicos, lo que trajo consigo una rápida comercialización en Estados Unidos con canciones virales de rap muy alejadas del hip-hop, ya que, cuando a todo se le denomina “hip-hop” termina perdiendo su significado original, principalmente en términos de peligrosidad (bien entendida) y de ideología contestataria.

Los propios movimiento sociales, a su vez, también terminan desvirtuándose al convertirse en movimientos globales ya que las necesidades poblacionales y las situaciones comunitarias vividas son distintas entre sí. El hip-hop español, en ese sentido, sí que se ha ceñido a la premisa del hip-hop estadounidense aunque con variables diferentes. Aunque el rap español tuviera una temática específica que trataba el antirracismo, en ocasiones, se hacía primordialmente desde la posición de una persona blanca, sin desmerecer a los raperos negros españoles que abordaban el racismo en sus canciones. En cambio, en el caso del hip-hop estadounidense las historias narradas guardaban una mayor conexión con sucesos racistas reales y sufridos de

primera mano porque los raperos principalmente eran negros en un contexto de marginación y opresión enorme.

Las raíces antisistemas del hip-hop estadounidense se trasladaron a España en los elementos que conforman el movimiento, la crítica a la brutalidad policial y al sistema de opresión, la reprobación de la música comercial, el uso del espacio público para reunirse y crear y el trabajo descriptivo sobre los barrios impregnado en canciones. El rap y el grafiti pueden funcionar, si están vinculados al hip-hop, como un periodismo de barrio, pero con una acción real y un impulso por el cambio que se vive desde la identidad y el vínculo.

El vínculo está ligado con el sentimiento de pertenencia que deben tener los movimientos sociales y ese sentimiento se produce en parte por creer que la calle o las zonas públicas pertenecen a quien vive en ellas. Esa reapropiación del urbanismo, transforma el urbanismo neoliberal en algo más que unos edificios y franquicias que acogen a consumidores, transforma a un barrio en el barrio y a los “no lugares” en zonas comunes.

Los valores teóricos del hip-hop expuestos de manera indirecta por parte de Bambaataa y de manera más formalizada en el documento firmado junto a la UNESCO declara que el hábitat natural del hip-hop es la comunidad, lo que está unido, evidentemente, con el desarrollo comunitario que a su vez es una pieza fundamental de la educación social. El hip-hop hace esa tarea sociodescriptiva y la propia reapropiación del espacio supone una mejora comunitaria, pero carece de ciertas nociones que sí tiene la educación social y la investigación académica que han realizado numerosos autores sobre el acompañamiento social y otras vertientes.

De ahí que el trabajo educativo y el hip-hop puedan estrechar sus manos e incitar a la participación comunitaria a través de proyectos informales vinculados con el rap, el grafiti, el break o la producción musical. Se ha investigado al respecto sobre la acogida que tienen muchos y muchas adolescentes, y convierten al rap como uno de los géneros musicales más escuchados. El estilo les resulta atractivo y puede ser un buen punto de apoyo para generar esos relevos generacionales de transformación comunitaria que acentuó Olalde en la entrevista.

Considero que la educación social debe de ser transgresora y siempre que pueda escaparse a los márgenes del sistema y experimentar con aspectos que no aprueba lo

debe hacer, si la educación social se institucionaliza al máximo y el hip-hop se termina de mercantilizar (esta vez en el peor sentido de la palabra) se habrán perdido dos armas y corrientes que permiten mejorar el mundo desde lo pequeño. Tan pequeño como lo era El Bronx respecto a todo el planeta Tierra.

El acercamiento por parte de las instituciones al hip-hop a veces resulta siendo un vago intento y poco justificado. No se entiende que el rap se vertebra dentro del hip-hop, solo que el rap se puede desligar de él siendo un género musical más, se tiende a olvidar la parte política y contracultural histórica, para considerarlo como un género musical más que va a atraer a jóvenes. Veo necesaria la implicación en las comunidades y trabajar en las calles, investigar el movimiento social antes de iniciar una actividad sobre él y generar una igualdad entre las necesidades sociales e individuales, ya que cuando se aborda el rap solo como una forma de expresión se está obviando el alma colectiva que contiene dentro.

El rap o el grafiti a menudo sufren de una mercantilización parcial en las que conservan parte de sus valores, pero se encuentran dentro de discográficas gigantes. Raperos como Toteking o Kase.O tuvieron que enfrentarse a esa dicotomía de firmar con una discográfica que profesionaliza la pasión y con recursos adecuados para desarrollar los proyectos o mantener más libertad para crear, no perder el respeto de otros miembros de la comunidad, pero no poder vivir de ello.

Por supuesto que hay niveles y pueden haber contratos más abusivos o menos, pero bajo este supuesto es complicado definir cuándo se produce esa comercialización puesto a que probablemente se pueda seguir atacando a ciertos poderes, pero no se puede ser nítido en la crítica de la discográfica que paga el sueño del rapero porque probablemente acabaría sin contrato. No sucumbir a contratos abusivos o a discográficas que no garantizan la libertad total de expresión es más sencillo cuando hay una comunidad que aúna esfuerzos y genera un espacio sano en el que convivir.

En España se pueden hallar lugares gentrificados que pueden tomar el ejemplo del Bronx de los 70 e impulsar estrategias de cambio que trasciendan de ayudas asistenciales destinadas a apagar fuegos. Ni el hip-hop fue originado para entrar en las radiofórmulas ni la educación social que concibo pretende realizar el ejercicio sistemático destinado a calmar la rabia de los barrios obreros. Ambos son carne de

revolución para que la marginalidad deje de ser marginal sin perder su historia por el camino.

Quizás sea una idea anárquica que abraza el apoyo mutuo, pero la esencia transformadora del hip-hop y la educación social debe tener un culturalismo local y un terreno de juego corto pero una visión de juego tremendamente amplia, respectivamente. En el caso del hip-hop es sano hacer referencias a de dónde se es y a cómo se vive a expensas de que una persona que no vive allí no lo entienda, de la misma manera que la educación social puede ampliar su vista a lo que pasa cerca de ella tomando como referencia el mundo globalizado, mas no al revés.

La educación social planteada como generadora de impactos positivos en personas casa con la influencia del hip-hop en sujetos que se encuentran en una situación límite y consiguen, en alguno de los elementos, una forma de vida salvadora. La educación social guarda una estrecha relación con seres humanos que se encuentran en la marginalidad y en situación de exclusión, y el hip-hop es un movimiento social que trata de sobrepasar las desigualdades poniendo nombre a aquellos a los que se les arrebató poder tener uno.

Las plazas y las calles en las que se práctica el hip-hop contienen muchos de los aspectos que la educación social tiene en gran consideración: lugares intergeneracionales, accesibles y gratuitos. Por lo tanto, el hip-hop y la educación social, en su mejor versión, están atravesadas por el ideal de una libertad con igualdad peleada, no solo por la vías sistemáticas políticas tradicionales, sino a pie de calle y sin trajes.

Los encuentros intergeneracionales a los que he podido acceder en el taller en el que yo, una persona de 22 años, podía establecer debates sobre el hip-hop indica que la comunidad tiene futuro, se pueden compartir espacios y mostrar parte de una identidad que se puede llegar a compartir y progresar juntos y cohesionados, lo mismo con el aspecto intercultural que en el hip-hop es muy habitual. La participación instigada por la educación social podrá formar a sujetos pensantes capaces de grafitear, rapear, bailar o musicalizar salud y libertad a sus maneras, ese es el objetivo utópico que se plantea la educación social que abraza al hip-hop.

BIBLIOGRAFÍA

2pac. (1993). Keep Ya Head Up [Canción]. *Strictly 4 My N.I.G.G.A.Z.* Interscope.

2pac. (1998). Changes [Canción]. *Greatest Hits*. Death Row Records

Abrams, J. (2022). 'It turned the world upside down': How New York city's 1977 blackout jump-started the Hip-Hop era. *Rolling Stone*.
<https://www.rollingstone.com/music/music-features/new-york-city-1977-blackout-history-of-hip-hop-1234610435/>

Aguilar, S. (2007). Contexto político y protesta: el movimiento por los derechos civiles en Estados Unidos (1933-68). *Revista de estudios políticos*, (136), 11-49.

Akapellah & Nach. (2023). Sucio. Warner Music.

Alguacil, J. (2007). Nuevos movimientos sociales: nuevas perspectivas, nuevas experiencias, nuevos desafíos. *Polis. Revista Latinoamericana*, (17).

Arbiol y González, C. (2010). "Buscar la relación educativa a la ciudad, una propuesta de movimiento". *Rizoma freireano*, (7), 2.

Arma Blanca. (2004). La Hoguera [Canción]. *R-evolución*. BoaCor.

Armstrong, E. G. (2004). Eminem's construction of authenticity. *Popular Music and Society*, 27(3), 335-355.

Aubert, A., Garcia, C., & Racionero, S. (2009). El aprendizaje dialógico. *Cultura y educación*, 21(2), 129-139.

Barbosa, M. R. S., & Filho, J. L. C. C. (2016). The mediations of performances: approximation between Adidas and Run DMC from the study of video clips As mediações das performances: aproximações entre Adidas e Run DMC a partir do estudo de. *Comunicacao, Midia E Consumo*, 13(36), 48-70.

Barro, A. (2022). La leyenda del Bronx: el barrio más castigado y desconocido de EEUU. *El Confidencial*.
https://www.elconfidencial.com/mundo/2022-01-12/bronx-incendio-fallecidos-barrio-castigado-eeuu_3356243/

Benejam, P. (1997). Las finalidades de la educación social. *Enseñar y aprender ciencias sociales, geografía e historia en la educación secundaria*, 6, 33-51.

Billboard. (1965). *Billboard hot 100TM*. Billboard.
<https://www.billboard.com/charts/hot-100/1965-01-30/>

Billboard. (1967). *Billboard Hot 100TM*. Billboard.
<https://www.billboard.com/charts/hot-100/1967-06-10/>

Billboard. (1968). *Billboard Hot 100TM*. Billboard.
<https://www.billboard.com/charts/hot-100/1968-05-25/>

Blasco, Á. (2020). *Afrika Bambaataa y el Hip-hop como instrumento pacificador*.
ctxt.es | Contexto y Acción.
<https://ctxt.es/es/20200801/Culturas/32985/Alex-Blasco-Gamero-Afrika-Bambaataa-hip-hop-rap-bronx-Nueva-York-arte.htm>

Brooker, C. & Huq, K. (Escritores) & Lyn, E. (Director). (2011). 15 millones de méritos (Temporada 1, Episodio 2) [Episodio de programa de televisión]. Emma Pike & Barney Reisz (Productores), *Black Mirror*. Channel 4.

Broughton, F. (2017). *Interview: Afrika Bambaataa*. Redbullmusicacademy.com.
<https://daily.redbullmusicacademy.com/2017/04/afrika-bambaataa-interview>

Broussard, A. S. (2019). El movimiento por los derechos civiles y la lucha de los negros por la libertad, 1945-1968. *El color de la tierra: las minorías en México y Estados Unidos*.

Buckley, N., & Valero, J. (2024). *Maestros de Ceremonias. Historia oral del hip hop español*. Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Calle, Á. (2003). Los nuevos movimientos globales. *Papeles de Identidad*.

Camallonga, S. (2014). "La ciudad como producción social y colectiva", en VV.AA. *Territorios habitables*. Barcelona: UOC, pp. 25-33.

Camallonga, S. (2019). Jóvenes, espacio urbano y Derecho a la Ciudad: Aportaciones a la educación social. *Foro de educación*, 17(26), 95-114.

Caride, J. A., & Meira, P. Á. (2018). Del ecologismo como movimiento social a la educación ambiental como construcción histórica. *Historia de la Educación*, 37, 165-197.

Caride, J. A. (2005). La animación sociocultural y el desarrollo comunitario como educación social. *Revista de educación*.

Castiblanco, G.(2005). Rap y prácticas de resistencia: una forma de ser joven. Reflexiones preliminares a partir de la interacción con algunas agrupaciones bogotanas. *Tabula rasa*, (3), 253-270.

Chappa, H., & Dowd, E. T. (2008). Influencia de la Reactancia Comportamental en la Interrupción Prematura del Tratamiento. *Revista argentina de clínica psicológica*, 17(3), 209-214.

Compazine. (2016). Howard Cosell's "The Bronx is Burning" Comments During 1977 World Series. YouTube.

<https://youtu.be/bnVH-BE9CUo?si=4I5sIZ5m1fokhElz>

Cooke, S. (1965). A Change Is Gonna Come [Canción]. *Ain't That Good News*. RCA Victor.

CPV. (1995). La Fundación de la Rima [Canción]. *Madrid, Zona Bruta*. Yo Gano.

Dávila, P.; Amézaga, J. (2003-2004): «Juventud, identidad y cultura: el Rock Radical Vasco en la década de los 80», *Historia de la educación. Revista interuniversitaria*. 22-23: 213- 231.

Dara, S. (2018). Hip-hop and resistance: The United States, South Africa, and African identity.

Dawkins, M. A. (2010). Close to the edge: The representational tactics of Eminem. *The Journal of Popular Culture*, 43(3), 463-485.

de Oña Cots, J. M. (2010). *Educación de calle y desarrollo comunitario: Una experiencia educativa en contextos de exclusión* (Vol. 30). Cáritas Española.

Diani, M. (1992). El concepto de movimiento social. *La revisión sociológica* , 40 (1), 1-25.

- Diani, M. (2015). Revisando el concepto de movimiento social. *Encrucijadas*, 9, 1.
- Dolores y Mazmorras. (2023). Los Niños del Afromarket 14 [Canción].
- Dr. Dre. (1992). *The Chronic [Álbum]*. Death Row Records.
- Dyson, M. E. (2004). The culture of hip-hop. *That's the Joint*, 61-68.
- Edgers, G. (2016). They took Grandmaster Caz's rhymes without giving him credit. Now, he's getting revenge. *Washington post (Washington, D.C.: 1974)*. https://www.washingtonpost.com/entertainment/music/they-took-grandmaster-cazs-rhymes-without-giving-him-credit-now-hes-getting-revenge/2016/09/29/f519c35a-7f3e-11e6-8d0c-fb6c00c90481_story.html
- Elola, J. (2008). *La base americana contagió el "rap"*. El País. https://elpais.com/diario/2008/05/25/cultura/1211666402_850215.html
- Eng-Wilmot, G. L. (2017). *Universal People: Audiovisual Experiments in Black Science Fiction, 1980-1986*. University of California, Irvine.
- Erick Hervé. (2023) S.K [Canción]. Kendall Syndrome.
- Escartín, J. (2022). Vox invita a su festival Viva22 a un rapero con canciones que dicen "Quiero pegar al mariconazo de Jorge Javier". El HuffPost. https://www.huffingtonpost.es/entry/vox-invita-a-su-festival-viva22-a-un-rapero-con-canciones-que-dicen-quiero-pegar-al-mariconazo-de-jorge-javier_es_633b0325e4b08e0e607048b5.html
- Escribano, M. (2024). *Viaje a los orígenes del hip hop en España: "Nadie esperaba ganar dinero con el rap"*. El Salto. <https://www.elsaltodiario.com/rap/viaje-origenes-hip-hop-espana-nadie-esperaba-ganar-dinero-rap>
- Faenna. (2022) Papeles y Mechero [Canción].
- Falsalarma. (2004). El Primer Paso [Canción]. *La Misiva*. Avoid Records.
- Fernández, J. C. (2024). Orígenes del break dance como deporte olímpico. *Retos: nuevas tendencias en educación física, deporte y recreación*, (51), 470-479.

Franklin., A. (1967). Respect [Canción]. *I Never Loved a Man the Way I Love You*. Atlantic Records.

Franklin, A. (1968). Think [Canción]. *Aretha Now*. Atlantic Records.

Frank-T, ElPhomega, Tribade, Machete en Boca, Ira, La Raíz, Homes i Dones Llúdriga, Def Con Dos, Noult, Los Chikos del Maíz, Rapsusklei, Sara Hebe & ZOO. (2018). Los Borbones son unos Ladrones [Canción].

Fuente, U. (2016). *Sugarhill Gang, pioneros del rap*. La Razón. <https://www.larazon.es/cultura/musica/sugarhill-gang-pioneros-del-rap-EO13484189/>

Fuente, U. (2021). *Madrid Zona Bruta, nuestro Shaolín*. La Razón. <https://www.larazon.es/cultura/20200912/urnmstxttnlnp5xzo2llk3njm.html>

Gallardo, D. (2016). *Rapsusklei: “El hip hop me ha salvado la vida completamente”*. Europa Press. <https://www.europapress.es/cultura/musica-00129/noticia-rapsusklei-hip-hop-me-salvado-vida-completamente-20161128125742.html>

Garcés, Á. (2009). Etnografías vitales: música e identidades juveniles: Hip hop en Medellín. *Folios, revista de la Facultad de Comunicaciones y Filología*, (21-22), 125-140.

García Martín, J. A. (2021). La lucha contra la segregación racial y por los derechos civiles en Estados Unidos: una aproximación a través de la canción-protesta estadounidense. *El Futuro del Pasado*, 13, pp. 451-504.

Gata Cattana. (2012). Lisistrata [Canción]. *Anclas*.

Giménez, E., Horcas, V., & Bernad, J. C. (2022). One less brick in the wall: desmontar las fronteras de la institución educativa. *Contradicciones del sistema educativo: análisis crítico y metamorfosis en una sociedad plural y diversa*, 33–42.

González, E. (2004). *The Bronx*. Columbia University Press.

Grandmaster Flash and The Furious Five. (1982). The Message [Canción]. *The Message*. Sugar Hill Records.

Green, A. (2018). The Rhetoric of NWA’s “Fuck Tha Police”. *Pepperdine Journal of Communication Research*, 6(1), 10.

- Hard GZ & Garolo. (2015). Árboles de piedra [Canción]. La Utopía del Norte.
- Herrera, L., Cremades, R., & Lorenzo, O. (2010). Preferencias musicales de los estudiantes de Educación Secundaria Obligatoria: influencia de la educación formal e informal. *Cultura y educación*, 22(1), 37-51.
- Horus. (2017). Creure [Canción]. *Colección Inéditos*.
- Ill Pekeño & Ergo Pro. (2024). QB Players [Canción]. P.E.K.E.
- Johnston, C. (2018). Kendrick Lamar wins Pulitzer Prize for music. *BBC*. <https://www.bbc.com/news/business-43789936>
- Jul ELC. (2022). Paz Mental [Canción].
- Kase.O. (2016). Esto No Para [Canción]. *El Círculo*. Rap Solo.
- Krauskopf, D. (2000). *Participación social y desarrollo en la adolescencia* (p. 33). Fondo de población de las Naciones Unidas.
- KRS- One. (2001). Hip-hop Knowledge [Canción]. *The Sneak Attack*.
- Krouto, J. (2019). *Afrocentrism through Afro-American Music: from the 1960's until the Early 2000's*. Department of Anglophone Studies www.revue-sociologique.org/sites/default/files/2.
- Lahoz, N. F. (2016). *Skone: El gallo que más canta*. El Mundo. <https://www.elmundo.es/cronica/2016/11/26/58304596e5fdead86a8b45a4.html>
- Lavado, R. (2022). *Historia del rap: Cultura Hip Hop y música de combate*. Ma Non Troppo.
- Lleida, E. (2019). Itinerarios lectores para la educación poética en la ESO: Del rap a la poesía canónica. *Bellaterra journal of teaching and learning language and literature*, 12(4), 0044-60.
- Lleida, E. & Sanjuán, M. (2021). El rap y la construcción de identidad de los jóvenes raperos de Aragón. *Revista de Estudios Socioeducativos*.
- López, A. (2017). El hip hop empezó tras una fiesta en Nueva York. *El País*. https://elpais.com/cultura/2017/08/11/actualidad/1502442803_063516.htm

López-Fonseca, Ó. (2021). *El rapero Pablo Hasél acumula cuatro condenas y una quinta causa judicial abierta*. El País. <https://elpais.com/espana/2021-02-09/el-rapero-pablo-hasel-acumula-cuatro-condenas-y-una-quinta-causa-judicial-abierta.html>

López-Fonseca, Ó. (2024). *La increíble historia del grafiti de 'Muelle' descubierto en una cárcel 30 años después*. El País. <https://elpais.com/cultura/2024-05-09/la-increible-historia-del-grafiti-de-muelle-descubierto-en-una-carcel-30-anos-despues.html>

Los Chikos del Maíz. (2011). *Pasión de talibanes [Álbum]*. BoaCor.

Los Chikos del Maíz. (2019). *Comanchería [Álbum]*. Boacor.

LOS ORÍGENES DEL HIP HOP: ¡LAS BLOCK PARTIES! (s.f.) (2020). Urban Roosters News. <https://urbanroosters.news/los-origenes-del-hip-hop-las-block-parties/>

Lynskey, D. (2023). The Last Poets and Watts Prophets: The radical hip-hop pioneers “written out of history”. *BBC*. <https://www.bbc.com/culture/article/20230807-the-last-poets-and-watts-prophets-the-radical-poets-overshadowed-by-hip-hop>

Martín, M. T. (2008). Los cuidados y las mujeres en las familias. *Política y Sociedad*, 2008, Vol. 45 Núm.2: 29-47

Martins, R. (2015). *Hip-hop, cultura y participación. La visibilidad de la juventud de las periferias urbanas*. Editorial UOC.

McAdam, D., McCarthy, J., & Zald, M. (1999). Oportunidades, estructuras de movilización y procesos enmarcadores: hacia una perspectiva sintética y comparada de los movimientos sociales. *Movimientos sociales: perspectivas comparadas*, 21-46.

MC Randy & DJ Jonco. (1989) Hey, pijo [Canción]. MC Randy & D.J. Jonco.

Megía, C. (2022). *Los 50 años de Eminem, el rapero que sobrevivió a una infancia convulsa, adicciones y polémicas capaces de acabar con cualquier carrera*. Ediciones EL PAÍS S.L. <https://elpais.com/gente/2022-10-17/los-50-anos-de-eminem-el-rapero-que-sobrevivio-a>

[-una-infancia-convulsa-adicciones-y-polemicas-capaces-de-acabar-con-cualquier-carrer
a.html](#)

Miller, C. (1997). *Grandmaster Cuts Faster: The Story of Grandmaster Flash and the Furious Five*.

Molina, R. A. M., & Pabón, L. C. O. (2017). Impacto social y cultural del Hip Hop. *Revista convicciones*, 4(7), 159-164.

Moncusí Ferré, A. (2017). “Espacios públicos, condición inmigrante, orden institucional y derecho a la ciudad. Reflexiones a propósito de Valencia”. *Kult-ur*, 4(8), 73-92.

Mora, A. S. (2016). El rapero como escritor: la casa, la calle y la web en las prácticas de composición de letras de rap. In *IX Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata (Ensenada, 2016)*.

Moraga González, M., & Solorzano Navarro, H. (2005). Cultura urbana hip-hop. Movimiento contracultural emergente en los jóvenes de Iquique. *Última década*, 13(23), 77-101.

Mosquera, P. (2017). *¿Sabías que hay una Declaración de Paz del Hip Hop?* IAmRap. <https://www.iamrap.es/articulo/Actualidad/sabias-que-hay-una-declaracion-de-paz-del-hip-hop/20170726134155050699.html>

Mosquera, P. (2023). *Coke La Rock, el primer rapero de la historia del hip hop*. IAmRap. <https://www.iamrap.es/articulo/historia-hip-hop/hablamos-coke-rock-primer-rapero-historia-hip-hop/20220411111835079807.html>

Movistar+ [latemotivcero]. (2021). *LATE MOTIV - Kase. O. Tiranosaurus rex | #LateMotiv800*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=PGZJgJJs0jk>

Nach. (1997). Esclavos [Canción]. *Trucos*.

Nach. (2003). Calles [Canción]. *Poesía Difusa*. BoaCor.

Nach. (2008). Esclavos del destino [Canción]. *Un día en Suburbia*. Universal.

Nach. (2008). Manifiesto [Canción]. *Un día en Suburbia*. Universal.

Nach. (2008). Sr. Libro y Sr. Calle [Canción]. *Un día en Suburbia*. Universal.

- Nach. (2011). Disparos de Silencio [Canción]. *Mejor que el silencio*. Universal.
- Nach. (2011). Quiz Show [Canción]. *Mejor que el silencio*. Universal.
- Nas. (1994). *Illmatic [Álbum]*. Columbia
- Nas. (2002). I Can [Canción]. *God's Son*. Ill Will y Columbia.
- Nisker, J. (2007). "Only God Can Judge Me": Tupac Shakur, the Legal System, and Lyrical Subversion. *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 14(1), 176-196.
- Nurcahyo, J. (2013). *Universal Zulu Nation as the Black Counter-Hegemony Song on Afrika Bambaataa's "Renegades of Funk"* (Doctoral dissertation, Universitas Brawijaya).
- Olmos, A. (2021). *Rap español: del barrio a la mansión sin hablar de nada*. El Confidencial.
https://blogs.elconfidencial.com/cultura/mala-fama/2021-08-11/rap-hip-hop-natos-waor_3224844/
- Paralizan provisionalmente el derribo del gaztetxe Kortxoenea*. (s.f.) (2021). EITB.
<https://www.eitb.eus/es/noticias/sociedad/detalle/3447698/kortxoenea--comienzan-derri-bar-gaztetxe-kortxoenea-donostia/>
- Paskual, I. (2017). El Bronx: el verdadero origen del hip-hop. *El País*.
https://elpais.com/cultura/2017/08/18/ruta_norteamericana/1503071141_798160.html
- Patrin, N. (2020). *Bring That Beat Back: How Sampling Built Hip-Hop*. U of Minnesota Press.
- Pérez, J. (2021). Memoria y Hip hop, una metáfora de origen. *Análisis*, 53(99).
- Persaud, E. J. (2011). The signature of hip hop: A sociological perspective.
- Picech, M. C. (2024) "Les puede gustar la cultura pero no la gente del hip hop": organización, políticas culturales y diferencia social en Quito. *Raperos 2.0: Economía alternativa y redes colaborativas en Latinoamérica y el Caribe*. Poliedro Editorial.
- Planella, J. (2008). Educación social, acompañamiento y vulnerabilidad: hacia una antropología de la convivencia. *Revista iberoamericana de educación*, 46(5), 1-14.

- Planella, J., Jiménez, J., & Ruiz, L. A. (2019). Cuerpos, educaciones y géneros. Reflexiones sobre la anestesia y lo sensible en pedagogía. *Tendencias Pedagógicas*, 34, pp. 5-15.
- Postigo, M. (2007). Mujer, feminismo y modernidad: atrapadas entre lo público y lo privado. *Thémata. Revista de Filosofía*, 39, 281-286.
- Public Enemy. (1989). Fight The Power [Canción]. *Fear of a Black Planet*. Motown.
- Ramírez, L. (2018). *Kase. O: “Comencé rapeando poemas de Bécquer, él y Zorrilla me inspiraban”*. The Objective. <https://theobjective.com/further/espana/2018-12-12/kase-o-entrevista/>
- Reese, E. (2019). *The History of Hip Hop* (Vol. 2). Eric Reese.
- Reyes, Á. (2021). *Qué es el “greenwashing” y cómo evitar que te engañen*. CNN. <https://cnnespanol.cnn.com/2021/11/05/greenwashing-explainer-orix/>
- Rivera, R. Z. (1998). Cultura y poder en el rap puertorriqueño. *Revista de Ciencias Sociales*, 4, 124-146.
- Rodríguez, A., & Iglesias da Cunha, L. (2014). La cultura hip hop: Revisión de sus posibilidades como herramienta educativa. *La cultura hip hop: revisión de sus posibilidades como herramienta educativa*, 163-182.
- Rodríguez, J. L. (2018). Educación informal, vida cotidiana y aprendizaje tácito. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Romero, A. (2017). *Kase.O: “El rap español está prohibido en las radios comerciales”*. El Mundo. <https://www.elmundo.es/papel/cultura/2017/10/19/59dca7c246163f123b8b4637.html>
- Run-DMC. (1986). My Adidas [Canción]. *Raising Hell*. Profile.
- Semple, I. (2022). *Behind The Mic: Grandmaster Flash’s monumental single “The Message”*. Hip Hop Hero. <https://hiphophero.com/watch-cypress-hill-select-some-of-their-favourite-records/>
- Sho-Hai & Kase.O. (2022). Te Pone Bien. *Polvo*. Rap Solo

- Southern, E. (2001). *Historia de la música negra norteamericana* (Vol. 9). Ediciones Akal.
- Sullón, A. (2019). El lenguaje del cuerpo en el Break Dance. Un baile formado en las calles. *Revista Científica de Comunicación Social*, (1), 60-69.
- Talego, F., & Hernández, J. (2017). Los nuevos movimientos sociales reencantan el mundo. *Quaderns*, 22 (1), 35-49.
- TessLa. (2017). *La MALA relación entre el RAP y la TELEVISIÓN*. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Dya_MOxiw3A&t=657s
- Tijoux, M. E., Facuse, M., & Urrutia, M. (2012). *El Hip Hop: ¿Arte popular de lo cotidiano o resistencia táctica a la marginación?*. Polis. *Revista Latinoamericana*, (33).
- Thompson, P. S. (2004). *Bambatha at Mpanza: The making of a rebel*. *Scientia Militaria: South African Journal of Military Studies*, 32(2).
- Toteking. (2005). *Un Tipo Cualquiera [Álbum]*. BoaCor.
- Touraine, A. (1981). *The Voice and the Eye*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Valencia, G. (2017). *Cuidados para unas ciudades en común*. Pikara Magazine. <https://www.pikaramagazine.com/2017/04/cuidados-unas-ciudades-comun/>
- Vandever, EJ (1971). *Brown contra la Junta de Educación de Topeka: anatomía de una decisión* (Tesis doctoral, Universidad de Kansas).
- Van Manen, M. (1999). *El tacto en la enseñanza*. Ediciones Paidós Iberica.
- Verba, S., Black, G., Brody, R. A., Ekman, P., Nie, N. H., Parker, E. B., ... & Sheatsley, P. (2008). La opinión pública en Estados Unidos de América sobre la Guerra de Vietnam. *Revista Mexicana de Opinión Pública*, (5), 71-89.
- Vilchis, A. (2023). *DJ Kool Herc y la historia de la fiesta con la que nació el hip-hop en 1973*. Sopitas.com.
- Violadores del Verso. (2006). Información Planta Calle [Canción]. *Vivir para contarlo*. Rap Solo.
- Warren, K. (1997). *Ecofeminism: Women, Culture, Nature*. Indiana University Press.

Whatley, J. (2021). *The threatening letter the FBI sent to N.W.A.* Hip Hop Hero. <https://hiphophero.com/the-threatening-letter-the-fbi-sent-to-n-w-a/>

Wheeler, D., Dunn, S., McFadyen, S., Peters, R., & George, N. (2016-2020). *Hip-Hop Evolution*. Banger Films.

Ziliani, E. (2011). La acción afirmativa en el derecho norteamericano. *Revista Electrónica del Instituto de Investigaciones "Ambrosio L. Gioja"*, 5.

Zwickel, J. A. (2011). *Beastie Boys: a musical biography*. Bloomsbury Publishing USA.

ANEXOS

ANEXO 1

Entrevista a Marta Olalde Etxaniz:

- ¿En qué consiste la organización Urban 13?

Es una asociación artística cultural que se basa en el arte como método de apoyo a los jóvenes y a la sociedad en general empleando el hip-hop, la danza y el teatro. Trabajamos desde la intergeneracionalidad, no hay barreras en cuanto a las edades.

- ¿Qué cargo desempeñas en Urban 13?

Yo soy la “lehendakari”... la presidenta. He sido electa en multitud de ocasiones y me dedico a hacer muchos trabajos diferentes.

- ¿Cómo surgió Urban 13?

Urban surgió en el barrio de Intxaurre. de hecho surgió porque los chavales pedían espacios libres de policías para pintar y comenzamos a hacer fiestas de grafitis en las que llevábamos paneles para que pudieran pintar de día sin ser perseguidos. Posteriormente comenzamos a organizar batallas de break y conciertos y batallas de gallos en la calle, agrupando los 4 elementos del hip-hop. En el 2011 vino la crisis y echamos el candado y entonces constituimos Urban 13 Asociación Cultural pusimos la sede en el “gaztetxe” de Kortxoenea que derribaron y durante años organizamos de todo hasta que lo tiraron, y desde ahí lo hacemos en la calle, pero queremos la calle y es necesario trabajar en ella.

- ¿Qué cambios has percibido en el hip-hop euskaldun desde comienzos de Urban 13 hasta ahora?

Pues desde 2002 muchas cosas. Al principio decidíamos llevar “bertsolaris” y fusionar el break con el rap, y a su vez este con distintas disciplinas. Andábamos de titiriteros por toda Euskadi. Eso se ha perdido. Pero los cambios en positivo que se han dado son la cantidad de grupos de rap que existen, que el break es cada vez más puntero, organizamos batallas a las que viene gente de toda la península y actualmente organizamos muchas batallas de gallos, los jóvenes vienen mucho por ahí.

- ¿Cómo se financia Urban 13?

Con parte de financiación de “Gazteria” y nos apoya mucho la sala “Dabadaba” ya que tiene un sistema de que si no eres lucrativo te apoya... manda cojones o manda ovarios. Y mucha calle, ahora mismo, durante esta entrevista estamos en la calle presenciando una batalla de gallos.

- He podido ver en la página web que también organizais talleres de pintura y demás, ¿cómo solicitáis los espacios?

En locales del barrio, a ver si hay huecos o espacios que nos puedan dejar. Pero últimamente mucho en la calle, convencer a los jóvenes y crear haciendo.

- ¿Qué proyectos realiza Urban 13?

Básicamente “Kaleko Ekintza”, “Dantza-Antzerki”, “Basket Hip-hop” y le damos mucha importancia al campeonato de break, porque viene gente de todas parte incluso seleccionados para las olimpiadas.

- ¿Qué planes de futuro tiene la organización?

Resistir, y seguir adelante y morir con las botas puestas y que los chavales y chavales nos vaya cogiendo el relevo. Y seguir y seguir y seguir, ninguna revolución se ha hecho sin el movimiento cultural.

ANEXO 2

Entrevista a Jul ELC:

¿Cómo se aprende a rapear?

Yo lo tenía sencillo, bajaba al parque y nos retroalimentábamos. Pillamos algo del bazar e íbamos a las pistas a improvisar tranquilamente, juntarnos varios y que cada uno ponga su esencia te hace mejorar y aprender nuevas técnicas.

¿Entonces dirías que el rap se aprende en la calle?

Se puede aprender por cualquier lado y más con internet, pero la esencia del hip-hop del contacto humano se vive en el barrio. Nos juntamos entre nosotros y conocemos a grupos de otros sitios de Euskadi. Me representa mi vecindario, lo estudio y lo menciono en tema porque es parte de mí.

¿Qué opinión te merece los talleres de rap?

Pues... tampoco es negativa, pero creo que lo suyo es hacerlo en la calle y no en una clase. La gente de aquí es abierta y conocemos zonas en las que hacer lo nuestro sin molestar y donde quién quiera puede venir. Se pueden aprender muchas cosas lejos de clase también.

¿Qué tiene el hip-hop de educativo para ti?

Bastantes cosas, ha sido una forma para mí de reencontrarme, de conocimiento urbano. Creo que te enseña muchas cosas que no se dan en el instituto y que crea vínculos fuertes y una fuerza que muchos estudiantes que están alejados del movimiento y de la calle no entienden.

FIGURA 1

Cartel del taller de rap impartido



CONSTELACIÓN J

TALLER DE RAP
sala multiusos II

GRABACIÓN
6 DE JUNIO 19:00

A.M.S 310
21 Y 28 DE MAYO 19:00

RADIO **colores** 107.7 FM
UNIVERSIDAD POPULAR DE PALENCIA

En tu biblioteca. Para ti que eres joven

 **PALEN**
CIA
AYUNTAMIENTO

 **Universidad Popular**
de Palencia
Rey Alfonso VIII

 **lecrác**
CENTRO CULTURAL ANTIGUA CÁRCEL