

TREBALL DE FI DE GRAU

# MÚSICA CONTRA EL PODER

GANGSTA RAP COMO FORMA DE RESISTENCIA  
CULTURAL



Alberto Palacios Rodríguez

Tutora: Dra. Saida Palou Rubio

Grau d'Història

Facultat de Lletres

Curs 2020-2021

## ÍNDICE

|           |  |    |
|-----------|--|----|
| <b>1.</b> | <b>INTRODUCCIÓN</b> .....                        | 3  |
| 1.1.      | Justificación, objetivos y metodología.....      | 4  |
| <b>2.</b> | <b>MARCO TEÓRICO</b> .....                       | 5  |
| 2.1.      | <b>Contexto sociohistórico</b> .....             | 5  |
| 2.1.1.    | Años 50 .....                                    | 5  |
| 2.1.2.    | Años 60.....                                     | 6  |
| 2.1.3.    | Años 70-80.....                                  | 9  |
| 2.1.4.    | Años 90.....                                     | 14 |
| 2.2.      | <b>Contexto musical</b> .....                    | 14 |
| 2.2.1.    | <i>Blues y Jazz</i> .....                        | 14 |
| 2.2.2.    | <i>Rhythm &amp; Blues, Soul &amp; Funk</i> ..... | 17 |
| 2.2.3.    | <i>Hip Hop</i> .....                             | 19 |
| <b>3.</b> | <b>ANÁLISIS</b> .....                            | 25 |
| 3.1.      | <b>Rap político</b> .....                        | 25 |
| 3.2.      | <b>Gangsta Rap</b> .....                         | 30 |
| 3.2.1.    | Drogadicción y venta de drogas .....             | 31 |
| 3.2.2.    | Familia matrifocal y figura paterna .....        | 33 |
| 3.2.3.    | Embarazo adolescente.....                        | 35 |
| 3.2.4.    | Racismo, violencia y brutalidad policial.....    | 36 |
| 3.3.      | <b>Investigación-Debate</b> .....                | 37 |
| <b>4.</b> | <b>CONCLUSIÓN</b> .....                          | 45 |
| <b>5.</b> | <b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....                        | 46 |

## 1. INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia, la música ha tenido gran importancia en el desarrollo de la humanidad y ha servido para relacionar el hecho musical con el ambiente social, político, cultural y artístico en el que tiene lugar. El arte “es un «lenguaje» con el que el hombre expresa la realidad humana física y espiritual captando lo exterior e interiorizándolo, para luego devolverlo a la exterioridad desde la libertad creadora del artista” (Martínez, R., 2006, p.241). En resumidas cuentas, la música como disciplina artística para ser creada, siempre necesita algo exterior; un contexto. Pese a que la música, por sí sola, nunca transformó las relaciones de poder, nunca cambió sistemas políticos ni económicos, sí que fue una hermosa consecuencia de esas perversas relaciones, tal vez, en ocasiones, una respuesta a los conflictos sociales, una crónica sobre los acontecimientos más oscuros, una herramienta con la que hurgar en las conciencias, un grito o una encendida pulsación rítmica con las que abordar la euforia de las luchas sociales, sin olvidar que esa misma música había sido fruto de un pacto anterior entre su papel de entretener y su propensión a la sentimentalidad.

Como desarrolla Alan P. Merriam (1964), antropólogo y etnomusicólogo cultural, hay que diferenciar los usos y funciones de la música. Los usos se remiten a las formas en que la música es utilizada en las distintas sociedades por sí misma o en conjunto con otras actividades, cumpliendo o no una función específica. Las funciones, en cambio, se remiten a las razones de este uso y a sus propósitos, debiendo indagar para conocerlas, ya que no son tan evidentes como lo son los usos. Es por eso que no hay que buscar únicamente los aspectos descriptivos de la música, sino que hay que hacer hincapié también en sus significados. Queremos saber no sólo qué es, sino, también, qué función tiene para las personas y cómo funciona. “El propósito primordial de la Etnomusicología no ha de ser, pues, únicamente el producto, sino que -teniendo en cuenta el contexto sociocultural- también se ha de centrar en las circunstancias que hacen posible la creación y realización de este producto” (Martí, J., 1992, p.198).

Este trabajo se centrará en analizar la función de la música *rap*, concretamente el *Gangsta Rap*, como reivindicación cultural afroamericana, poniéndolo en contexto con los aspectos históricos y sus luchas sociales que lo engendraron.

## 1.1 Justificación, objetivos y metodología

Una de las razones por las que tomé la decisión de realizar este trabajo sobre la relación entre la música, la historia, la política y la sociedad fue porque se trata de un tema que da pie a una investigación amplia y, si bien pueden haberse hecho trabajos parecidos, estos están centrados en otros elementos culturales y otras épocas, y no concretamente en el *rap* político o *rap* protesta de finales de los años 80-principios de los 90 en Estados Unidos. La otra razón es personal; reside en mí, una conexión especial con la música y, yendo más en profundidad, con la música negra, banda sonora de mi vida desde que tengo memoria. Desde el principio conté con la opción de realizar un análisis del *rap* protesta en España o Francia para hacer el TFG, ya que conozco bien su amplia discografía y soy consciente del significado de las letras y de la conexión que tienen con la situación sociopolítica de la época en la que han sido escritas. No obstante, al final acabé escogiendo el *rap* norteamericano porque se gesta en un contexto sociohistórico prolífico lleno de contrastes, luchas y tensiones, sirviendo de epicentro e influencia para la cultura urbana del resto del mundo.

Los objetivos principales que pretendo alcanzar con este TFG son dos. En primer lugar; analizar cómo los asuntos políticos y sociales, así como los hechos históricos acaecidos durante una época y lugar determinados afectaron a una minoría -en concreto a los afroamericanos- viéndose reflejados en su reivindicación musical, en específico en la música *rap*. En segundo lugar; analizar las funciones y usos de este género dentro de los diferentes grupos sociales de la población norteamericana.

En el trabajo, comenzaré exponiendo en el marco teórico, comprendido por el contexto sociohistórico -la evolución de la población afroamericana desde principios de los años 50 a los 90- y el contexto musical -de las raíces de la música reivindicativa afroamericana al *hip hop*-, toda la información necesaria para entender las causas de la aparición del género musical a tratar. Posteriormente, analizaré la evolución del *rap*, hasta llegar a este *rap* protesta-político llamado *Gangsta Rap*, en el cual analizaré a través de las letras de diversos artistas las temáticas que trataban. Tras el análisis, pasaremos a la investigación-debate de diferentes autores que analizan este género y sus funciones dentro de la sociedad norteamericana. Por último, el trabajo contará con una conclusión donde se repasará la consecución de los objetivos principales.

## 2. MARCO TEÓRICO

Como ya se mencionó en la introducción de este TFG, el arte, se exponga como se exponga, siempre nace dentro de un contexto social, cultural, político y económico que le proporciona un sentido. Para analizar dicho género musical, es esencial comprender primero la situación en la que apareció, es decir, se debe conocer el contexto histórico. El *rap* floreció en un contexto muy turbulento para la sociedad estadounidense, en concreto para las minorías que vivían en los *ghettos*, en que los problemas raciales y las políticas segregacionistas que iban arrastrando desde décadas hicieron que sus comunidades vivieran bajo los efectos de la estratificación social. Estos barrios poblados generalmente por afroamericanos y latinos, constituían lugares estigmatizados y situados en lo más bajo del sistema jerárquico de los sitios que componen una metrópolis, siendo así focos de violencia, vicios y disolución social (Wacquant, L., 2007).

### 2.1. Contexto sociohistórico

#### 2.1.1. Años 50

El origen de los *ghettos* americanos se remonta a la Gran Migración de la primera mitad del siglo XX que hizo que millones de afroamericanos se trasladaran de las zonas rurales del sur hacía las ciudades del noreste y medio oeste con tal de buscar oportunidades de empleo y así huir del racismo. Este éxodo rural hizo que hubiera un asentamiento de esta comunidad en los *barrios étnicos* de la ciudad predominada principalmente por blancos de origen europeo como polacos, judíos, italianos, alemanes, irlandeses y otros grupos étnicos en que las personas compartían diferentes idiomas, costumbres, tradiciones y asociaciones. Estos asentamientos predominado por estas comunidades constituían una integridad territorial, es decir, tenía fronteras identificables y estaba separada de sus vecinos por límites naturales o artificiales. Con la llegada de familias negras a estos vecindarios, se produjo lo que se denomina la *huida blanca*, donde a principios de la segunda mitad del siglo XX, los blancos, dada su reticencia a convivir con la población negra, se mudaron de la ciudad a los suburbios<sup>1</sup> dejando así sus asentamientos abandonados a los afroamericanos, afrocaribeños y latinos que poco a poco los irían ocupando. Como consecuencia, estas zonas se empobrecieron y se intensificó la división entre blancos

---

<sup>1</sup> Nuevos núcleos urbanos-residenciales surgidos fuera de las ciudades, conocidas como ciudades dormitorio. No hay que confundir el termino con los barrios marginales de los extrarradios.

y negros, dando así una gentrificación y renovación, por el lado de los suburbios, y una marginalidad y pobreza, por el otro. Además, los suburbios se habían convertido en el ejemplo de la comunidad estadounidense normativa o "dominante", construida sobre una cultura de progreso, mientras que el *ghetto* era el criador de una "cultura de la pobreza" (Venkatesh, S., 2000, p.7). Los negros fueron el único grupo que fue segregado en la sociedad estadounidense dado que "los blancos vivieron al principio, al menos una parte de ellos, en estos heterogéneos barrios, que por muy miserables que fueran, eran lugares de aclimatación temporarios y voluntarios en el camino de integración a una sociedad blanca variada" (Wacquant, L., 2007, p.70), sin embargo, el encierro de los negros fue forzado, viéndose así obligados a vivir en zonas de segregación total.

### 2.1.2. Años 60

De manera simultánea, surgió el movimiento de los Derechos Civiles, movimiento de protesta liderado por el reverendo Martin L. King centrado en la lucha no violenta para acabar con la segregación racial que estaba sufriendo los EEUU. Los boicots, marchas y sentadas vieron su resultado en la aprobación de la Ley de Derechos Civiles de 1964 y la Ley del Derecho al Voto de 1965. Pese que con la aprobación de dichas leyes se consiguieron varios logros sociales y políticos, en la práctica, la segregación continuaba. Según Albert S. Broussard (2001), la fallida en el logro de resultados significativos fue debido a la gran limitación del movimiento que puso énfasis casi exclusivamente en la igualdad de oportunidades en vez de en la igualdad de resultados.

En los *ghettos* la pobreza seguía en aumento, el consumo de drogas era cada vez más alto, y en la calle había mucha violencia por parte de la policía y pandillas que ejercían la criminalidad. El desempleo era también uno de los mayores problemas de los afroamericanos en las ciudades, mientras que los que conseguían un trabajo era poco cualificado y mal pagado. Del mismo modo, los productos que llegaban a estos barrios eran escasos y caros, y las escuelas eran inferiores a las que había en el centro de la ciudad (Dierenfield, B.J., 2004, p.123). Fue en estos *ghettos* donde comenzó a acrecentar un sentimiento de orgullo racial entre los afroamericanos. Los malos tratos que sufrían por parte de la policía se tradujeron en una oleada de disturbios acontecidos en diversas ciudades de EEUU. El más notorio sucedió en el *ghetto* de Watts en los Ángeles, en agosto de 1965. Dicha rebelión estalló a causa de la violencia policial ejercida durante el arresto de un joven negro de la localidad. Mas de catorce mil efectivos de la Guardia Nacional de California tuvieron que entrar para

poder controlar la situación e impedir que los disturbios desbordasen los límites del barrio de Watts. Tras seis días de levantamiento en el que los insurgentes saquearon y prendieron fuego una gran cantidad de negocios y edificios, los disturbios se saldaron con treinta y dos muertos, de los que veintisiete eran negros, con más de ochocientos heridos y tres mil encarcelados (Horne, G., 1997). Estos actos violentos serían el precedente inmediato del *Black Power*<sup>2</sup> y de la creación del Partido de Autodefensa de las Panteras Negras formado por una nueva generación de jóvenes negros contrarios a la actitud pacifista contra la brutalidad policial, la discriminación y la exclusión practicada por Martin L. King y otros moderados del movimiento de los Derechos Civiles, considerando que la violencia tenía que responderse con violencia.

El Partido de las Panteras Negras fue fundado en Oakland, California en 1966 de manos de dos estudiantes universitarios, Huey P. Newton y Bobby Seale. Sus objetivos se recogían en los diez puntos programáticos que incluían acabar con la brutalidad policial, asegurar el pleno empleo para los negros, sanidad gratuita, viviendas decentes, exención del servicio militar, liberación de los detenidos por causas raciales, tribunales paritarios para ser juzgados y de un plebiscito supervisado por la ONU para votar la autodeterminación de una nación afroamericana dentro de los límites territoriales de EEUU (Seale B., 2020). Este nuevo nacionalismo revolucionario negro desafiaba las cualidades negociadoras de Martin L. King, “ofreciendo cobertura política al *Black Power* y formalizando así un bloque político más amenazador e integrante que los sermones de las iglesias de los hombres del reverendo” (Ladrero, V., 2019, p.81). Conocedores del código penal de California y de las leyes estatales que permitían llevar armas en público, el modelo organizativo del PPN se basaba en establecer patrullas armadas de vigilancia policial, conformadas por militantes armados que llevaban consigo cámaras fotográficas, grabadoras y el código penal. Dichas patrullas impedían a la policía cometer abusos y orientaban a la población negra sobre sus derechos; la gente comenzó a adquirir conciencia y a ver a los miembros del PPN como sus defensores contra los representantes de la estructura del llamado “poder blanco”. Si bien el Partido era una fuerza de autodefensa y protección en las comunidades en que radicaban sus filiales, sus mayores éxitos sociales

---

<sup>2</sup> Movimiento que abogó por la unidad, la construcción de comunidades, la celebración de la herencia africana de los negros y el desarrollo de organizaciones negras independientes. Los defensores del *Black Power* creían que los afroamericanos debían centrarse en mejorar sus propias comunidades en lugar de integrarse en la sociedad blanca. Este movimiento nacería como respuesta al “poder blanco”. Frente al “poder blanco” reivindicaban el “poder negro”, más que en un sentido racial en alusión a la transformación del poder político dominado hasta entonces por los blancos (Ture, K. & Hamilton, C.V., 1992).

provenían de los servicios que ofrecía a la comunidad a través de sus programas gratuitos de desayuno, ropa, alimentación, servicios médicos, servicio de ambulancia, impartición de clases de economía, derecho, autodefensa, etc. (Seale B., 2020).

Este nacionalismo negro y de autodefensa que abogaba por la autodeterminación y la unidad nacional de los afroamericanos contra la opresión, centrándose en la recuperación del control sobre sus vidas y su historia provenía de las ideas del activista revolucionario Malcolm X asesinado en 1965, el cual después de su salida de la Nación del Islam<sup>3</sup> y con la fundación del Movimiento de la Unidad Afroamericana en 1964 empezó a señalar al sistema económico norteamericano como el principal culpable de la situación de la población negra en el mundo. Su principal objetivo era desbaratar el imperialismo y el capitalismo dado que “la compleja superestructura creada por el capitalismo, contrario a la naturaleza humana, había sido el origen de la esclavitud por lo que el conflicto racial, tenía que abordarse desde la economía y la política y no sólo desde la raza” (Ladrero, V., 2019, p.87).

Cuando una veintena de Panteras tomaron el Capitolio Estatal de California el 2 de mayo de 1967 para protestar por la Ley Mulford<sup>4</sup>, el gobierno tomó cartas en el asunto y “con el dinero de los contribuyentes, comenzó a organizar la guerra sucia a través del Programa de Contrainteligencia (COINTELPRO)<sup>5</sup> del FBI” (*Ibid.*, p.82). A partir de aquí, la tensión entre el PPN y la policía -bajo el mando del FBI- fue en aumento empleando una fuerza desmesurada por parte de los oficiales. Por un lado, los asaltos y homicidios ejecutados por la policía siempre eran justificados, mientras que, del lado contrario, se criminalizaba a las Panteras de tener el monopolio de la violencia, sufriendo así una caza de brujas en el cual el gobierno justificaba dicha

---

<sup>3</sup> También conocidos como *Black Muslims*. Organización religiosa y socio-política fundada en 1930 cuyo objetivo era despertar el orgullo y la consciencia de los negros a través de los preceptos del islam. En los años sesenta alcanzó gran expansión e influencia en la comunidad afroamericana gracias al liderazgo de Elijah Muhammad y el carisma de Malcolm X. Este movimiento defiende una ideología supremacista en el que el hombre de raza negra fue el creador de todo. En cambio, la raza blanca había nacido de un experimento científico con el objetivo de exterminar la superioridad numérica de la población negra. Según la Nación del Islam, la separación de las razas se justificaba mediante la diferenciación religiosa y recordando el origen esclavo se desvinculaban a la pertenencia a EEUU poniendo énfasis en un retorno a África como ya había promulgado Marcus Garvey años atrás. Por el contrario, el Partido de las Panteras Negras defendía la idea de pertenencia, pero con un nuevo sentido que enlazaba pasado y presente: eran africanos, pero al mismo tiempo eran estadounidenses, lo que resumían en el término afroamericanos (Fishman, J.E. & Soage, A.B., 2013).

<sup>4</sup> Ley que derogaba el transporte público de armas de fuego cargadas con el objetivo de desarmar a los miembros del PPN y no poder ejercer legalmente sus patrullas armadas.

<sup>5</sup> Programa creado en 1956 con el objetivo de neutralizar a los comunistas en EEUU, remodelado en 1967 para investigar organizaciones y personajes que pudieran desestabilizar el gobierno estadounidense.

represión. Lo cierto es que estos actos violentos eran recíprocos cuya implicación numérica por parte de los agentes siempre era superior. Como expone Tim Butz (1976), el COINTELPRO se basó en una guerra psicológica centrándose en la utilización de diversas acciones que incluían desde la propagación de bulos, redacción de cartas falsas, escuchas telefónicas, boicot de actos, incentivo de conflictos internos y externos con otras organizaciones, infiltración de agentes, hasta el asesinato con tal de desestabilizar la organización. A partir de aquí, el Partido fue debilitándose con la encarcelación -la mayoría de veces acusados injustamente-, el destierro forzado y el asesinato de sus miembros más importantes, así como de su división interna causada por las tensiones generadas por parte del FBI que les acabaría separando en dos sectores: el de la costa oeste (Oakland) y este (Nueva York).

El programa COINTELPRO fue todo un éxito para el FBI. No solo consiguió acabar con la “amenaza” de las Panteras Negras, también contribuyó a propagar un elemento esencial para desarticular la capacidad de acción de los *ghettos* y en general de la población negra, nos referimos a la introducción de la heroína<sup>6</sup> en estas comunidades. Como defienden Joshua Bloom y Waldo Martin (2013), este hecho ocurrido a finales de los sesenta que va mas allá de una simple teoría conspirativa ayudó a parar la revolución y distorsionar a una comunidad que era vulnerable al consumo de estas sustancias como vía de escape. El ejemplo perfecto lo encontramos en uno de los fundadores del PPN, Huey P. Newton, en el que, tras idas y venidas de la cárcel, acabó paranoico, enfrentado a otros miembros y finalmente enganchado a la droga.

### 2.1.3 Años 70-80

Para la ideología neoconservadora<sup>7</sup> hegemónica en EEUU los pobres del *ghetto* eran presentados como un informe agregado de casos patológicos, cada uno con su lógica y sus causas propias, como miembros de una cultura étnica dañina, o

---

<sup>6</sup> En 1968 la batalla contra los gobiernos comunistas de China y Vietnam había dado a la creación del “Triángulo Dorado” integrados por Tailandia, Burma y Laos, zona donde los controles eran inexistentes y que pasaron a abastecer la tercera parte del mercado mundial de la heroína a través de la distribución de transportes marítimos y aéreos manejados por la CIA y sus agentes extranjeros. La adicción a la heroína se expandió rápidamente entre las tropas norteamericanas y en los *ghettos* estadounidenses (Chang J., 2017).

<sup>7</sup> Movimiento político nacido durante la década de los sesenta como reacción a la política exterior cada vez más pacifista del Partido Demócrata.

incluso como los beneficiarios de un Estado de Bienestar<sup>8</sup> malgastador, que mantiene la miseria que se supone debe combatir, al recompensar la holgazanería y el vicio. Esta clase media llena de prejuicios raciales con una imagen estereotipada y superficial del *ghetto* asocia sus dislocaciones sociales como un fenómeno voluntario, autoinfligido y autosostenido, epicentro de conductas y comportamientos que van desde delitos violentos, abandono escolar, embarazo adolescente y falta de interés laboral hasta el incremento de estructuras familiares disfuncionales y matrifocales<sup>9</sup>, tráfico y consumo de drogas y dependencia del sistema de protección social. (Wacquant, L., 2007). Sin embargo, “el *ghetto* no es el resultado de un particularismo local ni de una determinada esencia cultural propia a sus habitantes, sino que es el resultado complejo de la articulación de una serie de agentes y factores institucionales y del funcionamiento de estructuras de dominación política y económica que trascienden al *ghetto* y atraviesan a la sociedad en su conjunto” (Wacquant L., 2013, pp.165-166).

En la segunda mitad de los setenta y principio de los ochenta el declive del Estado de Bienestar hizo que hubiera un deterioro continuo de las condiciones y posibilidades de vida de las comunidades en los *ghettos*. Los subsidios para las madres sin sustento se volvieron cada vez más insuficientes, por no haber sido ajustados a la inflación y no haber sido financiados de acuerdo con las necesidades. Las carencias de las políticas sociales estadounidenses también afectaron al programa de seguro de desempleo quedando resquebrajado a causa de la presión patronal y la voluntad política de reducir los gastos públicos en el cual la mayoría de habitantes del *ghetto* al tener acceso a empleos de término corto e intermitentes no se encontraban cubiertos por las cajas de jubilación ni por los subsidios al desempleo cuando perdían su trabajo. Otro factor que hizo que la brecha entre ricos y pobres se profundizara fueron las políticas fiscales de Ronald Reagan centradas en una reducción masiva de impuestos viéndose compensada por la reducción de los presupuestos de los principales programas, como la discriminación positiva<sup>10</sup>, destinados a los más desfavorecidos (Wacquant, L., 2007). Al mismo tiempo, el

---

<sup>8</sup> En inglés *welfare state*. Conjunto de instituciones estatales que garantizan una serie de derechos y ayudas sociales ejercitables por la inmensa mayoría de los ciudadanos desarrollados a través de políticas y programas de carácter redistributivo.

<sup>9</sup> Unidad doméstica no nuclear en el cual la madre está presente siendo la cabeza de familia mientras que el padre biológico juega un papel menos importante en el hogar y en la crianza de los hijos dada su ausencia.

<sup>10</sup> Conocido en Estados Unidos como *affirmative action*. Políticas que otorgan un trato preferencial a ciertos grupos minoritarios que han sido desfavorecidos o perjudicados históricamente, para garantizarles un mayor acceso a determinados recursos, servicios o cargos.

enorme aumento en el presupuesto militar con tal de financiar las incursiones de la Guerra Fría hizo que la deuda de EEUU alcanzara las cifras más altas de la historia recayendo grandes cargas impositivas a los contribuyentes de la clase media y clase trabajadora. En definitiva, esta práctica de reducir impuestos a los ricos y las grandes empresas con tal de estimular la economía entera del país, hizo que el impacto para las minorías étnicas fuera mayor; “en 1983, la familia blanca promedio poseía once veces más capital que la negra o latina, y en 1989, esa brecha prácticamente se había duplicado” (Chang, J., 2017, p.285).

Lo mismo que pasó en los sesenta con la heroína acabaría pasando a mediados de los ochenta con la invención del *crack*, en el cual estas comunidades sufrirían efectos devastadores como nunca antes se había visto. “La historia reciente del *crack* y de la cocaína inyectada en los Estados Unidos y en Canadá nos enfrenta al hecho de lo poco que comprendemos el fenómeno del abuso de determinadas sustancias desde una perspectiva macrosociológica o antropológica. No hemos elaborado una teoría coherente y útil que ofrezca las explicaciones más básicas sobre el quién, cuándo y porqué de las drogas. Necesitamos vincular los patrones de preferencias por las drogas y los grados de adicción a las mismas a las grandes fuerzas estructurales históricas que crean grupos sociales vulnerables, y hemos de documentar las consecuencias no pretendidas de las políticas disfuncionales del sector público y de las instituciones gubernamentales que agravan los daños provocados por las drogas” (Bourgois P., 2004, p.95).

A principios de los ochenta la cocaína en polvo era la droga social por antonomasia de la élite siendo aceptada como algo glamuroso dentro de la sociedad capitalista, símbolo de riqueza y estatus, sin embargo, para la clase baja era imposible acceder a esta sustancia dado su elevado coste. En estos años el gobierno de EEUU apoyaba la dictadura nicaragüense derrocada por la Revolución Sandinista en 1979 empezando a trabajar con bandas de guerrilleros llamado Contras financiando su lucha contra el gobierno marxista nicaragüense con tal de evitar la expansión comunista en América Central. Debido que el Congreso norteamericano estaba en desacuerdo con la financiación mediante dinero federal para el apoyo de estos guerrilleros, el gobierno de Reagan empezó a buscar fuentes alternativas de financiación a través de la venta ilegal de armas a Irán mandando los beneficios para costear la guerra secreta e ilícita de los Contras nicaragüenses, y estos, al mismo tiempo, hacían contrabando de cocaína hacia Estados Unidos contando con el apoyo de la CIA y de sus transportes aéreos.

La administración Reagan al hacer la vista gorda con estas operaciones logró que en un lapso corto de tiempo los EEUU contará con una importación masiva de 63 toneladas de cocaína, la mayor en toda su historia, haciendo que “entre 1982-1984 la importación de cocaína que llegaba a EEUU aumentase un 50%”<sup>11</sup> y que el precio de esta sustancia se desplomase; “a principios de los años setenta, los neoyorkinos más acaudalados pagaban mil dólares la onza de cocaína, diez años después, la producción y distribución se habían vuelto tan eficaces que el precio por onza bajó a apenas cien dólares, unos tres dólares el gramo. Era el momento indicado para que una innovación química solucionara la saturación del mercado y aumentara la demanda de la cocaína una vez más” (Chang J., 2017, p.267). Esta innovación consistiría en mezclar cocaína en polvo con bicarbonato de sodio poniéndola a calentar, creando así un tipo de piedra que era fumada en pipa cuyos efectos eran momentáneos y breves y, por ende, la adicción era químicamente mayor. Es lo que se acabaría conociendo como *crack*.

Si antes el acceso a la cocaína estaba reducido solamente a las altas esferas, la nueva mezcla hizo que los más pobres por 5 dólares obtuvieran su dosis de *crack*, lo que dio a una increíble demanda de esta sustancia por parte de las comunidades más desfavorecidas agravando la situación que ya iba arrastrando desde décadas atrás. El tráfico de drogas en los *ghettos* empezó a propagarse como una plaga puesto que esta economía sumergida centrada en el *crack*, a diferencia de otras épocas en el cual el monopolio de la venta de drogas estaba controlado por la mafia, no necesitaba de intermediarios ni de la autorización de nadie. Esto dio a que una gran parte de los habitantes de estas comunidades, la mayoría jóvenes, cansados de trabajos intermitentes cobrando el salario mínimo de 3,35 dólares/hora, vieran en el narcotráfico la manera de obtener dinero fácil para poder sobrevivir.<sup>12</sup> Estos “capitalistas callejeros” pasaron de crecer en la absoluta pobreza a ganar miles de dólares al día gracias a la venta de *crack* sin ser conscientes del efecto dominó que causaría en sus barrios. A medida que el índice de consumo aumentaba también lo hacía la codicia de los narcotraficantes (*dealers*), lo que dio a un incremento de la violencia a causa del poder y el control de territorios, siendo organizados en bandas callejeras armadas; “con el auge de la violencia se incrementaron el uso de armas ya que los traficantes se lo podían permitir [...] había insensibilización hacia la muerte; nos estábamos matando unos a otros; el amigo con el que habías crecido ahora era tu

---

<sup>11</sup> Netflix, *Crack: Cocaína, corrupción y conspiración* [documental], 2021, min. 08:30-9:00.

<sup>12</sup> *Ibíd.*, min. 18:15-20:40.

enemigo [...] en un principio con la venta de *crack* se intentaba sobrevivir, ahora intentabas prosperar en una piscina llena de tiburones”.<sup>13</sup>

Atrás quedaba la hermandad y solidaridad dentro de los miembros de la misma comunidad, la epidemia del *crack* había hecho que “las personas adictas a esa droga, consumirla era lo único que les interesaba. Asaltaban, robaban, hurtaban, hacían lo que sea. Después estaban los asesinos del vecindario. Cuando se drogaban, salían con otros tipos para robarle a los que se juntaban a jugar a los dados, y se armaban tiroteos [...] La calidad de vida de todo el vecindario cambió. Las chicas que todos amábamos y admirábamos de niños se empezaron a prostituir para poder seguir consumiendo. Nuestro barrio era desde hacia tiempo un lugar bastante peligroso de por sí, pero en ese momento la gente literalmente comenzó a perder a sus familias por culpa de las drogas y la violencia de los adictos y *dealers*. Muchos terminaron en la cárcel para toda la vida. A otros los asesinaron. El barrio quedó completamente destruido” (Chang J., 2017, p.270).

La policía se mantenía al margen, no querían involucrarse en una guerra donde los miembros de una misma comunidad se estaban matando entre ellos. Sin embargo, si que se lucraban de la corrupción a través de sobornos a los traficantes por tal de que estos no fueran detenidos. No fue hasta el 1986, año de elecciones, en el cual Ronald Reagan tomó un discurso extremo y una campaña hipócrita, dada su implicación en el contrabando de cocaína en EEUU, contra el consumo y venta de drogas. En el mismo periodo entró en vigor la Ley contra el Abuso de Drogas en el que se propugnaba que si poseías 1 gramo de *crack* para su venta recibirías la misma condena que si poseías 100 gramos de cocaína en polvo. En 1988 esta ley se amplió e incluyó no únicamente a los vendedores sino también a los consumidores. Esta ley estricta e injusta afectó básicamente a los *dealers* y drogadictos del *ghetto* haciendo que se viera como una ley discriminatoria racialmente en el cual existía una desigualdad ridícula; “el del *crack* es un malhechor y el de la cocaína lo es cien veces más. Pero lo más probable es que la persona del medio kilo de cocaína sea blanca y el de 5 gramos de *crack* sea negra” (Chuck D, 2017, p.32). A partir de aquí, la represión y tensión policial contra la lucha de la droga y sus comunidades incrementó.

---

<sup>13</sup> *Ibíd.*, min. 22:36-24:00.

#### 2.1.4 Años 90

En 1994 con Bill Clinton como presidente se instauró la *Crime Bill*, ley de control del crimen cuyas medidas en vez de ser preventivas, eran fuertemente punitivas: se crearon nuevos delitos capitales y cadena perpetua obligatoria para los tres veces reincidentes; se aumentó el presupuesto para la expansión del sistema carcelario y de las fuerzas policiales, en especial en la “lucha contra las drogas” dando a estos más recursos y poderes que nunca. El resultado fue una gran tasa de encarcelamientos sobretodo por parte de la población negra: “en 1985 había 16.600 reclusos negros por delitos relacionados con las drogas, en 1995 pasaron a ser 134.000, incrementándose un 707%”.<sup>14</sup>

### 2.2. Contexto musical

Como hemos visto, la población afroamericana a lo largo de su historia ha sido víctima de las discriminaciones e injusticias de una sociedad segregada racialmente en el cual los blancos consideraban que los negros eran inferiores por su color y su condición social haciendo que estos se encontrasen en una posición de lucha continua con tal de conseguir la igualdad de derechos y oportunidades. La música popular nos revela algo del carácter esencial de la vida de los negros en EUA y también del país mismo, es decir, de la sociedad en conjunto. Para entender la música *rap* hay que indagar en los orígenes de la música protesta afroamericana.

#### 2.2.1. Blues y Jazz

Si analizamos los orígenes de la música afroamericana, el *blues* fue la madre de todas las músicas que la población negra creó para calmar la tristeza, desplegar la rabia y provocar el gozo. El origen del *blues*, al sur de los EUA en la frontera de los siglos XIX y XX, fue consecuencia de una trágica inadaptación de los afrodescendientes al Nuevo Mundo y de la imperiosa necesidad de nombrar las amenazas físicas y psicológicas que sujetaban su condición humana y sus aspiraciones sociales, así como su exclusión por su condición racial.

Los predecesores inmediatos de los *blues* fueron los cantos de trabajo (*work songs*) que cantaron los negros africanos y afronorteamericanos esclavizados, los cuales tuvieron origen en el África Occidental. Estas raíces africanas puras fueron extinguiéndose en relativamente poco tiempo después de la importación en masa de

---

<sup>14</sup> Netflix, *Crack: Cocaína, corrupción y conspiración* [documental], 2021, min. 1:18:24-1:19:10.

esclavos a Norteamérica que tuvo lugar durante el siglo XVIII. Según Leroi Jones (1966) esta extinción fue dada por la supresión cultural por parte de los amos blancos porque creían que no solo todas las costumbres africanas eran “bárbaras”, sino también que, con esos cantos agrícolas con constante evocación a sus dioses, así como la utilización de sus tambores africanos incitaría a una rebelión y a una posible huida de la plantación en cuanto tuvieran la mínima oportunidad. Este canto de trabajo importado, a medida que pasaban los años, se iba alejando de una manera paulatina de sus raíces africanas, puesto que día tras día se le despojaba de sus costumbres y del recuerdo de su tierra, dado que los descendientes de estos primeros africanos no tenían más referencias culturales que las propias de la esclavitud; ya no tenía sentido cantar sobre la caza, la pesca, los cantos que acompañaban las labores de telar, etc. La temática de estas canciones de trabajo, con un formato de llamada y respuesta,<sup>15</sup> pasó a centrarse en los problemas cotidianos desde una perspectiva redentora. Esta transición acabaría asentando las bases del primer género musical afroamericano, el *blues*.

Una vez impuesta la Proclamación de Emancipación (1863) en el cual se liberaba a los esclavos, muchos ex esclavos se convirtieron en arrendatarios o aparceros y, aunque formalmente libres, todavía estaban atados a condiciones abyectas de pobreza y creciente violencia racial. Para escapar de estas circunstancias muchos se lanzaron a la carretera en busca de nuevas oportunidades, y el *blues* se convirtió en su música. La forma de respuesta de llamada permaneció en el *blues*, pero la llamada ya no se hizo para que otros respondieran. A diferencia del contexto social que dio origen al canto espiritual, al trabajo y al grito de campo (*hollers*), no había una comunidad estable a la que responder; más bien, era tarea del *bluesman* individual responderse a sí mismo. Es como si el cantante de *blues* encarnara en sí mismo al respondedor ausente y, al hacerlo, también encarnara en esta forma de canción la historia del trabajo afroamericano y la migración posterior a la emancipación (Neuman D., 2008). El *blues* permitía al cantante manifestar individualmente su pobreza, su opresión y su dolor, así como sus deseos y añoranzas. Y lograba todo ello sin caer en la lástima de sí mismo y la recriminación. En lugar de ello, “este medio de expresión ofrecía una catarsis, una idealización de las difíciles circunstancias vitales y, curiosamente, una alentadora sensación de dominio de las tristes circunstancias descritas por el *blues*” (Gioia T., 2002, pp.20-21). En definitiva, la crónica del *blues* se construyó con el rastro dejado por los conflictos interiores de la población negra,

---

<sup>15</sup> El cantante principal cantaba un verso, o versos, para que acto seguido el resto de los trabajadores le respondiera como un coro.

expulsada de cualquier posibilidad social y política. Conflictos que el hombre blanco solo quiso atribuir a la fragilidad de sus relaciones personales, a una forma de vida y a su desolada sentimentalidad, pero no a la fatídica exclusión que este le asignó por su condición racial. Frente a esta obscena anomalía social, el *blues* vino a acompañar la búsqueda de la libertad.

A partir de los años 20 gracias a los nuevos sistemas de grabación eléctrica trajeron consigo tanto el final del aislamiento del *blues* como el interés hacia él del proletariado negro urbano y de un reducido grupo de blancos liberales haciendo que dicho género sobrepasara el viejo mundo rural del Delta del Misisipi para llegar a las grandes ciudades; las grabaciones lograron que el sufrimiento se hiciera público para la mayoría de la sociedad norteamericana. Con la Gran Depresión de 1929 y atendiendo a las demandas de las nuevas aspiraciones del proletariado industrial en el cual la aglomeración, la pesadilla del desempleo y la competencia trajeron nuevos conflictos sociales, laborales y raciales, la protesta política y social se respaldó en la música de la población negra cuando esta chocó con los intereses del capitalismo y el creciente racismo empleado por el proletariado blanco. Con el *blues*, convertido ya en el género más influyente de la música popular norteamericana, la población blanca, conoció, por primera vez, en el siglo XX, el sentimentalismo artístico y las condiciones de vida de la población negra.

El *jazz* igual que el *blues*, fue un género desarrollado en el sur de EUA por artistas de raza negra apenas liberados de la esclavitud decididos a expresar sus convicciones relativas a la libertad, la identidad y la propia música. Dicho género fue la consecuencia de la constante evolución y adaptación de la población negra de los EUA a un ecosistema social, ceñido a cuestiones como el racismo y el capitalismo, y a la novedad y excitación que deparó la llegada del mundo moderno. Si en sus inicios se mostró como una música despreocupada y salvaje para ser disfrutada en las veladas y celebraciones sociales de una minoría racial que había perdido todas las batallas frente a la cultura hegemónica, sus distintas mutaciones a lo largo del siglo XX le llevarían, también, a la percepción interna y la radicalidad, sin perder capacidad para expresar el estado de ánimo de la gente. El *jazz* viajó hasta el último rincón del país representando la vitalidad de la población negra, su imaginación y su talento, pero también sus aspiraciones de libertad que esta música rebelde y alegre les ofrecía, desde los márgenes y desde los estereotipos de inmoral y salvaje con los que la hegemonía blanca la catalogó en aquellos días.

Con la crisis del 29 se tejería una fructuosa relación entre el *jazz* y la izquierda norteamericana en la que se encontraba el Partido Comunista. Este interés mutuo se inició dentro de los estrechos márgenes que dejaba el mundo laboral en el que docenas de miles de trabajadores negros buscaron protección de los sindicatos, liderados por socialistas ceñidos en el discurso anticapitalista. En los años del *New Deal*,<sup>16</sup> la izquierda radical y el Partido Comunista detectaron en la segregación, una más de las perversas consecuencias económicas del capitalismo norteamericano y en el *jazz* la representación de la protesta en la que depositar y tutelar sus fantasías revolucionarias.

El *jazz*, en la época del *swing*,<sup>17</sup> dejó de ser una música afroamericana para ser ya plenamente norteamericana y esto tuvo un precio, difuminando el espíritu del *blues* y blanqueando el género, es por eso, que supuso un tiempo muerto para los músicos que estaban defendiendo, por encima de todo, su condición racial. El *swing* “se vendió al público como “middle jazz for the middle class”, dejando de ser una música nacida de la opresión para entregarse a los brazos del mercado como los automóviles Ford o las películas románticas de Hollywood” (Ladrero V., 2019, p.65). La música sin alma en el periodo del *swing* tuvo su respuesta una década después con la aparición del *be bop* cuyo objetivo era el retorno al abstracto espiritual del *blues* con la ilusión de recuperar los solos individuales improvisados del *jazz* primitivo, cosa que había llevado al *jazz* a ser lo que era, una revolución musical plena de imaginación y aventura. “El *bop* proviene de la policía que aporrea en la cabeza a los negros. Cada vez que un poli golpea a un negro con su porra, ese maldito palo dice: ¡*bop bop!* ¡*be bop!* ¡*mop!* Y el negro grita: ¡*ooool ya koo ouool!* Y el maldito poli aprovecha para seguir golpeando: ¡*mop!* ¡*mop!* ¡*be bop!* Este es el origen del *be bop*: el sonido de los golpes en la cabeza del negro ha pasado directamente a la interpretación que dan al *be bop* trompetas, saxofones, guitarras y pianos.”<sup>18</sup>

### 2.2.2. *Rhythm & Blues, Soul & Funk*

Después de la II Guerra Mundial, con la aparición del *Rhythm & Blues (R&B)*, género derivado del *jazz*, el *blues* y el *gospel*, vino a suministrar argumentos para volver a dotar de autoestima a la población negra. En los años 50, el *blues* y su

---

<sup>16</sup> Programa de política económica puesto en marcha por el presidente de los EUA, Franklin D. Roosevelt, en 1933, con el objetivo de luchar contra los efectos de la Gran Depresión de 1929.

<sup>17</sup> Estilo de *jazz* consolidado en los años 30 caracterizado por su ritmo vivo y flexible orientado al baile, así como en su novedad en el incremento del número de miembros de la orquesta.

<sup>18</sup> Langston Hughes, citado en *Músicas contra el poder*, Valentín Ladrero, p.67, 2019.

popularidad entre la comunidad negra empezó a decaer, así como lo hizo el *jazz* en la década de los 30, dada su escasa representación en las aspiraciones de los tiempos venideros, por el carácter suave y pasivo del género, y al mismo tiempo, por factores como la escena de posguerra, la introducción del negro americano a la ciudad y la creación de la nueva clase media (Jones L., 2011). La inclinación de la comunidad afroamericana hacia el *R&B* entre finales de los 50 y principios de los 60 crece a partir de un patrón de creación y consumo evidenciado en un aumento del optimismo sobre la posibilidad de la integración del pueblo afroamericano a un país más igualitario y plural. Además, el género vino a reflejar los cambios en la conciencia de la población negra durante las promesas plasmadas por el movimiento de los Derechos Civiles y las actividades relacionadas con el llamado *Black Power*, en el cual todos los símbolos “negros” eran aceptados por la cultura dominante logrando una amistad racial y una oportunidad negra (Ward B., 1998).

El *Black Power* y la música negra fueron dos realidades que tuvieron la necesidad de caminar de la mano. Nunca antes en la historia moderna de la cultura negra, la música fue tan influenciada por ideas como la injusticia y el orgullo. Durante el episodio del *Black Power*, la música fue más que nunca una cualidad de la condición social del afroamericano, un recurso para transmitir un mensaje poderoso y entusiasta. En el pasado la música siempre había caminado por delante del suceso político debido a su fiabilidad a la hora de expresar la intimidad de la comunidad negra de forma rápida, pero en los 60 esto empezó a cambiar. Fueron los sucesos políticos los que influyeron a las canciones del destello de la radicalidad, los que las empujaron a convencerse de su utilidad pública. “Antes de 1965 la mayoría de la música afroamericana era implícitamente política pero explícitamente silenciosa como forma de protesta. Sin embargo, después de principios de la década de 1960, las canciones comenzaron a transmitir la ira y frustración de la época” (Neuman D., 2008, p.15).

En los años 60 la población afroamericana fue consciente, por primera vez, de ese pasado y exigió explicaciones al hombre blanco por su mentira histórica. Una mentira que revelaba su miedo a las cosas vivas representadas por la población negra, presagiando que algún día esta acabaría sustituyéndole. Con la aparición del *soul*, que combinaba el *gospel* y el *R&B* vino a reflejar autenticidad, orgullo y seguridad, las mismas ideas que estaba proponiendo el nacionalismo afroamericano de las Panteras Negras. Este género, en un momento de pesadumbre y desasosiego trajo una brisa de esperanza y cierto entusiasmo acerca de la posibilidad de una transformación política beneficiosa para la población negra. “A diferencia de otros

géneros que buscaban soluciones personales a conflictos sociales, el *soul* buscó soluciones sociales a los conflictos personales. Su objetivo fue producir luz y fe a los habitantes del *ghetto*, abandonados al fracaso y el crimen” (Ladrero V., 2019, p.91).

El antiguo optimismo del *soul* dejó paso a principios de los 70 al *funk*, lo que originó un cambio en la velocidad de la música negra, así como en la táctica de la lucha de los afroamericanos; se insistió aún más en lo hermoso de lo negro con los sonidos, el estilo y el baile que este género aportaba. Se trataba de una política de identidad que no requería una protesta explícita para afirmarse. Este tipo de empoderamiento psicológico fue evidente incluso entre la mayoría de los negros en Estados Unidos que nunca participaron en las marchas, protestas o tomaron parte en ninguna de las innumerables acciones políticas (Neuman D., 2008).

Aquellos años fueron los más brillantes, fructíferos y salvajes de la música negra. Nunca antes la población afroamericana tuvo tanto empeño en solventar las cosas, en devolver con la misma moneda tantos siglos de humillación y racismo, tantas muertes inútiles, tanto miedo, pero solo se logró avanzar hasta donde fue posible. Décadas más tarde su memoria no solo siguió ilesa, sino que recuperó fortaleza en los nuevos héroes de la música afroamericana ligados al *hip hop*.

### 2.2.3. *Hip hop*

El *hip hop* nació en el South Bronx, Nueva York el año 1973. Para entender este nacimiento hay que contextualizar las condiciones geográficas y sociales en que se fraguó.

A finales de la primera mitad del siglo XX, el Bronx no destacaba por ser un barrio peligroso, era un espacio común en el cual convivían diversas comunidades como negros, hispanos, judíos de clase media-baja y descendientes de irlandeses, alemanes e italianos. Esto cambió cuando Robert Moses, urbanista de la ciudad de Nueva York planificó una de las mayores barbaridades constructivas de la historia de los EUA. Moses ideó la construcción de la Cross-Bronx Expressway, una autopista que permitiría a las personas atravesar el Bronx desde los suburbios de Nueva Jersey hasta Queens, pasando por el Upper Manhattan, en menos de veinte minutos. En términos de ingeniería era la autopista más complicada que se hubiera construido hasta el momento dado que atravesaba ciento trece calles, avenidas y bulevares; cientos de instalaciones de cloacas, aguas y servicios; un metro y tres líneas ferroviarias; cinco líneas de metro elevadas; y otras siete autopistas y autovías que

cruzaban parques públicos. Pero lo más importante es que sesenta mil habitantes del Bronx se encontraban en medio de esta construcción y Moses no tendría miramientos en pasarles por encima como si dichas vidas fueran otro problema matemático más que solucionar (Caro R.A., 1974). Esta autopista, terminada en 1971 dejó al Bronx partido en dos actuando como límite que solidificaba las diferencias culturales y económicas de los dos lados, en el cual los habitantes afectados del corazón del Bronx fueron forzosamente desplazados. Esto hizo que la comunidad blanca de clase media se trasladara a los suburbios exclusivos para ellos del norte, mientras que los negros, latinos y afrocaribeños fueron “recolocados” en el South Bronx, en monótonos bloques de vivienda pública en medio de supuestos “parques” aislados y desolados, conocidos idílicamente como “torres en el parque” que muy pronto sufrirían altísimos niveles de inseguridad.

A medida que aumentaba esta masiva emigración hacia el South Bronx, la mitad de los blancos que residían en esta zona vendieron sus negocios y se mudaron a otros barrios de clase media. Esto hizo que hubiera una caída del precio de las viviendas y por el temor de perder el valor de sus inmuebles, los propietarios contrataron a pirómanos para quemar sus edificios y así poder cobrar del seguro. Para la década de 1970, casi el 80% del stock de viviendas en el South Bronx se perdió por los incendios dejando el barrio en ruinas y en una “zona de guerra” en el cual las condiciones de vida empeoraron y las drogas y la violencia aumentaron.<sup>19</sup> Las bandas de jóvenes delincuentes blancos que permanecieron en el barrio comenzaron a acosar a los recién llegados culpándoles de la situación que se estaba viviendo. En consecuencia, los jóvenes negros y latinos formaron sus propias pandillas, primero en defensa propia, y luego también por poder o diversión.

Si el *blues* y el *jazz* creció en un contexto de explotación laboral y el *R&B*, *soul* y el *funk* en el de la exaltación del orgullo negro a través del *Black Power*, el *hip hop*, un estilo desarticulado y locuaz lo hizo bajo el drama del desempleo, la violencia y las drogas. La lucha por los Derechos Civiles había sido desplazada por las ambiciones de las pandillas (*gangs*) de controlar el barrio; los líderes negros, con su aparatosidad revolucionaria consumida, dejaron paso a los jefes de las bandas sin conciencia política.

---

<sup>19</sup> *Decade Of Fire* [documental], Gretchen Hildebran & Vivian Vazquez, 2018.

El principal precursor del *hip hop*<sup>20</sup> fue DJ Kool Herc, un joven inmigrante jamaicano que llegó al Bronx en 1967, importando consigo ciertos conceptos y recursos artístico-culturales, como el *sound system*<sup>21</sup>, que definirían a la cultura *hip-hop* como tal. Kool Herc empezó a organizar fiestas llamadas *house parties*<sup>22</sup> en el cual tocaba discos de *reggae* y *dancehall*, pero pronto se dio cuenta de que ese estilo de música no entusiasmaba al público, así que comenzó a centrarse en temas de *soul*, *funk* y *disco*. Herc cada vez más confiado en el éxito de sus *house parties*, comenzaría a intensificar sus habilidades técnicas. Su destreza detectaría el momento en el que la pista de baile se llenaba coincidiendo con la parte instrumental en la que el ritmo crecía. Aquello era el *break*. A partir de aquí, se adiestró en la técnica del *merry-go-round*, utilizada por los dj jamaicanos para mantener más tiempo el *break*, gracias a la superposición de dos vinilos de la misma canción, en el cual convertía una sección de cinco segundos en un bucle de cinco minutos, creando su propia versión extendida del tema. Junto con el *break*, entraba en escena otros elementos como el MC (maestro de ceremonias) que se encargaba de coger el micrófono y animar la fiesta, y los *b-boys*, encargados de bailar *breakdance* (Hess, M., 2009).

A mediados de los setenta, estas fiestas empezaron a coger popularidad y atraer a los pandilleros de las bandas estimulando a los jóvenes a una competición deportiva en el cual se enfrentaban en los *ciphers*.<sup>23</sup> Para Valentin Ladrero (2016, pp.113-114), este acontecimiento sirvió como vía de escape de la violencia entre estos pandilleros en el cual las venganzas se transformaron en campeonato y pese a que “el *hip hop* no había hecho ningún milagro logró desviar y canalizar la agresividad hacia males menores”.

El *hip hop* como aparato apaciguador entró en una nueva dinámica cuando en 1976 el DJ Afrika Bambaataa, un exlíder pandillero, creó la Universal Zulu Nation, formado por antiguos pandilleros. La Zulu Nation, considerada la primera institución del *hip hop*, era una organización que ponía énfasis tanto en abrir mentes como en organizar fiestas. Bambaataa fue el predicador del evangelio de los “cuatro elementos”

---

<sup>20</sup> Cultura formada por cuatro elementos: el baile (*breakdance*), el grafiti, el DJ y el MC (*rap*).

<sup>21</sup> Equipo de música móvil de gran potencia compuesto por los parlantes, tocadiscos, amplificadores y consolas. Su origen se encuentra en Jamaica a finales de la década de los cincuenta siendo crucial para el desarrollo de géneros como el *ska*, el *reggae*, el *dub* y el *rock steady*.

<sup>22</sup> Eran reuniones sociales o fiestas que se organizaban, por lo general, en domicilios particulares, con el fin de recaudar dinero para pagar el alquiler, solventar gastos u obtener un ingreso adicional (Chang, J., 2017, p.96).

<sup>23</sup> Grupos de raperos, *b-boys* o artistas de *hip-hop* que se reúnen con el fin de competir entre ellos, generalmente formando un círculo y turnándose para exhibir sus habilidades (Chang, J., 2017, p.112).

(el DJ, el MC, el *breakdance* y el grafiti), así como el misionero que difundió el mensaje del *hip hop*. Los miembros de la Zulu Nation añadieron un quinto elemento a los cuatro ya existentes: el conocimiento. Priorizaban la búsqueda de razonamientos basados en el conocimiento apropiado, es decir, querían que sus adeptos no se basasen en creencias, sino en hechos (Chang, J., 2017). Pese a no ser una organización política, se había fundado cuando la influencia del *Black Power* estaba en plena decadencia, y para ellos, la revolución derivaba en la consciencia y en la transformación personal a través de la sabiduría, la comprensión de todas las cosas, la libertad, la justicia, la paz, y la igualdad, no en la lucha de ciertas organizaciones colectivas contra los sistemas e instituciones imperantes.

Bambaataa defendía los procesos que impactaran positivamente en su comunidad y este movimiento trajo al Bronx una nueva época en la que imperaban el estilo, la celebración<sup>24</sup> y el optimismo para estos jóvenes sumidos en la marginalidad. “Fue la primera figura seminal y proteica que encendió las primeras llamas de la generación del *hip hop*. Lo que hizo fue transformar su entorno en una estructura sonora y social, y de este modo promovió las ideas que le darían forma a la futura rebelión generacional” (Ibíd., p.125).

A fines de la década de los setenta y principios de los ochenta, el *rap* se estaba difundiendo fuera del *cipher* y la generación que había crecido con DJ Kool Herc o Afrika Bambaataa habían llegado a la edad adulta y habían perdido el interés en estos duelos y sustituido las fiestas al aire libre del Bronx por los clubes nocturnos neoyorquinos para mayores de edad. Fue aquí cuando la prioridad ya no era ser el mejor animando fiestas barriales y hacerse conocido, sino ganarse la vida. Los DJ's ya no llevaban consigo un cargante *sound system*, solamente necesitaban sus discos editados previamente para posteriormente ser pinchados en la fiesta, cosa que les permitía actuar en diferentes puntos de la ciudad en una misma noche. A partir de aquí, las discográficas empezaron a explotar el potencial económico del *hip hop*.<sup>25</sup>

En 1979 se publicó *Rapper's Delight* de los Sugar Hill Gang, la primera canción comercial de *rap* que trascendió la aislada escena del *hip hop* neoyorquino y llegó a las emisoras de radio negras. *Rapper's Delight* estaba hecho para cruzar fronteras y

---

<sup>24</sup> Bambaataa empezó a organizar *block parties*; fiestas que compartían la misma esencia que las *house parties*, pero con la única diferencia que estas últimas se organizaban gratuitamente para el vecindario, al aire libre, en los parques rodeados por los edificios del *ghetto*, extrayendo la electricidad de las farolas para alimentar los *sound systems*.

<sup>25</sup> Netflix, *Hip-Hop Evolution* [miniserie], Capítulo 1: “Los Cimientos”, 2016.

llegar sin problemas a personas que nunca habían oído hablar del *rap*, del *hip hop* o del Bronx. Así mismo, en el 1982, con el lanzamiento de Afrika Bambaataa de su éxito *Planet Rock*, un tema que mezclaba *rap* y *electro*, el *hip hop* dejó de ser un estilo urbano exclusivo del *ghetto* afroamericano para dar el salto a los clubs de punk rock del sur de Manhattan, frecuentados en su mayoría por estudiantes de arte blancos. A partir de aquí, el *hip hop* no sólo abarcaría toda la ciudad, sino todo el mundo.<sup>26</sup>

Pese a que el *hip hop* desde sus inicios fue un movimiento artístico revolucionario capaz de catalizar la esperanza de los jóvenes más desfavorecidos, y en cierto modo, una forma de crítica implícita del desarraigo social y del entorno en el que vivían, en las líricas del *rap* no se encontraba una protesta explícita.

La noche neoyorquina llena de diversión y euforia, precedía a otra mañana en la Norteamérica de Reagan, un panorama deprimente; “la recesión había aumentado los niveles de desempleo hasta alcanzar las cifras más altas desde la Gran Depresión; treinta millones de personas no conseguían trabajo. La tasa de desocupación oficial en la comunidad negra llegó al 22%. La precariedad económica también avanzaba despiadadamente. En 1983, el 36% de los afroamericanos se encontraba por debajo de la línea de pobreza, el porcentaje más alto en veinticinco años. Para los jóvenes, la situación era todavía peor, en el cual uno de cada cinco adolescentes (uno de cada diez en las comunidades negras) en Nueva York tenía trabajo” (Chang, J., 2017, p.232). Esta realidad fue reflejada en *The Message* de Grandmaster Flash & The Furious Five, el primer *rap* protesta, una crónica sobre la vida de aquellos años en la ciudad de Nueva York y los *ghettos*. Rimas acerca de la miseria, el desempleo y la perversión:

“Es como una jungla, a veces me pregunto / ¿Cómo hago para no hundirme? / Cristales rotos por todas partes / Gente meando en las escaleras / No soporto el olor, no soporto el ruido / Sin dinero para mudarme, supongo que no tengo elección / Ratas en la habitación de delante, cucarachas en la de atrás / Drogadictos en el callejón con el bate de béisbol.” [...] “No me provoques porque estoy cerca del límite / Estoy tratando de no perder la cabeza.” [...] “Empujaron a una mujer delante del tren / La llevaron al doctor, y le cosieron su brazo / Apuñalaron a un hombre, directo al corazón / Le hicieron un trasplante para un nuevo comienzo / No puedo caminar por el parque porque es peligroso en la noche / Tengo la mano en mi arma porque me están persiguiendo.” [...] “Un niño nace sin un estado mental / Ciego a las maneras de la humanidad.” [...] “Vivirás en el *ghetto* como un ciudadano de segunda clase / Los lugares donde juegas y vives parecen un gran callejón / Admirarás a los matones, chulos, vendedores de drogas y los que hacen mucho dinero.” [...] “Quieres crecer para ser como ellos.” [...] “Tú dices:

---

<sup>26</sup> *Ibíd.*, Capítulo 2: “De subcultura a corriente principal”.

estoy bien...no soy ingenuo... / Y terminarás abandonando la Educación Secundaria / Ahora estás desempleado, sin nada." [...] "Te han caído ocho años de condena." [...] "Un día serás encontrado muerto y colgado en una celda." [...] "Ahora tus ojos cantan la triste canción / De como viviste tan rápido y moriste tan joven."

Pese a que esta canción no resultó ser tan productiva en su momento como se esperaba, en la segunda mitad de los ochenta, las políticas conservadoras de Reagan presionaron al *hip hop* a responder con decisión. Los jóvenes afroamericanos empezaron a conspirar desde los estudios de grabación y volvieron a interesarse por la historia de su raza y la época de las Panteras Negras.

Con el ocaso de la *old school*<sup>27</sup> y el nacimiento de la época dorada, el *hip hop* pasó a ser más *mainstream*<sup>28</sup> que nunca con la aparición de grupos como Run DMC, LL Cool J y los Beastie Boys. Al mismo tiempo, aparecería un nuevo subgénero dentro del *rap* en el cual destacaba su concienciación y sus letras comprometidas conocido como *rap* protesta o *rap* político, así como un nuevo fenómeno derivado de este que apareció a finales de los ochenta llamado *Gangsta rap*, siendo la expresión extrema, violenta y calculadora del *hip hop*, sin ideología y desde la intimidación.

---

<sup>27</sup> "Vieja escuela" en castellano. Es el término con el que se conoce la música *hip hop* que abarca desde fines de los setenta hasta mediados de los ochenta, aproximadamente, después nacería la "new school" (nueva escuela).

<sup>28</sup> Cultura de masas/comercial.

### 3. ANÁLISIS

A continuación, se procederá a analizar las causas y motivos de la aparición de este rap político/protesta, así como su evolución, poniéndolo en contexto con todo lo desarrollado anteriormente. A continuación, divididos en los subapartados ya mencionados en la metodología: drogadicción y venta de drogas; familia matrifocal y figura paterna; embarazo adolescente; y racismo, violencia y brutalidad policial, podremos ver, utilizando diversos fragmentos de letras de sus máximos exponentes, la cruda realidad de lo que ocurría en los *ghettos*. Para finalizar, empleando diferentes autores, se pondrá en cuestión si este subgénero sin tabúes y con un gran revuelo mediático conocido como *Gangsta Rap*, era legítimo y justificado, así como si logró mejorar o empeorar estas comunidades.

#### 3.1. Rap político

Como hemos visto, el *hip hop* gateó entre las ruinas que habían dejado la droga, el desempleo y la delincuencia; rasgos comunes a cualquier ciudad con altos índices de desigualdad social. El *rap* político de finales de los ochenta en EEUU fue la continuación, aún más áspero, del activismo afroamericano de los Panteras o del Ejército de Liberación Negro. La intención inicial del *hip hop* de servir como elemento de cohesión entre culturas y como una creación unificadora de los más desfavorecidos, fue solapándose poco a poco por una creciente “conciencia” de que ese mismo elemento creado en las calles también podía servir como vehículo para trasladar “un mensaje” (Rose T., 2008). El artífice del *rap* político en EUA fue un grupo llamado Public Enemy, liderado por el rapero Chuck D.

Public Enemy tomaba en mayor parte elementos del pensamiento de Malcolm X y del ministro Louis Farrakhan<sup>29</sup>, y en menor medida, de Mao Zedong, el ayatolá Jomeini, Muamar Gadafi, Winnie y Nelson Mandela. El tema principal era la colectividad negra, lo único que realmente se había perdido en la era post-derechos civiles, a causa de la búsqueda individualista de riquezas por parte de la nueva burguesía afroamericana (Kitwana B., 2002). Chuck D pensaba que era posible crear a una generación de jóvenes que tuvieran la motivación y ambición necesarias para

---

<sup>29</sup> Representante de la Nación del Islam. Postulaba la autosuficiencia y autosuperación como las bases del desarrollo comunitario, calando hondo en los descendientes relativamente privilegiados y de clase media del movimiento de los derechos civiles y el Black Power, entendiendo mejor que cualquier otro líder negro la crisis a la que se enfrentaba la generación post-derechos civiles. Polémico por sus posiciones “controvertidas” contra los judíos, los blancos, el catolicismo y la comunidad homosexual (Chang J., 2017, pp. 289-290).

lograr cambios y reformas de verdad dentro de la comunidad. Chuck que se había criado con el nacionalismo revolucionario de las Panteras Negras y el panafricanismo anticolonial que profesaba su madre, hacía una crítica generacional demoledora contra la población negra:

Había cierta comodidad en los setenta después de las victorias de los derechos civiles en los sesenta. Además, habían matado a algunos de nuestros líderes, y muchos otros se vendieron o huyeron. El Estado distribuía propaganda para convencer al público de que las cosas habían cambiado; por ejemplo, implementaron una política para asignar simbólicamente cargos prominentes a un puñado de personas negras, que hacían apariciones en programas de televisión y cosas por el estilo, mientras la gran mayoría seguía subyugada. Los negros no podían creer que de repente disfrutaran de tantas ventajas, así que se olvidaron de todo, se volvieron perezosos y no enseñaron a los jóvenes lo que les habían enseñado a ellos en los sesenta sobre nuestra historia y cultura, sobre lo unidos que debíamos estar. Y de esta manera se produjo una pérdida de identidad: comenzamos a pensar que nos aceptaban como estadounidenses, cuando en realidad todavía nos enfrentamos a un doble estándar cada minuto de nuestras vidas.<sup>30</sup>

Para la generación negra post-derechos civiles era difícil encontrar una figura carismática y capaz de seguir los pasos de Martin Luther King y Malcolm X. Los líderes afroamericanos tradicionales carecían de la capacidad, el deseo y la creatividad necesaria para hacer frente a las crisis, las cuales desestabilizaban la vida de los negros del *ghetto*. Estos jóvenes de raza negra sentían un vacío, una falta de liderazgo. Al mismo tiempo, las organizaciones sociales y cívicas tradicionales en la comunidad negra no lograban llegar a los jóvenes y crear un nuevo compromiso político (Jerry Persaud, E., 2011). Esta nueva oleada de raperos adoptaba las ideas de los iconos exiliados y martirizados del pasado, a la vez que rechazaban la legitimidad de los representantes de la generación anterior que seguían con vida. Los artistas negros, utilizando el *rap* como herramienta, se empezaron a ver como nuevos líderes afroamericanos. Chuck D, aprovechando la popularidad del *hip hop*, sintió que la música *rap* podría usarse como un instrumento para difundir información entre comunidades que tradicionalmente han sido desatendidas por los principales medios de comunicación, y así contribuir a un cambio social positivo. Pese a que el grupo mantenía la estética de las Panteras Negras, vistiendo chaquetas de cuero negras y boinas, y utilizando su simbología en las portadas de discos y videoclips, Chuck D afirmaba: “No soy un político, soy un distribuidor de información.” Una cosa era afirmar ser las Panteras Negras del *rap* y otra muy distinta es reemplazarlas como partido. Su

---

<sup>30</sup> Entrevista Chuck D con el crítico musical Simon Reynolds, “Strenght to Strenght”, *Melody Maker*, 17 de octubre de 1987.

objetivo era “cultivar a cinco mil líderes negros en los próximos cinco años. Tal vez a otro Bob Marley o Jesse Jackson, a un Marcus Garvey o a un nuevo Louis Farrakhan.”<sup>31</sup>

Al mismo tiempo, hacía una crítica de los medios de comunicación tradicionales por su falta de eficacia en brindar información de verdad. “¿Dónde están las noticias sobre nuestras vidas en este país? No importa que las emisoras pasen o no nuestra música: millones de personas escuchan rap porque el rap es el canal de televisión de Norteamérica. El *rap* te ofrece las noticias sobre todos los aspectos de la vida, sean buenos, malos, bonitos o feos: la droga, el sexo, la educación, el amor, el dinero, la guerra, la paz... Todo lo que a uno se le ocurra.”<sup>32</sup> Para Chuck D, “el *rap* era la CNN de la comunidad negra de los Estados Unidos, un medio de comunicación alternativo y controlado por los jóvenes, que podía unificar nuevamente a una raza fragmentada por la integración”.<sup>33</sup> Según Jeff Chang (2017), ese era el verdadero significado de su pretendido asalto mediático: forzar a los medios -negros o blancos- que no se interesaran por el bienestar de la juventud negra a quedar expuestos, e imponer la creación de un espacio en el cual aquellos privados de voz pudieran representarse a sí mismos más honestamente.

En una de sus canciones más influyentes, “*Fight the Power*”, compuesta en 1989 para la película de Spike Lee, *Do the Right Thing*, se nos recuerda el papel del conocimiento y la conciencia para la comunidad y la individualidad, especialmente para los afroamericanos. Chuck D anima a ponerse manos a la obra y dedicarse a la aptitud mental autodefensiva (Lawrence, A. S., 1992 pp.258-259). En la letra, arremete contra Elvis Presley y John Wayne, héroes intocables de la cultura blanca conservadora, así como en la banalidad de temas como “*Don’t Worry Be Happy*”. En este caso, la canción intenta ser un documento de la lucha negra y de su orgullo, con un mensaje directo y claro: exponer y representar la lucha constante que debe hacer frente diariamente la comunidad negra:

“Lucha contra el poder / Como el ritmo diseñado para botar / Lo que cuenta son las rimas  
diseñadas para llenar tu mente / Ahora que te has dado cuenta de que el orgullo ha llegado /  
Tenemos que bombear el tema para hacernos fuertes / Desde el corazón, es un principio, una  
obra de arte / Para revolucionar, hacer un cambio, nada es extraño / Gente, gente, somos iguales  
/ No, no somos iguales, porque no conocemos el juego / Lo que necesitamos es tomar  
conciencia, no podemos ser descuidados / Tú dices, “¿Qué es esto?” / Queridos míos, vamos a

---

<sup>31</sup> Entrevista con John Leland, *SPIN*, 1988.

<sup>32</sup> Entrevista con *Black Radio Exclusive*, febrero de 1988.

<sup>33</sup> *Ibíd.*, febrero de 1988.

ponernos con ello / Buena forma mental autodefensiva." [...] "Elvis era un héroe para muchos, pero nunca significó una m\*erda para mí / Ves lo jodidamente racista que era ese g\*lipollas / Claro y simple, que le j\*dan a él y a John Wayne / Porque soy negro y estoy orgulloso / Estoy listo y nervioso / Y además estoy amplificado / Muchos de mis héroes no aparecen en ningún sello de correos / Prueba a echar un vistazo atrás, mira y no encontrarás / Más que paletos durante 400 años, si lo compruebas / "No te preocupes, sé feliz"<sup>34</sup> fue éxito número uno / Maldición, si lo digo puedes darme una bofetada aquí mismo." [...] "El poder para el pueblo sin demora, hacerle ver a todo el mundo / Para poder luchar contra los poderes que hay".

Siguiendo esta dinámica, en *Prophets of Rage*, publicada en 1988, anima a la juventud negra a educarse autodidácticamente, leyendo cosas que formen parte de su realidad y no creer todo lo que les obliga a leer el sistema educativo, en el cual los profesores no conocen cuáles son los receptivos de estos estudiantes. En definitiva, viene a defender que el *rap*, es educación, tanto para negros como para blancos, en el cual los oyentes son "capaz de sentir y desarrollar una perspectiva a través de nuestra música, que interpreta nuestras situaciones y expresa nuestros sentimientos acerca de lo que está pasando directamente en sus corazones y mentes" (Chuck D, 2017, p.54);

Izquierda o derecha, negro o blanco / Dicen mentiras en los libros que estás leyendo / Es conocimiento de ti mismo lo que necesitas / Soy como Vesey o Prosser<sup>35</sup>, tenemos una razón / Para debatir el odio, por eso nacemos para morir / Mandela, habitante de la celda, Thatcher<sup>36</sup> / Puedes decirle (a ella) que despeje el camino para los profetas de la rabia / (Poder para la gente de la que hablas).

2Pac (Tupac Shakur), considerado el rapero más influyente de todos los tiempos, con más de 80 millones de discos vendidos en todo el mundo, creció en un entorno fraguado por el nacionalismo negro. Su madre era Afeni Shakur, ex miembro de las Panteras Negras y acusada de conspiración contra el gobierno de EEUU, al igual que su padrastro, Mutulu Shakur, hermano de la activista Assata Shakur, sentenciado a una condena de sesenta años por supuestamente estar involucrado en el robo de un camión blindado en el cual fueron asesinados dos policías. Tupac recogió la antorcha de Public Enemy y sus primeras canciones se centraban en concienciar las jóvenes mentes negras a través de un discurso de unidad y

---

<sup>34</sup> "Don't worry be happy" es una canción de Bobby McFerrin que se convirtió en un éxito internacional en 1988

<sup>35</sup> Esclavos acusados de organizar una rebelión, respectivamente en Carolina del Sur y Virginia, a principios del siglo XIX.

<sup>36</sup> Es criticada por sus políticas de extrema derecha, incluyendo el hecho de que llamó al partido político CNA de Mandela "una organización terrorista típica" y mantuvo relaciones amistosas y una alianza militar con el apartheid de Sudáfrica.

levantamiento en el cual el poder blanco impuesto era el culpable de todos los males que sufría su comunidad:

“Esto es para las masas, las clases bajas / Los que dejasteis afuera / Había trabajo, una vida mejor / Pero nos excluisteis / Hechos para sentirnos inferiores, pero somos superiores / Rompamos las cadenas que hay en nuestros cerebros que nos hicieron temerte / Juremos lealtad a una bandera que nos niega / Honramos a un hombre que se niega a respetarnos / ¿Proclamación de Emancipación? ¡Por favor! / Lincoln solo dijo eso para salvar a la nación / Estas son mentiras que todos aceptamos / Di no a las drogas, pero el gobierno las mantiene / Corriendo por nuestra comunidad, matando la unidad / La guerra contra las drogas es una guerra para ti y para mí / Y, sin embargo, dicen que este es el hogar de los libres / Pero si me preguntas, se trata de hipocresía / ¿La constitución?, no se aplica para mí / ¿La Señora de la Libertad? Esa p\*uta estúpida me mintió / Esto me hizo fuerte, y a nadie le va a gustar lo que estoy bombeando / Pero está mal evitar que alguien aprenda algo / Así que levántate, es hora de empezar a construir una nación / Estoy harto, tenemos que empezar a enseñar a los niños / Que pueden ser todo lo que quieren ser / Hay mucho más en la vida que solo pobreza.” [...] [Interludio] “(AMERIK-K-KA<sup>37</sup> / Te acuso por el delito de violación asesinato y asalto / Por reprimir y castigar a mi pueblo / Te acuso de robo por robarme mi historia / Te acuso de encarcelamiento falso por retenerme atrapado en el *ghetto* / Y el jurado te sentencia culpable de todos los cargos / Y debes cumplir con las consecuencias de tus malos planes / Demandante, ¿Tienes más pruebas?” [...] “Conquista al enemigo armado con educación” [...] “Armados con el conocimiento del lugar donde hemos estado / Nadie volverá a oprimir a esta raza / No está Malcolm X en mi libro de historia, ¿por qué? / Porque trató de educar y liberar a todos los negros / ¿Por qué Martin Luther King está en mi libro cada semana? / Porque les dijo a los negros: si os golpean, pongan la otra mejilla.” [...] “El sueño americano parece alcanzable / Te están tirando de la manga, no lo creas / Porque eso te estrangulará” [...] “Pensaron que nos habían vencido cuando asesinaron a King / Pero la batalla no termina hasta que el hombre negro cante / Palabras de sabiduría.”<sup>38</sup>

Sin embargo, Tupac, entre otros, fue uno de esos raperos que se avistó de que la música protesta tendría que tomar un nuevo enfoque mucho más crudo para describir la realidad en los *ghettos*. No era suficiente concienciar a los jóvenes con el ataque y la lucha al sistema capitalista impuesto, a las mentiras e injusticias del poder blanco o a sus perversos estereotipos que la cultura blanca hacía del afroamericano; ya no bastaba solamente con hacer de informante, ser la CNN de los negros, también se tenía que ser partícipe, testimonio de la represión. Las arengas políticas de Chuck D sobre la raza, la injusticia y la desigualdad, pese a tener su eficacia en la percepción de los jóvenes negros, no estaban mostrando cambios sustanciales en los *ghettos*, cuyas políticas tomadas por Reagan y la epidemia del *crack* estaban causando estragos en los barrios marginales. “El hip hop estaba cerca de la economía

---

<sup>37</sup> La triple “K” en alusión al grupo supremacista blanco Ku Klux Klan.

<sup>38</sup> 2Pac, *Words Of Wisdom*, 1990.

clandestina porque, en general, era la obra de jóvenes que la sociedad no explotaba: los descartaba. Los *ghettos* americanos tenían más similitudes con las distintas favelas que rodeaban las colinas de Río de Janeiro que con los barrios residenciales de la ciudad donde residían” (Chang J., 2017, p.404). Había que intentar solucionar el problema desde dentro, desde la raíz, explicando de una manera nítida, sin ningún tipo de tapujos, la vivencia en los *ghettos*, siendo los raperos participantes o testigos de primera mano de los sucesos y experiencias para luego exhibirlas al mundo entero a través de su música. Para Jan Jagodzinski (2005), este cambio de estrategia era una metamorfosis natural en la cultura afroamericana, igual que pasó décadas atrás con la transición del discurso pacifista de Martin Luther King a la militancia revolucionaria de las Panteras Negras. Estos artistas, cansados de intentar concienciar a través de un discurso ideológico, político e histórico, lo que hicieron fue servir en bandeja de plata la realidad de vivir y criarse en un barrio marginal, en el cual las disfunciones sociales como el racismo, la pobreza, la violencia, las drogas, la brutalidad policial, el embarazo adolescente, entre otros, se retroalimentaban. Tupac explicó en una entrevista el porqué de su mensaje explícito en sus líricas:

“Intento encontrar una buena analogía. Es como la Guerra de Vietnam. Los reporteros nos mostraron fotos de la guerra en los televisores de nuestras casas, y eso es lo que contribuyó a que el conflicto terminara, si no esa m\*erda habría durado más. Nadie sabía con certeza lo que pasaba, al principio no consistía más que en morir valientemente por una bella causa. Pero, al ver el horror, eso fue lo que nos hizo detener la guerra. Entonces pensé, eso es lo que voy a hacer como artista, como rapero. Voy a mostrar los detalles más gráficos y crudos de lo que veo en mi comunidad y espero que así termine todo enseguida. He visto todo eso: los bebés con el síndrome de abstinencia por culpa del *crack*, por lo que tuvimos que pasar, perderlo todo, ser pobres y recibir palizas. Todo eso. Siendo la persona que soy, dije no, no, no, no. Voy a cambiar esto. Relato historias profundas que hablan de necesidades humanas básicas. Trato de hablar de cosas que me afectan a mí y a mi gente. Unas veces soy el observador, otras el partícipe, y otras son alegorías o fábulas que tienen una moraleja o un tema subyacente como la vida en el *ghetto*”.<sup>39</sup>

### **3.2. *Gangsta Rap***

El *Gangsta Rap*, como hemos señalado, se caracteriza por evocar vívidos retratos de la vida en el *ghetto* y de la desesperación social callejera, que se distingue del resto de subgéneros del *rap*, por su realismo brutal y su pensamiento nihilista riguroso, cuyo propósito, para bien o para mal, era obtener una reacción. Según Jeff Chang (2017), que una estética tan centrada en lo barrial surgiera al mismo tiempo

---

<sup>39</sup> Extraído de *Tupac: Resurrection* [documental], 2003, min.24:00.

que Reagan y la derecha conservadora atacaban el gasto público tenía sentido. Para combatir el déficit presupuestario, causado en gran medida por los grandes costos del Departamento de Defensa, los republicanos habían implementado una estrategia de descentralización, liberando al gobierno federal de la carga financiera del sistema de salud, educación y los servicios sociales, y trasladándola una vez más a los gobiernos de cada estado y ciudad. Uno ya no podría acudir al gobierno federal en busca de soluciones para sus problemas, como había sido posible durante la era de los derechos civiles y el *Black Power*. Muchas de las luchas políticas más importantes ya se habían trasladado al nivel estatal y municipal, donde era omnipresente la escasez de recursos. “Los estados con poblaciones menos urbanas, más homogéneas, de mayor edad y con menos necesidades de servicios sociales -en general, partidarios de los republicanos- no tuvieron problemas con esta transición. En cambio, los estados con poblaciones más urbanas, multiculturales, de menor edad y que más necesitaban de los servicios sociales -de tendencia demócrata- se sumieron en un brutal círculo vicioso de crisis y paliativos que se agravaba día a día” (Ibíd., 2017, p.410).

Uno de los rasgos que hacen hincapié los raperos en sus letras es la del impacto que tiene en sus comunidades los problemas sociales que inundan el *ghetto*. Como ya hemos indicado, el racismo, las operaciones de Reagan, los subsidios ineficientes, el declive del Estado del Bienestar, así como la carencia de las políticas sociales que iban arrastrando desde los años setenta fueron aspectos que acentuaron la pobreza y las condiciones de las comunidades negras. A continuación, analizaremos diferentes fragmentos de canciones de diversos artistas en el cual se reflejan las principales lacras sociales que sufren estas comunidades al criarse y vivir en el *ghetto*.

### 3.2.1. Drogadicción y venta de drogas

Como hemos visto en el contexto sociohistórico, tanto el consumo como la venta de drogas en los *ghettos*, primero con la heroína, y luego, llegando a su punto álgido, con el *crack*, convirtió estos barrios en una zona de guerra creando una dinámica enfermiza en estas comunidades, siendo relatado por los raperos en sus canciones. Según Tricia Rose (1994), se puede considerar el problema de las drogas, la precuela y el punto de partida de muchas de las disfunciones y tragedias que sufren estas familias:

“Aunque las calles están llena de baches, las luces se apagaron / Los drogadictos mueren con la pipa en su boca / Amigos de la vieja escuela no lo hacen bien / Todos los días es lo mismo y es

lo mismo todas las noches” [...] “Porque para mí, la vida es un golpe duro / Aunque mi hermana fumaba *crack* / Estaba embarazada de nueve meses, no le ha cambiado nada / 600 millones en un equipo de fútbol / Y su bebé murió como un adicto a la droga / La historia que te cuento es tan incompleta / Cinco niños en la casa, sin comida para comer / No me mires a mí y me preguntes por qué / Mamá en la puerta de al lado, drogándose / A pesar de que tiene cinco bocas que alimentar / Prefiere gastar su dinero en una dosis.”<sup>40</sup>

“Mi vida es violenta, pero violenta es la vida / La paz es un sueño, la realidad es un cuchillo / Ayer por la noche mi hermano menor fue disparado a sangre fría / Mi amigo fue atracado / Mi madre es adicta al *crack* / Mi hermana no consigue trabajo porque en sus brazos hay pinchazos / Locura total, vivo en la profanidad / ¿Entonces viene algún estúpido y me dice que me entiende? / No me j\*das, ¿en qué mundo vives? / La muerte es mi pandilla, adivina mi religión.”<sup>41</sup>

“Ahora las cosas están que arden en mi barrio / Nunca para de haber disparos / No puedo explicar el dolor de una madre cuando su hijo es asesinado / El hombre negro viviendo en el infierno / Tengo miedo de la cárcel, pero vender *crack* me hace sobrevivir / Permanezco de por vida en esta vida de drogas / Dios, ayúdame, porque muero de hambre, no consigo trabajo / Así que recorro a delitos violentos, mi vida es dura / Cometo un acto ilegal y lloro por mis amigos muertos” [...] “Hermanos lloran por las vidas rotas, mamá entra adentro / Porque nuestro barrio está lleno de peligros / Solía ser una comunidad unida / Pero ahora todos somos fríos desconocidos / El tiempo nos cambia a peor / Sus pipas de *crack* por todo el barrio exterminando la vida de los negros / Pero no puedo culpar a los camellos / El cheque del Estado del Bienestar de mi madre adicta le hicieron conseguir al camello unas llantas cromadas.”<sup>42</sup>

En el primer fragmento, Too Short refleja como la drogodependencia hace que las personas que consumen, en este caso poniendo el ejemplo de su hermana y su madre, su única prioridad sea consumir por encima de las atenciones básicas que deberían de recibir sus hijos. Siguiendo la misma línea, Ice-T, nos muestra las dificultades de integrarse en la sociedad cuando se está enganchado a alguna de estas sustancias. En *My Block*, se nos relata la violencia, inseguridad y decadencia que sufren estas comunidades por culpa del *crack*, y pese a que, Tupac reconoce ser culpable por vender droga, al mismo tiempo, se autoexculpa por ejercer la delincuencia, dado que no tiene alternativa, es lo único que puede hacer para ganar algo de dinero; el fin justifica los medios. Es por eso que no puede acusar al resto de camellos que venden droga a su madre, puesto que están haciendo lo mismo que él, intentar sobrevivir. Según Bakari Kitwana (2002), el auge de la venta y el consumo de drogas generó en estas comunidades un aumento de la violencia que se vio reflejada en una proliferación de las pandillas por controlar el territorio, así como en un

---

<sup>40</sup> Too Short, *The Ghetto*, 1990.

<sup>41</sup> Ice-T, *Colors*, 1988.

<sup>42</sup> 2Pac, *My Block*, 1995.

agravamiento de los efectos de la pobreza y de las dinámicas disfuncionales familiares.

### 3.2.2. Familia matrifocal y figura paterna

Según Catherine Beighey & N. Prabha Unnithan (2006), uno de los aspectos que estos artistas pusieron más énfasis fue en la de reflejar las precariedades y dificultades de los jóvenes desfavorecidos al criarse sin una figura paterna en entornos matrifocales, o con la figura de un padrastro en el cual la convivencia no acababa siendo del todo favorable, lo que daba a un abandono del hogar principal para ser tutelados por la abuela materna que hacía el rol de madre. Al mismo tiempo, estas dislocaciones sociales daban a una vulnerabilidad por parte de los jóvenes a ejercer la delincuencia, la violencia y al consumo de drogas:

“Incluso cuando fuiste adicta al *crack*, mamá / Siempre fuiste una reina negra, mamá / Finalmente entendí que para una mujer no es fácil tratar de criar a un hombre / Una pobre madre soltera en asistencia social, dime cómo lo hiciste” [...] “Ahora, que nadie nos diga que fue justo / No hubo amor de mi padre, el cobarde no estuvo allí / Él falleció y no lloré, porque mi irá no me dejó sentir nada por un extraño / Dicen que estoy equivocado y que no tengo corazón / Pero todo el tiempo andaba buscando un padre que se había ido / Me rodeé de criminales / Y a pesar de que vendían drogas / Le mostraron amor a un joven hermano / Necesitaba dinero, así que empecé a trapichear / No soy culpable, pese a que vendía *crack* / Me sentía bien dejando dinero en tu buzón / Y así poder pagar el alquiler justo antes de que venciera” [...] “Solo trabajabas con las sobras que te daban / Y, mamá hacía milagros cada Acción de Gracias / Pero ahora el camino se puso difícil / Tratando de criar a dos niños malos por tu cuenta.”<sup>43</sup>

“Mi madre trabajaba hasta gastarse los dedos / Porque estábamos solos y vivíamos en un hogar muerto / Mi verdadero padre nos abandonó / Así que respeto a mi padrastro por criar al hijo de otro *nigga*<sup>44</sup>” [...] “Quise ser un adulto a los catorce años, así que me fui de casa / Y terminó en una gran pelea / Él me dijo que no volviese hasta que pensara bien las cosas / Así que ahora vivo en la casa de mi abuela / Mi abuela es fuerte, tiene nueve niños por su cuenta” [...] “Y muy pronto un hermano tendrá que irse / O buscar un empleo para poder ayudar / Estoy en el *ghetto* y debo irme” [...] “Estoy perdiendo todas las esperanzas, un hermano decayó / No puedo

---

<sup>43</sup> 2Pac, *Dear Mama*, 1995.

<sup>44</sup> Traducido al castellano sería “negrata”. Palabra derivada de *Nigger*. Término racista empleado por los blancos durante la esclavitud para referirse a los esclavos negros, siendo utilizada para menospreciar y humillar a toda una cultura, así como para servir de distinción de inferioridad de los negros ante los blancos. Con el *Gangsta Rap*, los raperos se apropiaron de esta palabra para emplearla como eufemismo. En una entrevista, el rapero Jay-Z declaró: “Cuando alguien ha usado una palabra para derribar toda tu cultura, lo que hizo el *hip hop* fue tomar esa palabra y darle la vuelta, usarla como una palabra de empoderamiento” (Netflix, *No necesitan presentación con David Letterman*, 2018). Sin embargo, los conservadores negros y la generación más mayor, criticaron duramente el uso generalizado por parte de los raperos de esta palabra polémica, debido a que lo veían como una ofensa a su raza y a sus antepasados.

enfrentarlo, así que ahora vendo droga / Y ahora mi abuela sabe que lo estoy haciendo mal / Ella simplemente reza mucho por mí, pide que le cuiden a su nieto / El Señor debió escuchar su oración porque él me hizo entrar en razón / Hizo que me saliera de todo eso / Escuché decir a mi madre que las calles me matarían / No podrías haberme dicho nada en ese entonces / Pero ahora puedo sentirlo.”<sup>45</sup>

“Tuve que jugar a la pelota yo solo, que visión tan triste / Una situación lamentable, así que rezo por una noche estrellada / Por favor envíame un padre antes de la pubertad / Daría cualquier cosa por tener una familia unida / Mamá siempre trabaja, apenas la veo / Estoy empezando a preocuparme por no tener padre, ¿qué pasará conmigo? / Me pregunto por qué no entienden a los niños de ahora / Entonces, cuando rezo, rezo para que nunca llegue a ser como él / Y espero que Dios me responda / Escuché que a Dios no le gusta lo feo, mira a mi familia / Un padre diferente cada fin de semana / Antes de conocerlo, termina con mamá la misma semana / Me estoy cansando de todas esas “amistades” / Tan pronto como le golpeamos, se separaron y toda la m\*erda terminó rápido / ¿Cómo puedo ser un hombre si no hay un modelo a seguir? / Esforzándome por salvar mi alma, me quedo bebiendo una botella de cerveza.”<sup>46</sup>

En los fragmentos anteriores se refleja un aspecto tan usual en estos entornos como el de crecer sin una figura paterna. En la canción *Dear Mama*, 2Pac le reconoce a su madre su impacto irremplazable en su vida, y simpatiza con la lucha particular por la que pasó como madre soltera, particularmente en un entorno desfavorable. A través del uso de sus propios recuerdos personales, 2Pac reconoce que se tuvo que rodear de las pandillas del *ghetto* dado que estos les ofrecía un apoyo y un vínculo paternofilial que él nunca conoció. En *Now I Feel Ya*, el rapero Scarface, viene a describir una situación parecida en el cual la convivencia en su hogar con su padrastro se hace insostenible debido a la violencia doméstica, y esto le hace mudarse a casa de su abuela. Debido a la desesperanza, acaba vendiendo drogas para conseguir dinero fácil para poder progresar, aun así, reconoce que logra salir de ese mundo gracias a la fe en Dios, recapacitando sobre la delincuencia, cuyo único destino es la muerte o la cárcel. En *Papa’z Song*, se nos relata la angustia de no tener un referente emocional y un modelo a seguir, así como el efecto negativo que tiene en los más jóvenes el crecer en una familia desunida en el cual la madre tiene muchas relaciones afectivas inestables. En estas tres canciones podemos ver como el desorden de la estructura familiar sin una figura paterna causa en los jóvenes del *ghetto* un gran impacto en su persona, así como en su núcleo de convivencia, en el cual factores como las drogas, la violencia y la pobreza se retroalimentan.

---

<sup>45</sup> Scarface, *Now I Feel Ya*, 1993.

<sup>46</sup> 2Pac, *Papa’z Song*, 1993.

### 3.2.3. Embarazo adolescente

Siguiendo la misma línea que Catherine Beighey & N. Prabha Unnithan (2006), para Bakari Kitwana (2002), aspectos como criarse en una estructura matrifocal, así como los niveles bajos de educación, la pobreza, la dependencia de la asistencia social y los trabajos mal pagados exponían a estas comunidades a distintos problemas sociales como el embarazo adolescente:

“Escuché que Brenda tuvo un bebé, pero, Brenda apenas tiene cerebro / Una maldita vergüenza, la chica apenas puede deletrear su nombre / "Ese no es nuestro problema, es el de la familia de Brenda" / Bueno, déjame mostrarte cómo afecta esto a toda nuestra comunidad / Brenda nunca conoció a su madre biológica / Y su padre era un drogadicto, inyectándose la muerte en sus brazos / Es triste, porque apuesto a que Brenda ni siquiera sabe / Que por estar en el *ghetto* no significa que no puedas crecer / Pero oh, eso es mi pensamiento, mi propia revelación / Haz lo que sea necesario para resistir la tentación / Brenda ha conseguido un novio / Su novio era su primo, ahora veamos el final de la alegría / Ella trató de ocultar el embarazo a su familia / A quiénes no le importaba realmente / Les daba igual que se fuera y tuviera un montón de niños / Siempre y cuando recibieran la asistencia social del bebé / Ahora la barriga de Brenda está creciendo / Pero nadie parece notar ningún cambio en su figura / Tiene doce años y va a tener un bebé / Enamorado de un abusador que la está volviendo loca / Y sin embargo, ella piensa que estará con él para siempre / Y sueña con un mundo donde los dos estén juntos / Como sea, él la abandonó y ella tuvo al bebé sola / Lo tuvo en el suelo del baño y ni siquiera se dio cuenta, así que / Ella no sabía que tirar y que guardar / Envolvió al bebé y lo tiró al contenedor de basura / Supongo que pensó que podría escapar, que no escucharía sus llantos / Ni siquiera se fijó si el bebé tenía sus mismos ojos / Ahora el bebé está en la basura, llorando / No puede ayudarlo, pero duele escuchar como le llama / Brenda quiere huir / Su madre le dijo: "harás que dejen de pagarme, los trabajadores sociales vienen a casa todos los días" / Ahora Brenda tiene que hacer su propio camino / No puede ir con su familia, no le dejan quedarse / Sin dinero, sin niñera, no podía conseguir un trabajo / Trató de vender *crack*, pero terminó siendo robada / Así que ahora, ¿qué sigue? No queda nada para vender / Entonces ve el sexo como una forma de salir del infierno / Está pagando el alquiler, así que realmente no puede quejarse / Prostituta, encontrada asesinada, se llamaba Brenda / Y tenía un bebé.”<sup>47</sup>

En *Brenda's Got a Baby*, canción basada en hechos reales, 2Pac aborda el embarazo adolescente de una niña de doce años, en el cual nos muestra rasgos típicos de lo que es ser madre soltera en el *ghetto* y crecer en una familia disfuncional. Brenda es una chica sin aspiraciones y con un nivel educativo bajo, típico de los hogares “rotos” en el que a menudo conducen a altas tasas de deserción escolar. Al mismo tiempo, nos da a entender que Brenda ha crecido en un entorno matrifocal en el cual su padre ausente era un adicto a la heroína. Brenda se acaba quedando

---

<sup>47</sup> 2Pac, *Brenda's Got a Baby*, 1991.

embarazada de un familiar suyo, en este caso de su primo, pero este se desvincula al saber que va a tener un bebé y le acaba abandonando antes de dar a luz. Sin el apoyo del resto de la familia cuyo único interés es recibir su parte de la ayuda del gobierno, acaba huyendo ante la vergüenza de las circunstancias y empezando una vida por su propia cuenta como madre soltera. Sin mucho éxito, debido a la ineficacia del Estado del Bienestar y, a las dificultades de encontrar empleo, acaba delinquiendo para poder prosperar, siendo víctima de la violencia de género. En definitiva, esta canción viene a reflejar como la dinámica familiar disfuncional, el abuso de menores, así como los efectos de la pobreza, el abuso de drogas, la violencia, y el bajo nivel educativo son todos resultados de una profunda desigualdad estructural que afecta a las comunidades negras de bajos ingresos.

#### 4.2.4. Racismo, violencia y brutalidad policial

Según Andreana Clay (2003), la temática del *Gangsta Rap* donde los raperos demostraron toda su entrega e ira fueron en las letras que hablaban sobre el racismo, la violencia en el *ghetto* y la brutalidad policial hacía los oprimidos. La interpretación de estos temas dio lugar a un gran debate para la opinión pública y la esfera política conservadora dado que, al parecer, estos mensajes influenciaban negativamente en los oyentes incitando a los más jóvenes a la violencia, la delincuencia y al consumo de drogas:

“A la m\*erda la policía que viene a j\*der directamente a un joven *nigga* por ser marrón / Y no a los de otro color / Así que la policía piensa que tienen autoridad para matar a una minoría / A la m\*erda con eso, yo no soy el indicado para que un hijo de p\*ta con una insignia y una pistola me golpee y me encierre en la cárcel.” [...] “J\*den conmigo por que soy un adolescente con un poco de oro y un *beeper* / Revisando mi coche, buscando el producto / Pensando que todos los *niggas* venden narcóticos.” [...] “Sin una pistola no son nada, pero no importa que sea blanco o negro / Porque te golpearán en la calle hasta tirarte al suelo / El policía negro presumirá frente al policía blanco.” [...] “Solo porque soy de Compton, la p\*ta policía me teme / Un joven *nigga* camino a la guerra / Y cuando termine, será un baño de sangre de policías muriendo en Los Ángeles.” [...] “Las luces comienzan a parpadear detrás de mí, pero tienen miedo de un *nigga*, así que me echaron gas para cegarme.” [...] “Soy astuto cuando se trata de crimen / Los atacaré ahora y no la próxima vez / Pelearé con cualquier hijo de p\*uta que me j\*da o amenace / Soy un francotirador con una precisión increíble / Disparo a un policía o dos, no pueden enfrentarse conmigo / Soy un maldito villano loco.”<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> N.W.A., Fuck Tha Police, 1988.

“Los policías odian a los niños, los niños odian a los policías. Los policías matan a los niños con disparos de advertencia. ¿Qué es el crimen y qué no lo es? ¿Qué es la justicia? Creo que lo olvidé.”<sup>49</sup>

“No veo cambios, me despierto en la mañana y me pregunto: “¿Vale la pena seguir viviendo? ¿Debería pegarme un tiro?” / Estoy cansado de ser pobre e, incluso peor, soy negro / Mi estómago ruge, así que estoy buscando un bolso para robar / A los policías les importa una mierda los negros / Aprietan el gatillo, matan a un negro y es un héroe / “Dales *crack* a los niños: ¿a quién diablos le importa? / Una boca hambrienta menos en el Estado del Bienestar” / Primero nos dan droga y dejan que trafiquemos / Dennos armas, retrocedan, y vean como nos matamos entre nosotros / “Es tiempo de luchar”, eso es lo que Huey dijo / Dos disparos en la oscuridad, ahora Huey está muerto” [...] “No veo cambios, todo lo que veo son rostros racistas / El odio inapropiado son una desgracia para las razas / Estamos abajo, me pregunto que se necesita para hacer de este un mejor lugar, vamos a eliminar lo inútil / Si sacamos afuera lo malo de las personas, actuarán correctamente / Porque blancos y negros están fumando *crack* esta noche” [...] “Y no es un secreto, no oculten la realidad que las cárceles están llenas de negros” [...] “Y aún no veo cambios, ¿no puede un hermano tener un poco de paz? / Hay guerra en las calles como en el Oriente Medio / En vez hacer la guerra a la pobreza / Tienen una guerra por las drogas y por eso me hostigan / Me detienen y no hice ningún crimen / No dejes que te roben, que te revisen, ni que te golpeen / Tienes que aprender a defenderte / Los policías se ponen celosos cuando te ven con tu teléfono móvil / Pero diles que no pueden tocarlo” [...] “Ese es el sonido de mi arma / Dices que no está bien, pero mi mamá no crió a ningún tonto / Y mientras sea negro, voy a seguir armado / Y nunca podré descansar.”<sup>50</sup>

En estos fragmentos podemos ver como los raperos a través de un lenguaje violento, directo e intimidante, explican sus experiencias que tienen que vivir habitualmente con la policía y el racismo ejercido por las autoridades. Para Soren Baker (2018), más que una señal de negligencia, estos relatos llenos de furia era una forma de autoempoderamiento y emancipación por parte de los raperos y toda la cultura afroamericana, que trataba de pagar con la misma moneda todas las humillaciones y las injusticias ejercidas por una sociedad racista a lo largo de su historia.

### 3.3. Investigación-Debate

Como hemos visto, el *Gangsta Rap* es una forma cultural viva y animada, inseparable de contextos sociales más amplios de significado y conflicto político, mientras que también está intrínsecamente entrelazado (discursiva, ideológica y políticamente) con sus propias configuraciones diversas y contradictorias. Por un lado,

---

<sup>49</sup> Ice-T, *Squeeze The Trigger*, 1987.

<sup>50</sup> 2Pac, *Changes*, 1992.

este género musical está articulado por las dislocaciones sociales y disyunciones históricas que han sufrido los oprimidos en Estados Unidos, siendo una respuesta anárquica a una sociedad que tiene que ser trastornada, deshecha y reestructurada, cuyo objetivo es lograr cierta trascendencia para los jóvenes negros y latinos del *ghetto*. Sin embargo, por otro lado, para muchos, las visiones crudas del *Gangsta Rap* y de su realidad del *ghetto* son vistas y reproducidas musical y líricamente de una manera nihilista y carnalesca, cuya representación hiperbólica del espacio-*ghetto* se erige como la reproducción fantástica de la destrucción, cuya vida imita al arte (Nick de Genova, 1995).

Según Tricia Rose (1994, p.4), “el *Gangsta Rap* es un idioma negro que da prioridad a la cultura negra y que expresa el problema de la vida urbana de los negros”. Rose (Ibíd.) declara que hay que situar a la música *rap* en las tradiciones de la diáspora africana y las formaciones culturales del Caribe anglo e hispanohablante, así como en el contexto de coyunturas musicales históricas específicas, como el *blues*, el *jazz* y el *soul*. Además, recalca que es necesario considerar al *Gangsta Rap* como resultado de diversos factores como la creación de la ciudad posindustrial y los diversos movimientos sociales. Por ejemplo, la música *rap* puede rastrearse, entre otros elementos culturales y sociales, hasta el nacionalismo de los años sesenta: las Panteras Negras, Malcolm X, las políticas sexistas; el contexto político en la ciudad de Nueva York en los años setenta; los cambios posindustriales en las condiciones económicas, incluyendo el acceso a la vivienda, la formación de nuevas redes de comunicación; la desindustrialización; la reubicación de gente negra de diferentes partes de la ciudad de Nueva York en el South Bronx; el racismo; la brutalidad policial; el ascenso de las drogas; las carencias del Estado del Bienestar; la planeación y proyectos urbanos y el sistema de bandas o grupos como medio para las identidades juveniles alternativas. En definitiva, para Rose, cuando se analizan las raíces del *rap*, o la inflexión del *Gangsta Rap*, es necesario examinar la especificidad coyuntural de muchos factores.

Para Peter McLaren (1998), que defiende el *Gangsta Rap* como práctica política de oposición, señala que el debate sobre dicho género musical captó la imaginación del público en una época en la que Estados Unidos estaba volviendo a evaluar de manera enérgica el racismo, la brutalidad policial, la pobreza, el efecto de las drogas y las políticas públicas en torno a conceptos como la acción afirmativa y la reforma urbana que sufría la clase baja afroamericana y latina. Bell Hooks (1992) ilustra de manera clara que el contexto del cual ha surgido el *Gangsta Rap* está

entrelazado con las historias públicas de las vidas de los negros y la historia del dolor sufrido por estos en una sociedad racista. Esto dio al *Gangsta Rap* una urgencia y una visibilidad pública mucho mayores que a los debates anteriores sobre el Rock 'N' Roll y la moralidad. Para McLaren (1998, p.154), "los raperos sólo son los mensajeros, ¿por qué querrías matar al mensajero? Lo mejor del rap es que se trata de una advertencia de último minuto, la llamada final, una última súplica de ayuda en la cuenta regresiva para el Armagedón". Al mismo tiempo, se refiere a los artistas de *rap* como trabajadores culturales comprometidos en "las luchas diarias de los negros de la clase trabajadora y de los pobres urbanos" (Ibíd., p.157). En la misma línea, para George Lipsitz (1994, p.38), "la cultura funciona como una fuerza social en la medida en que consigue instalarse en la vida social y conectarse a las aspiraciones y actividades políticas de los grupos. Es aquí donde el *Gangsta Rap* tiene su mayor significado y presenta su mayor reto para los intérpretes".

Mediante sus unificaciones culturales, sus confluencias interculturales y sus articulaciones expresivas, el *Rap Gangsta* nos invita a visitar espacios en los que nunca hemos estado físicamente ni deseáramos estar, espacios que funcionan de modo significativo en la elaboración de la identidad. El *ghetto* llega a valorarse no sólo como un 'espacio de muerte' (y destrucción) sino también como un espacio de supervivencia y trascendencia; es el corazón de la 'negritud' y no únicamente un 'corazón de oscuridad' (De Genova, 1995, p.119). Al *Rap Gangsta* le interesa la expresión de experiencias de opresión que encuentran su carácter esencial en las poblaciones latinas y negras urbanas no emancipadas. El *rap* ayuda a comunicar símbolos y significados, y manifiesta de manera intersubjetiva la experiencia vivida de los actores sociales. Lipsitz (1994, p.127), observa que "la música no sólo moldea y refleja las relaciones sociales y culturales de dominante y subordinado, sino [...] que componer música y las otras formas de cultura popular sirven como un sitio específico para la creación de una identidad colectiva". Los artistas de *rap* crean un espacio de insurrección y lucha que amenaza las jerarquías de prestigio de la supremacía blanca, que construye entendimientos críticos sobre la dignidad y el sufrimiento humanos y que se sitúa en oposición a la reforma tendiente a la mejoría y a favor de la transformación revolucionaria. Como tal, sirve de "fuerza social". El *Gangsta Rap* también produce importantes formas de pensamiento nacionalista que alimentan formas de constituir un sentido de coalición y de comunidad. Zook (1992, p.263) comenta: "Tanto la forma como el contenido del *Gangsta Rap* expresan la autonomía, la autodeterminación y el orgullo cultural negros. Estas formas también están alimentando un fuerte sentimiento de colectividad racial, solidaridad de grupo e incluso

responsabilidad política, todos los cuales son elementos importantes del pensamiento nacionalista”.

Para McLaren (1998, p.175), en el *Gangsta Rap*, “la negritud (o latinidad) traza una herencia de dolor y sufrimiento y señala la buena voluntad y la capacidad de los grupos oprimidos para luchar contra la injusticia del modo que sea necesario”. Las canciones del *Rap Gangsta* son capaces de demostrar cómo las construcciones blancas populares de los hombres y las mujeres negras en el fondo buscan imponer de manera instantánea el control sobre la gente oprimida para contenerlos tanto cultural como físicamente. En este caso, “el *rap* expone las grietas y los defectos de la vida social democrática, con lo cual, revela que el apuntalamiento de la justicia social no es más que una ficción cultural conveniente” (Ibid, p.176).

Los defensores del *Gangsta Rap*, ponen en tela de juicio la visión de los críticos que se aferran a que dicho género promueve aún más los problemas y fomenta la violencia de estos barrios pobres, haciendo una analogía de las letras explícitas de las canciones con la violencia de las representaciones cinematográficas estadounidenses. Para Saddik (2003, p.110), “lo que relata un rapero no es peor que lo que vemos en las películas del Oeste, en el cual la violencia se representa visualmente [...] Así, al igual que la violencia en las películas, la realidad lingüística en la música rap debe tomarse como representación-interpretación aferrada siempre a un mensaje social”. Según Kitwana (1994, p.43), el *Rap Gangsta* “es solo una manifestación de la cultura de violencia que satura a la sociedad estadounidense entera [...] Hay condiciones muy específicas en la sociedad estadounidense que alimentan la expresión individual violenta, y el *Rap Gangsta* es un subproducto de esa violencia, no un requisito previo para ella”. El *Gangsta Rap* aborda el creciente dolor y la rabia de los hombres negros estadounidenses privados de sus derechos a través del lenguaje y el ritmo en lugar de a través de la violencia física real. Nunca hay una llamada en la canción para traducir el discurso en acción. En cambio, hay una expresión apasionada de ira social compartida que podría conducir a la destrucción física si no se reconoce y se trata. Si bien el tono descarnado y violento es inquietante, el hecho de que los raperos usen el arte en lugar de las armas para expresar sus frustraciones es alentador, creando así un espacio para continuar y convertirse en voces productivas en la cultura afroamericana. En este sentido, la música *rap* ha sido y continúa siendo una salida positiva para los jóvenes afroamericanos, y una efectiva alternativa a la violencia callejera del *ghetto* (Saddik, 2003).

Hooks (1992, p.22) analiza este aspecto históricamente rebelde de la actuación afroamericana, y señala que: "toda la práctica de la actuación, para los afroamericanos, ha sido fundamental para el proceso de descolonización en el patriarcado capitalista supremacista blanco" e históricamente ha sido importante porque "creó un contexto cultural en el que se podían traspasar los límites del habla aceptada, tanto en relación con la cultura blanca dominante como con el decoro de las costumbres culturales afroamericanas". En este caso, los artistas de *rap* actúan como actores sociales mostrando sus realidades y amenazando a la principal autoridad blanca que busca mantener al "salvaje" en su lugar. El énfasis del hip hop en la subjetividad, lo que George Nelson (1998) llama "el 'yo' de mí", tiene un contexto cultural muy específico en términos de la experiencia del hombre negro en Estados Unidos. George ubica la "arrogancia esencial que sustenta el *hip hop*" (1998, p.51) como parte del desempeño de la identidad masculina negra, y lee la autoconciencia de la masculinidad afroamericana en términos de valores estadounidenses más convencionales: capitalismo, orgullo, y arrogancia. George continúa citando tanto el orgullo como la arrogancia como fuentes de "auto-empoderamiento" para generaciones de hombres negros marginados, y afirma que estas dos cualidades son "esenciales" porque "en un planeta donde demonizar, desmoralizar, despreciar y desprestigiar a la gente negra es una preocupación de larga data, este tipo de orgullo extravagante es a menudo un sistema de supervivencia. [...] Para los hombres afroamericanos, este orgullo puede ser una manifestación agresiva de identidad" (1998, p.50). Cornel West (1993, p.20) agrega que "las personas, especialmente las personas degradadas y oprimidas, tienen [...] hambre de identidad, significado y autoestima" en una cultura en la que "la implicación es que solo ciertos estadounidenses pueden definir lo que significa ser estadounidense, y el resto simplemente debe 'encajar'" (Ibíd., p.7). Es esta resistencia a "encajar" en una definición de identidad estadounidense y el deseo de expandirla lo que la cultura del *Gangsta Rap* articula de manera compleja a través de su música, exponiendo las contradicciones implícitas en las estructuras estadounidenses.

Como ya hemos comentado, sin embargo, una gran parte de la población norteamericana, especialmente blancos de clase media-alta y conservadores negros, acusaron al *Gangsta Rap* de fomentar la violencia, la ira y el odio racial entre la población, así como de ser los instigadores principales de la delincuencia juvenil. Mucho del *Rap Gangsta* proporcionaba un tipo de foto instantánea alucinante de la vida diaria en los barrios pobres de Estados Unidos, imágenes espantosas de la ira y la destrucción del *ghetto* y sus comunidades, imágenes distorsionadas en el cual las

grandes corporaciones discográficas dirigidas por blancos se lucraban y hacían poco por transformar las relaciones sociales y materiales que las producían. En otras palabras, el lenguaje base del *Gangsta Rap* cuanto más explícito, violento e intimidante era, más popular se hacía entre la población blanca, y esto hizo que una gran parte de la opinión pública centrará toda su atención en el género para evaluar su función dentro de la sociedad norteamericana (Ramsey, 2002).

Según Nick De Genova (1995), el *Gangsta Rap* era la expresión de una "cultura del terror" y un "espacio de muerte" urbano en Estados Unidos. La "cultura del terror" y el "espacio de la muerte" en los Estados Unidos era evocada por la creación bastante consciente de un reino compartido donde los significados y valores equívocos chocaban y conspiraban en la producción y destrucción de los habitantes del *ghetto*. Para De Genova, en el *Gangsta Rap* y su corazón de oscuridad, el realismo negro inquebrantable y el encanto vicario del consumidor blanco convergían: "el *rap* es un poderoso medio de ofensiva por cómo provoca estragos en la complicidad y la complacencia de la clase media-alta blanca con el racismo institucionalizado; sus impulsos dialogísticos desarticulan las narrativas dominantes de la supremacía blanca; rompe con las imágenes consensuales de los negros que a los blancos de la clase media les gustaría que supieran cuál es su sitio" (Ibíd., p.107). El *rap* deshace el sentimiento de seguridad en los hogares y vecindarios de clase media e indica áreas de furia concreta y desesperación generalizada que por lo general se esconden de la vista oficial de la democracia estadounidense. Para Saddik (2003), cuando el *Gangsta Rap* se limitó a la política del *ghetto*, los observadores blancos lo consideraron una amenaza atrapada en ciertas zonas de la vida que ellos podían eludir en el nivel de lo cotidiano. Cuando se tiene fácil acceso a la "amenaza negra" para propósitos de entretenimiento, esta se vuelve más familiar y por lo tanto menos intimidante.

Como recalca De Genova (1995, p.111), para sus oyentes blancos, "el *Gangsta Rap* realmente reconstituía 'la tiranía de lo real', reconfigurando musical y líricamente la verdadera tiranía del *ghetto*-espacio de muerte y destrucción, y reconfirmando, a través de estos fantasmas del 'otro', la comodidad higienizada (y el privilegio) que viene con el tedio tiránico de la realidad suburbana de clase media-alta". Es aquí donde podemos distinguir una "cultura del terror" compartida, una conjunción musical del terror vivido en los *ghettos* negros y el terror encantador soñado en los suburbios blancos. Las fantasías hegemónicas (racistas) sobre la "negritud" estereotipada y la violencia autodestructiva ("salvaje") del *ghetto*-espacio urbano, se unen con el nihilista, terror-heroísmo sin ley (opositor) de los orgullosos y sin complejos raperos que

cumplen la profecía y la promesa de violencia sistémica y destrucción orquestada. Por lo tanto, el *Gangsta Rap* presentaba las mitologías de la lanzadera de armas más queridas de los blancos estadounidenses (sueños estadounidenses heroicos) en la forma de sus peores y más negras pesadillas.

En la medida en que el *Gangsta Rap* tenía un atractivo comercial para el público blanco (predominantemente adolescentes varones), también es posible detectar la seducción de lo peligroso. Stallybrass y White (1986) han descrito cómo lo socialmente marginado y peligroso se vuelve simbólicamente central en su apropiación: la repugnancia siempre lleva la impronta del deseo. Estos dominios bajos, aparentemente expulsados como "otros", regresan como objeto de nostalgia, anhelo y fascinación [...] el tugurio [...] el "salvaje": todos estos, situados en el límite exterior de la vida civil, se convierten en contenidos simbólicos del deseo burgués. En la misma línea, David Samuels (1991, p.11) sostiene que "aunque el *rap* sigue siendo proporcionalmente más popular entre los negros, su audiencia principal es blanca y vive en los suburbios" [...] "y mientras más raperos eran empaquetados como narradores de la supuesta realidad violenta del *ghetto*, más grandes se volvían sus audiencias blancas". Al mismo tiempo niega que la música *rap* pueda ser incluso significativa para su audiencia negra proporcionalmente mucho más sustancial. Según el enfoque de Samuels, el *Gangsta Rap* generaba una reacción dicotómica según el tipo de audiencia; por un lado, servía de mala influencia para las clases bajas de los *ghettos*, incitando a los más jóvenes a reproducir exactamente lo que sus "ídolos" relataban; y, por otro lado, para el blanco de clase media-alta, interesado por primera vez en algo "completamente negro", les servía como un entretenimiento en el cual los raperos eran vistos como los nuevos *coons*, los juglares negros usados como divertimento para la clase alta blanca en los siglos XIX y XX. Bakari Kitwana (1994, p.11), ve en el *Gangsta Rap* un intento destructivo del establecimiento cultural para promover y mercantilizar imágenes distorsionadas de la identidad negra. Para Kitwana, la música *rap* ha sido "alterada", "contaminada" y "redefinida" por la comercialización distribuida por las discográficas dirigidas por la élite blanca a expensas de sus "definiciones originales".

En definitiva, a la premisa que llegan todos los autores que demonizan el *Gangsta Rap*, es que dicha música trata de redefinir la identidad estadounidense al revelar la identidad y las relaciones de poder que genera no como algo fijo en conceptos esencialistas como raza y género, sino como una actuación que, como todas las cosas estadounidenses, se puede mercantilizar y vender como "verdad". Al

mismo tiempo, el *Gangsta Rap* problematiza este paradigma al resaltar, en lugar de borrar, el poder de la raza en el proceso de (re)construcción de la identidad, colocando en el centro del escenario y haciendo visible lo que tradicionalmente ha sido marginado, oculto y descartado como "salvaje" y "rebelde".

#### 4. CONCLUSIÓN

Como hemos analizado a lo largo del TFG, el *Gangsta Rap* fue un producto reivindicativo más dentro de la cultura afroamericana y norteamericana, aferrado a los contextos sociales y a la evolución histórica por parte de los oprimidos. Esta música protesta no fue fortuita, se gestó en un momento en el cual las minorías necesitaban ser escuchadas y, sobre todo, hacerse notar. En todo caso, el *Gangsta Rap*, pese a su controversia, tan solo fue la punta del iceberg de las luchas sociales y culturales que arrastraban los negros y latinos durante el siglo XX con tal de conseguir la emancipación.

A diferencia de otras, dada su explicitud, hizo temblar los cimientos de todo un país, y los raperos consiguieron lo que buscaban, una reacción, pese a que no siempre fue una reacción consensuada. Por una parte, como hemos visto, el *Gangsta Rap* puede considerarse una forma de resistencia cultural contra el poder, una forma de rebelión y auto-empoderamiento para la población afroamericana y latina a través de la música; una voz para ser escuchada y no volver a sentirse sometidos por el “poder blanco”. Por otra parte, el *Gangsta Rap*, no acabó siendo algo significativo en términos de transformación dado que para los que vivían la realidad del *ghetto* y se identificaban con el mensaje de los raperos, únicamente sirvió para arraigar la identidad colectiva de los más desfavorecidos y, en cambio, para la audiencia blanca, alejada de esta vida y de estos lugares, les sirvió como entretenimiento y goce “exótico” a costa de las realidades y de las patologías sociales del “otro”. En definitiva, según el oyente y su clase social, la música tenía un sentido, una función y un uso diferente.

Pese a esto, a pesar de la brutalidad y la infamia de muchos de estos raperos sin ideología, este arte de la palabra fue el género más excitante y perturbador del último cuarto del siglo XX porque en sus rimas hubo desobediencia y rechazo, hubo inteligencia y consignas útiles. Su extenso vocabulario fue una nueva amenaza para el poder porque esas rimas fueron el mejor termómetro para medir el grado de libertad de expresión que permitían los gobiernos y porque su epicentro estuvo situado entre la clase obrera y las minorías. Al mismo tiempo, hoy en día, treinta años después, estas canciones siguen siendo vivos retratos de los problemas que siguen afectando a las comunidades afroamericanas y latinas, en el cual, la brutalidad policial, la violencia, el racismo y la pobreza están en el orden del día.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

- Andreana C. (2003). Keepin' it Real: Black Youth, Hip-Hop Culture, and Black Identity. *American Behavioral Scientist*, Vol. 46, pp. 1346-1358.
- Baker, S. (2018). *The History of Gangster Rap: From Schoolly D to Kendrick Lamar, the Rise of a Great American Art Form*.
- Beighey, C. & Prabha Unnithan, N. (2006, mayo). Political Rap: The Music of Oppositional Resistance. *Sociological Focus*, Vol. 39, No. 2, pp. 133-143.
- Bourgois, P. (2004). Crack-cocaína y economía política del sufrimiento social en Norteamérica. *Monografías humanitas*, N° 5, pp. 95-103.
- Broussard, Albert S. (2001). El color de la tierra: las minorías en México y Estados Unidos. *El movimiento por los derechos civiles y la lucha de los negros por la libertad, 1945-1968*, pp. 99-108.
- Bloom, J. & Waldo, E.M. (2013). *Black against empire: the history and politics of the Black Panther Party*. University of California Press.
- Caro, Robert A. (1974). *The Power Broker: Robert Moses and the Fall of New York*. Random House USA Inc.
- Chang, J. (2017). *Generación Hip Hop: De la guerra de pandillas y el grafiti al Gangsta Rap*. Caja Negra.
- Chuck, D. (2017). *Fight The Power: Rap, raza y realidad*. Tinta Limón.
- De Genova, N. (1995). Gangster Rap and Nihilism in Black America. *Social Text*, N° 43, pp. 89-132.
- Dierenfield, B.J. (2004). *The Civil Rights Movement*. Routledge.
- Fishman, J. E., & Soage, A. B. (2013). The nation of Islam and the Muslim world: Theologically divorced and politically united. *Religion Compass*. Vol. 7, pp. 59-68.
- Gioia, T. (2002). *Historia del Jazz*. Turner.

- Hess, M. (2009). *Hip hop in america: a regional guide*. Greenwood.
- Hooks, B. (1992). *Black looks: Race and representation*. South End Press.
- Horne, G. (1997). *Fire this time: the Watts uprising and the 1960s*. Da Capo Press.
- Jagodzinski J. (2005). *Music in youth culture: A Lacanian approach*. AIAA
- Jones, L. (1966). *Los grandes del jazz. La música negra en un país blanco*. Diana.
- Jones, L. (2011). *Blues People: Música negra en la América blanca*. Nortedur.
- Kitwana, B. (2002). *The Hip-Hop Generation: Young Blacks and the Crisis in African-American Culture*. Basic Civitas Book.
- Kitwana, B. (1994). *The Rap on gangsta rap: who run it?: gangsta rap and visions of Black violence*. Third World Press.
- Ladrero V. (2019). *Músicas contra el poder: Canción popular y política en el siglo XX*. La Oveja Roja.
- Lipsitz, G. (1994). *Dangerous crossroads: Popular music, postmodernism, and the poetics of place*. Verso.
- Martínez Muñoz, R. (2006). Una reflexión filosófica sobre el arte. *Thémata. Revista de Filosofía*, N° 36, pp. 239-254.
- Martí Pérez, J. (1992). Hacia una Antropología de la Música. *Anuario Musical*, N° 47, pp. 195-225.
- McLaren, P. (1998). *Multiculturalismo revolucionario: pedagogías de disensión para el nuevo milenio*. Antigona.
- Merriam, A. P. (1964). *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press.
- Neuman D. (2008). Music, Politics, and Protest. *Music and Politics in the Classroom*, Vol. 2, pp. 1-22.

- Persaud, E.J, (2011, junio). The Signature of Hip Hop: A Sociological Perspective. *International Journal of Criminology and Sociological Theory*, Vol. 4, No. 1, pp. 626-647.
- Ramsey, Guthrie P. (2002). Muzing new hoods, making new identities: Film, Hip-Hop Culture, and Jazz Music. *Jazz Poetics: A Special Issue*, Vol. 25, N° 1, pp. 309-320.
- Rose, T. (2008). *The Hip Hop Wars*. Basic Books.
- Rose, T. (1994). *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Wesleyan University Press.
- Saddik, A. J. (2003). Rap's Unruly Body: The Postmodern Performance of Black Male Identity on the American Stage. *Winter*, Vol. 47, No. 4, pp. 110-127.
- Samuels, D. (1991, noviembre). The Rap on Rap: The 'Black Music' That Isn't Either. *Rap on rap: straight up talk on hip hop culture*, pp. 241-252.
- Seale, B. (2020). *Agarrar el tiempo. La historia del Black Panther Party y Huey P. Newton*. Postmetropolis.
- Stanley, Lawrence, A. (1992). *Rap: The Lyrics*. New York: Penguin Books.
- Ture, K. & Hamilton, C. H. (1992). *Black Power: Politics of Liberation in America*
- Venkatesh S. (2000). *American Project*. Harvard University Press.
- Wacquant, L. (2007). *Los condenados de la ciudad: Gueto, periferias y Estado*. Siglo veintiuno.
- Wacquant, L. (2013). Tres premisas nocivas en el estudio del gueto norteamericano. *Revista INVI*, Vol. 28(79), 165-187.
- Ward, B. (1998). *Just My Soul Responding: Rhythm and Blues, black consciousness and race relations*. University of California Press.
- West, C. (1993). *Prophetic Fragments: Illuminations of the Crisis in American Religion and Culture*. Wm. B. Eerdmans-Lightning Source.

Zook, K. B. (1992). *Reconstruction of nationalist thought in black music and tinture*.  
South End Press.